



PDF complet
ISBN : 979-10-231-3913-6

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles



Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

En tant qu'objet d'étude, le geste théâtral demeure insaisissable et ambigu : il peut soutenir ou contredire la parole, il peut transposer un mouvement de l'âme ou être libéré de tout référentiel psychologique. Il est la composante la plus éphémère de la performance du comédien, qui charrie en lui une tradition gestuelle à laquelle il peut faire référence. Il est aussi un lieu de dépôt : chaque spectateur, de l'extérieur, l'investit de son propre imaginaire et de sa propre culture, car le geste est un signe que l'on peut à la fois décoder collectivement et encoder individuellement.

Ce volume propose une étude du geste et de sa plasticité en s'intéressant au dialogue entre invention et tradition sur les scènes européennes. S'orientant principalement vers la pratique scénique, les auteurs de cet ouvrage interrogent la fonction poétique et esthétique du geste aussi bien dans la mise en scène actuelle de textes anciens que dans les créations contemporaines.

L'ensemble témoigne d'une volonté d'ouvrir la recherche sur le geste à un champ d'exploration en constante résonance avec la dimension temporelle : des mémoires incarnées dans l'acte gestuel à la transmission pédagogique d'une certaine pratique ; du potentiel esthétique de l'éternelle présentification du geste à la temporalité qui est propre à la relation entre le texte et sa mise en scène.

As an object of study, the theatrical gesture remains elusive and ambiguous: it can support or contradict speech, it can transpose a movement of the soul or be devoid of any psychological reference. It is the most ephemeral component of the actor's performance, carrying with it a tradition it can refer to. It is also a repository: each spectator, from the outside, invests it with their own imagination and culture, because the gesture is a sign that can be decoded collectively and codified individually.

This volume proposes a study of gesture and its plasticity, focusing on the dialogue between invention and tradition on European stages. Focusing primarily on stage practice, the authors question the poetic and aesthetic function of gesture in both current productions of ancient texts and contemporary creations.

Overall, this volume reflects a desire to open up research on gesture to a field of exploration that is constantly in resonance with the temporal dimension: from memories embodied in a gesture to the teaching of some acting techniques; from the aesthetic potential of the eternal presentification of gesture to the temporality specific to the relationship between the text and its staging.

Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac) / 3 d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

INTRODUCTION

Silvia De Min & Aida Copra

En tant qu'objet d'étude, le geste théâtral demeure insaisissable et ambigu : il peut soutenir ou contredire la parole, il peut transposer un mouvement de l'âme ou être libéré de tout référentiel psychologique. Qu'il soit symbolique ou performatif, le geste est d'abord la composante la plus éphémère de la performance du comédien, qui charrie en lui une tradition gestuelle à laquelle il peut faire référence (comme les grands gestes tragiques, lyriques, comiques). Il est aussi un lieu de dépôt : chaque spectateur, de l'extérieur, l'investit de son propre imaginaire et de sa propre culture. Enfin, il est un signe que l'on peut à la fois décoder collectivement et encoder individuellement.

Le colloque « Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles : entre tradition et innovation théâtrales », organisé en novembre 2019 dans le cadre du PRITEPS (programme de recherche interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques), a poursuivi l'étude du geste et de sa plasticité en s'intéressant au dialogue entre invention et tradition sur les scènes européennes. S'orientant principalement vers la pratique scénique, il a été l'occasion d'interroger la fonction poétique et esthétique du geste aussi bien dans la mise en scène actuelle de textes anciens que dans les créations contemporaines.

Les questions soulevées au cours de ce colloque exigent d'abord une plongée dans les enjeux théoriques, pratiques et esthétiques soulevés par la notion de geste.

PREMIÈRES RÉFLEXIONS THÉORIQUES : LE GESTE, LA PAROLE, LA MÉMOIRE

Dans le chapitre 17 de la *Poétique*, Aristote suggère aux poètes de se placer dans les situations qu'ils décrivent en se mettant « la scène sous les yeux » et d'« élaborer une forme achevée en recourant aux gestes (*schemata*)¹ ». Le terme *schema* fait d'abord référence à l'art visuel mais renvoie également à l'art performatif. Ce double sens s'explique par la nuance du terme : d'une part, le *schema* est l'instrument de l'imitation artistique et peut donc être traduit par « dessin » ; d'autre part, il fait allusion à la

1 Aristote, *Poétique*, 17, avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 93.

« silhouette » et à la « figure » et peut donc être assimilé aux gestes des acteurs dans un contexte performatif (théâtral ou religieux). Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, en commentant le célèbre passage aristotélicien, écrivent :

Encore faut-il préciser quel rapport il peut y avoir entre les gestes, les attitudes du corps, et l'expression. Ce rapport est inscrit dans le mot *schemata*, qui désigne, dans le vocabulaire esthétique du grec, les formes corporelles et linguistiques, les figures de la danse et de l'expression. [...] Avant d'être une « figure » codifiée et figée, le *schema* est au langage ce que le geste est au corps : mouvement et rythme, et le passage est à peine métaphorique qui conduit *schema* de l'orchestique à la « phonétique ». [...] Il y a donc une continuité entre le fini des gestes et le fini de l'expression : si étrange que cela puisse nous paraître, la prescription qu'Aristote adresse au poète de recourir à une technique corporelle d'autosuggestion a pour finalité *directe* l'élaboration de l'expression linguistique (*lexis*)².

6

Quand il suggère aux poètes d'élaborer une scène en tenant compte des *schemata*, Aristote leur recommande des actions mentales de dramaturgie préventive : il ne parle pas du style du discours, mais de la manière de produire un discours, en faisant allusion à un montage mental de la scène qui fait appel aux gestes. Dans la tradition rhétorique ancienne, en effet, la parole et le geste sont intrinsèquement liés. Le domaine du geste, qu'il s'exprime à travers le corps ou qu'il soit à la base d'un processus imaginaire *cum figuris*, est central dans toute notion d'expression artistique et, par conséquent, dans le fait poétique. En incorporant les gestes à l'acte de composition, le poète donne au texte le pouvoir de s'animer :

En fin de compte, « se mettre les choses sous les yeux » et « donner du fini par *schemata* » sont deux techniques convergentes : l'une comme l'autre visent à mettre le poète en mesure d'animer son texte, de donner l'illusion de l'acte (*energeia*), de produire un effet de réel (*alethinotata*) – tout ordonné à la persuasion (cf. *pithanotatoi*) qui décide en dernier ressort de la qualité de la représentation³.

Le rapport établi entre les gestes et l'acte expressif est ce qui a conduit, depuis l'Antiquité romaine, à se référer à l'art du geste sur scène en le comparant au langage. Nous parlons ainsi d'*éloquence du corps*, expression qui, dans la tradition latine, désignait la quatrième partie de la rhétorique (l'*actio*) et qui était considérée comme la composante la plus persuasive de l'*ars oratoria*. D'après Cicéron, en conviant la mise

2 *Ibid.*, p. 283.

3 *Ibid.*, p. 248.

en scène du corps parlant, « [l']action est en effet ce qui atteint le plus profondément les cœurs ; elle les prend, les pétrit, les plie à son gré⁴ ».

Mais revenons à la *Poétique*. En traitant des critères permettant de distinguer les arts mimétiques, Aristote suggère que l'imitation peut être réalisée par l'utilisation des couleurs et des figures (*chrōmasi kai schemasi*) ou par la voix. Simplifiant, Aristote distingue deux grands pôles de l'imitation : l'image (l'art pictural) et la voix (l'art poétique). Toutefois, lorsqu'il parle de l'art poétique, il propose une répartition en trois moyens – la danse, le langage et la musique (*en rythmo kai lōgo kai armonia*) –, où le premier, la danse, fait encore appel à ce monde figuratif qui nous conduit aux *schemata* et aux gestes. Si le « rythme » est une « mesure réglée du temps et de l'espace », les danseurs produiraient des « rythmes figuratifs » (*dia tōn schmatizomenon rythmōn*). À travers des gestes, ils seraient capables de « reproduire des caractères (*éthos*), des émotions (*pathos*) et des faits (*praxis*) » : la danse, tout en faisant appel à la beauté plastique, aux émotions et au langage, peut traduire, à travers le corps, les états de l'âme. Si nous faisons référence à la danse pour introduire les actes d'un colloque consacré au geste théâtral, ce n'est pas sans raison : dans les traités aristotéliens et d'autres écrits, dont nous ferons bientôt état, la partie consacrée à la danse (pantomime) saisit véritablement les enjeux pour une théorie du geste. C'est le cas, par exemple, du dialogue *Sur la danse* de Lucien de Samosate, rhéteur du II^e siècle après J. C. Chez les Grecs, la danse est la science des mouvements du corps, mélange de beauté plastique, d'émotion et de langage, capable de traduire les états d'âme à travers le corps. Dans ce sens, la danse et le mime théâtral sont considérés comme étant de la même nature. Lycinus, un des interlocuteurs du dialogue, cherche ainsi à convaincre son ami Craton du plaisir et de l'utilité de l'art de la danse :

Le premier devoir d'un danseur est de se concilier les faveurs de Mnémosyne et de sa fille Polymnie pour se souvenir de tout. À l'instar de Calchas dans l'*Illiade*, le danseur doit savoir *ce qui est, ce qui sera et ce qui a été*, de façon que rien ne lui échappe et qu'il dispose en permanence d'une mémoire sans faille. Car voilà le point capital : la danse est une science de l'imitation et de l'illustration ; elle est capable de donner corps à des idées et de rendre clair ce qui est obscur⁵.

Le corps est comparé à la parole de l'aède : tous deux pratiqueraient l'art de la mémoire. Les gestes et les mots sont mis sur le même plan : le corps, par le biais de

4 Cicéron, *Brutus*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1923.

5 Lucien de Samosate, *Éloge de la danse*, Paris, Arléa, 2007, p. 23.

l'image sur scène produite grâce aux gestes, convoque la mémoire – de l'acteur ainsi que du spectateur – à l'instar de la parole de l'aède.

Les caractéristiques de l'excellente gestualité du danseur, selon Lucien, sont les mêmes que celles d'un discours prononcé par un bon orateur : la clarté et l'évidence, soit les caractéristiques dont avait parlé Quintilien dans son *Institutio oratoria* environ un siècle auparavant⁶. C'est aussi la manifestation d'une temporalité chargée du présent, du passé et du futur, dont parle Lucien, qui nous intéresse pour réfléchir aux questions soulevées par ce volume. Le geste, dans un instant fulgurant, figure une fuite dans la mémoire personnelle, artistique et historique de chacun, ainsi que dans une projection vers l'avenir.

8 Maria Luisa Catoni, en expliquant le mot *schema* comme « un ensemble de traits (gestes et posture) exécutés devant un spectateur en communiquant l'*ethos* du personnage que l'on souhaite imiter », insiste sur le fait que les spectateurs sont confrontés à une fiction qui « exige un moment de fixité et d'immobilité figé dans un geste⁷ ». Comment comprendre la nature de ce moment – fugace, fulgurant et épais – de fixité ?

L'un des plus anciens traités chorégraphiques, *De arte saltandi et ducendi*, écrit au xv^e siècle par Domenico da Piacenza, maître à danser à la cour de la famille d'Este, peut nous aider à répondre à cette question. La danse est décrite à partir de six éléments fondamentaux : *mesura*, *memoriae*, *agilitade*, *maniera*, *mesura de terreno*, *fantasmate*⁸. C'est précisément ce dernier élément qui nous intéresse, auquel Domenico se réfère en ces termes :

Si tu veux apprendre le métier, il faut apprendre à *danser par fantasmata*. *Fantasmata* est une rapidité du corps, mise en mouvement grâce à l'intelligence de la mesure⁹...
Danser comme si en un instant tu voyais la tête de la Méduse, c'est-à-dire, qu'après un

6 Quintilien, *Institution Oratoire*, Paris, Belles Lettres, 1977, t. IV, livres VI et VII.

7 Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008, p. 103 (nous traduisons).

8 Nous proposons de traduire les six éléments par « modération », « mémoire », « agilité », « manière », « mesure de l'espace », « images fantasmatiques ».

9 Selon Domenico, l'art de la danse est une *scientia*, un art libéral, « une véritable activité intellectuelle, conforme au principe aristotélien de la fuite des extrêmes », comme l'écrit Ludmila Ancone. Pour comprendre les implications de l'utilisation du terme « mesure » dans un horizon de pensée qui renvoie à l'*Éthique* aristotélienne, voir Ludmila Ancone, « *Mesura* et *partire di terreno*: mesurer le temps et l'espace dans la danse italienne du xv^e siècle », dans *Mesure et histoire médiévale*, XLIIIe congrès de la SHMESP Tours, 31 mai – 2 juin 2012, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 313-323.

mouvement tu te figes en pierre pendant un instant et l'instant suivant tu bouges comme le faucon¹⁰...

Le danseur, comme l'orateur quand l'émotion est à son comble, doit faire appel à des images mentales, qui relèvent de la *fantasia*, avant de les rendre sur le plateau en produisant l'effet de pauses iconiques. Entre deux mouvements consécutifs, un arrêt impromptu se produit. Un court-circuit s'installe : le danseur opère des pauses (presque imperceptibles) qui font allusion à des images ; celles-ci réveillent l'imagination et la mémoire du spectateur. L'affirmation de Domenico reste assez énigmatique, la durée entre un instant et le suivant étant insaisissable. Mais qu'il s'agisse d'une pose ou d'un geste maintenu dans le prolongement d'un instant ou qu'il s'agisse de l'arrêt absolu de l'action, on se trouve face à une suspension impromptue du mouvement « narratif » du spectacle.

Cette temporalité insolite nous suggère immédiatement le parallèle, éloigné dans le temps mais qui s'appuie sur les mêmes hypothèses théoriques, avec le concept de *tableau* élaboré par Diderot dans la seconde moitié du XVIII^e siècle¹¹. L'auteur des *Entretiens sur le Fils naturel* établit un lien entre le naturel et la vérité – effets de l'art pictural – et leur pendant esthétique dans le théâtre : le *tableau* correspond à l'idée d'une forme synchronique propre à la figuration picturale qui peut trouver son moment d'expression dans le développement diachronique de la figuration théâtrale.

Pour comprendre la nature des gestes produits dans le contexte de la danse de Domenico ou des tableaux de Diderot, il faut interroger leur rapport avec le temps. Domenico, en pensant à un temps qui ne dure pas plus d'un instant, parle de rapidité, de brièveté et l'expression peut donc suggérer une action mesurée et des moments

10 « Dico a ti che chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per fatasmata e nota che phantasmata è una prestezza corporale, la quale è mossa cum lo intelecto del mesura... facendo requie a cadauno tempo che pari aver veduto lo capo di medusa, como dice el poeta, cioè che facto el moto, sii tutto di pietra in quello istante e in istante metti ale come falcone che per paica mosso sia, secondo la regola disopra, cioè operando mesura, memoria, maniera cum mesura de terreno e aire » (f° 2r) (Patrizia Procopio, *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Ravenna, Longo Editore, 2014, p. 78. Comme le dit Ludmila Ancone, Domenico « emploie le terme de mesure (*mesura*) dans sa triple signification de mesure musicale, de mesure de l'espace et de mesure conçue comme la modération des gestes et des postures » (Ludmila Ancone, « *Mesura et partire di terreno* », art. cit., p. 314).

11 Diderot, dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, donne cette définition : « Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau » (Diderot, *Entretien sur le Fils Naturel, Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Le Club, 1969-1973, t. III, p. 127).

d'interruption presque imperceptibles pendant lesquels le corps fait apparaître un mouvement de l'âme. Relativement à Diderot, la poétique des tableaux marque l'action dramatique, à travers la suspension de l'action pour ceux que Pierre Frantz appelle les « tableaux-combles » (tableaux de *climax*), ou à travers son immobilisation pour les « tableaux-stase¹² ». Lisons ce que Frantz écrit à propos des premiers :

Le tableau permet d'inscrire le fantasme sur la scène et de plier les éléments de réalité qu'elle contient à ses lois. [...] Le tableau permet à l'œil une extériorité fictive qui lui permet de sentir un instant sa vraie position, dans le tableau et simultanément hors de lui. C'est bien là le déni fondateur de la théâtralité. Le tableau-comble n'a pas fonction d'illusion mimétique au sens du réalisme mais il donne au réel de la scène les couleurs du fantasme ou de l'icône. Il donne à sentir le quatrième mur comme une séparation intérieure. Il ressortit autant à la représentation qu'à la présentification de l'invisible : le moment de l'élévation n'est-il pas à la messe celui d'une semblable suspension où l'invisible fait sentir sa présence. Tel est le paradoxe du visible à son comble¹³.

Revenons à présent à Domenico et au modèle culturel qui avait inspiré sa réflexion sur le pouvoir de l'imagination pour ranimer les sentiments, à savoir la rhétorique¹⁴. Giorgio Agamben, dans son essai *Ninfe*, en interprétant le traité de Domenico, souligne que l'essence de la danse ne se trouve pas dans le corps ou dans le mouvement du danseur, mais dans l'image qu'il est capable d'évoquer et de convoquer. Ce qui condense le geste, c'est la pause : « une pause non immobile, mais chargée, à la fois, de mémoire et

12 Pour ce qui concerne la mise en action du *tableau* dans le théâtre du XVIII^e siècle, nous renvoyons à Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998. À propos de la distinction entre tableau-comble et tableau-stase, voir le chapitre « Le tableau, un concept de poétique dramatique », p. 151-195.

13 *Ibid.*, p. 182.

14 Pour une lecture du lien entre textualité et mouvement de la danse, on renvoie à Mark Franko, *Dance and Text. Ideologies of the Baroque Body*, Oxford, OUP, 2015. Dans une partie dédiée à l'écriture de la danse, à propos de Domenico da Piacenza, Franko écrit : « *Taking physical verticality and stillness into account of the posa, Domenico termed the repeated invasion of the posa by movement, both spatially and sequentially, fantasmata. [...] The positional aesthetic of bodily movement resulted in instants of physical suspension: sequences of movement included the kinds of holds or breaks that introduced unexpected suspension. [...] By becoming transfixed in imitation of Medusa's victim, the dancer enacts a confrontation with the unknown, that is, with dance as an unreflective physical action. The pose is mimetic of conscious interiorization of dancing, suggesting thereby a mimesis of reflective consciousness choreographed into the dance itself.* » (*Ibid.*, p. 27-28).

d'énergie dynamique¹⁵ », exactement comme l'entendait Diderot. Avec un syntagme qui se rapproche de l'oxymore, Agamben donne à la non-immobilité de la pause une caractéristique du geste : ainsi conçu, le geste théâtral est le dépôt d'une tradition qui peut être décodé collectivement, mais il donne aussi lieu à la possibilité pour chaque spectateur de l'investir de son propre imaginaire.

En passant par la seconde moitié du XVIII^e siècle, où l'esthétique du tableau impacte pour toujours la gestuelle des acteurs intégrant à la mise en scène tous les sens (et en particulier la vue), nous pouvons voir comment l'idée d'un geste chargé *énergétiquement* de mémoire a été développée aussi bien par des hommes de théâtre que par des philosophes qui se sont intéressés aux questions dramatiques. Dans une étude de 1938 consacrée au théâtre épique de Bertolt Brecht, par exemple, Walter Benjamin revient sur cet instant suspendu du geste capable de le charger d'une temporalité stratifiée¹⁶. Pour lui, la force du théâtre épique résiderait justement dans cette interruption qui permet de détacher les gestes du contexte qui les produit, tout en les rendant « citables ». Nous ne nous attarderons pas sur ce point, mais il est important de rappeler que la citation, telle que l'entend Benjamin, ne signifie pas l'utilisation de quelque chose pour réitérer ou confirmer un concept, mais signifie la création d'un choc qui implique toujours une resémantisation de ce que l'on cite¹⁷.

Le geste n'est donc pas quelque chose d'insaisissable et de furtif. Le geste peut être considéré comme un acte de transmission et, en même temps, un instrument de réappropriation : il reste dans les mémoires et traverse l'histoire, individuelle et collective. Mais comment devient-il le signe d'une tradition ?

LES SOURCES POUR LA RÉAPPROPRIATION DES GESTES DU PASSÉ : LES IMAGES, LES TRAITÉS, LES DRAMATURGIES

Comment le geste laisse-t-il une trace dans la mémoire des arts de la scène ? Et, inversement, par quels moyens les praticiens peuvent-ils écrire les gestes et en préserver la mémoire ? Nous interrogeons donc la tangibilité de la relation que le geste

15 Giorgio Agamben, *Ninfe*, Turin, Bollati Boringhieri, 2007, p. 14 (nous traduisons).

16 Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

17 Sur le concept de citation chez Benjamin, signalons Pierre Missac, « Éloge de la citation », *Change*, n°22, 1975, p. 133-151, ainsi que Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, chapitre 6.

entretient avec le passé : pour ce faire, il est nécessaire de revenir aux sources que l'on peut interroger dans la tentative de se réappropriier des gestes du passé.

En 1601, Tristano Martinelli publie les *Compositions de rhétorique*, avec une dédicace au roi de France et à son épouse Marie de Médicis. Il s'agit d'une véritable plaisanterie de celui qui est connu comme le premier Arlequin de l'histoire : les pages du volume sont blanches, mais des gravures y sont dispersées de manière apparemment aléatoire, représentant Arlequin et d'autres personnages de la *commedia dell'arte*¹⁸. L'énergie théâtrale d'Arlequin ne réside pas dans des mots, mais dans une rhétorique des gestes rendus sensibles par les dessins. Les personnages sont représentés comme s'ils étaient capturés sur les planches de la scène, en train de jouer leur rôle : leur geste, figé par une image, semble être ce qui est le plus parlant par rapport à la *commedia dell'arte*.

12 L'iconographie théâtrale constitue de la sorte une source de première importance pour la reconstruction de la gestuelle du passé¹⁹.

L'iconographie de la *commedia dell'arte*, avec un répertoire allant du XVI^e au XX^e siècle, est un bon exemple pour expliquer la relation entre les gestes théâtraux et les arts figuratifs. S'il est important de souligner que l'histoire qui repose sur les images ne se limite pas à témoigner de gestes (elle raconte aussi les contextes de production dans lesquels une forme spectaculaire s'est imposée comme telle²⁰), toutes ces images ont souvent été utilisées pour souligner la dimension performative de la *commedia dell'arte* et pour mettre en évidence le triomphe du corps. Les actions des comédiens sont normalement fixées dans des gestes qui deviennent presque stéréotypés. En effet, si, d'un côté, l'iconographie de la *commedia dell'arte* exagère les traits de chaque personnage, en rendant plus facilement transmissibles et itérables les gestes qui le caractérisent, elle alimente, d'un autre côté, la construction d'imaginaires qui

18 Voir Siro Ferrone, *Arlequin, vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur*, trad. Françoise Siguret, Montpellier, Éditions L'Entretiens, 2008.

19 Voir à ce sujet Renzo Guardenti, « Images, théâtralité, imaginaire. Les sources visuelles entre historiographie théâtrale et dramaturgie du regard », *Double jeu*, n° 8, 2011, p. 13-22. En se limitant à la tradition occidentale, le presque infini répertoire d'images du théâtre est normalement organisé autour de trois concepts : les images qui accompagnent, en forme de commentaire, les textes dramatiques ; les images qui, détachées de la pratique théâtrale, la nourrissent malgré elle ; les images (surtout portraits, photos, vidéos, etc.) qui renvoient immédiatement à la dimension réelle de la mise en scène.

20 Nous citons, à titre d'exemple, les gravures de Ambrogio Brambilla, *Che diavolo è questo* (XVI, Londres, British Museum), les gravures du *Recueil Fossard* (1585 environ, Stockholm, Nationalmuseum), les 24 planches *Balli di Sffansania* de Jacques Callot (1622 environ, Naples, musée national de Capodimonte), les gravures du *Triomphe d'Arlequin Jason* de Nicolas Bonnart (1685, Paris, Bibliothèque nationale de France).

donnent lieu à un véritable mythe figuratif. Ceci est d'ailleurs vrai pour toute source iconographique : si traiter de la plasticité des gestes met nécessairement en œuvre des processus qui en déterminent la nature changeable, les images « du corps » tendent à en fixer un aspect extérieur ou un aspect qui relève des imaginations impliquées dans l'acte de la représentation iconographique.

Nous comprendrons facilement cet aspect en évoquant une autre forme iconographique qui présente un intérêt pour les études sur le geste : le portrait d'acteur, dessiné ou photographié. Ce type d'images tente souvent de fixer sur le papier les gestes plastiques et les attitudes passionnelles produits au cours de l'action scénique, tout en évoquant une véritable suspension du temps dans le « drame de la pose » que constitue le portrait²¹. Nous pouvons rappeler, à ce sujet, une anecdote devenue célèbre : au XVIII^e siècle, lors d'une tournée à Paris, David Garrick, célèbre acteur anglais et modèle du jeu « naturel » à travers toute l'Europe²², avait demandé à son frère de lui envoyer des estampes qui le représentaient dans diverses productions. Il pensait certainement diffuser son image reproduite parmi le public de ses admirateurs, mais il s'agissait aussi d'un renversement de la pratique de l'acteur-modèle pour les peintres : dans son cas, l'acteur prenait ses propres gestes comme modèle pour sa propre pratique scénique à venir²³.

Une deuxième source à laquelle on peut se référer pour la reconstitution de la gestuelle du passé est l'ensemble des traités et des écrits sur le théâtre qui tentent de catégoriser les formes du geste. Nous avons vu précédemment que dans la rhétorique, pour que l'*actio* soit convenable, l'orateur doit « adapter les techniques de l'acteur à l'exigence rhétorique de vérité²⁴ ». Si au XVII^e siècle, cette pensée détermine les

21 Sur le rapport entre littérature et portrait nous signalons les travaux de Martine Lavaud. Nous avons eu l'occasion de réfléchir à ce sujet à l'occasion d'une intervention sur les portraits d'acteur à la Comédie-Française pendant la journée d'études *La Comédie-Française racontée par ses sociétaires*. La journée d'études, organisée par l'Institut universitaire de France, le PRITEPS et la Comédie-Française, a eu lieu à Sorbonne Université les 25 et 26 septembre 2020. À ce sujet, voir aussi Maria Ines Aliverti, *La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

22 L'acteur est d'ailleurs connu grâce aussi au célèbre tableau de William Hogarth qui le représente comme Richard III se réveillant du cauchemar où il a vu apparaître les personnes qu'il avait précédemment tuées. Voir William Hogarth, *David Garrick in Richard III*, Liverpool, Walker Art Gallery, 1746.

23 Renzo Guardenti, *Teatro e arti figurative*, dans Luigi Allegri (dir.), *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Rome, Carocci, 2017, p. 78-79.

24 Jeanne Bovet, « Les théories de l'actio aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Tangence*, n°60, 1999, p. 11.

théories françaises à propos de l'*actio*, comme l'explique Jeanne Bovet, « elles évoluent [...] dans le passage du XVII^e au XVIII^e siècle : d'une part, le rapport exemplaire entre acteur et orateur s'y trouve réarticulé au profit d'un type particulier d'orateur, l'avocat ; d'autre part, la prééminence traditionnelle de la voix sur le geste y perd du terrain²⁵ ». Les techniques évoquées ci-dessus, comme la question de la bienséance, sont les sujets privilégiés d'une copieuse production théorique sur le geste au théâtre, qui fleurit à partir du XVIII^e siècle. À partir de la fin des années 1740, en lien avec ou suite à l'émergence de nouveaux modèles pour le jeu, nous trouvons un certain nombre de publications consacrées au jeu du comédien. Comme le rappelle Laurence Marie, « les premiers traités dignes de ce nom voient le jour en l'espace de deux années, en 1746 et 1747, simultanément à Londres, Vérone et Paris : il s'agit des ouvrages de l'Anglais Aaron Hill, de l'Italien Gianvito Manfredi et du Français Pierre Rémond de Sainte-Albine²⁶ ».

14

En parcourant les traités et les témoignages de l'époque²⁷, qui se réfèrent à une tradition ancienne de pratique gestuelle partagée par les orateurs et les acteurs, on s'aperçoit que le vocabulaire du geste est assez simple et se polarise autour de trois aspects : les gestes indicatifs, les gestes imitatifs et les gestes expressifs. Le geste imitatif et le geste indicatif sont utilisés pour recréer sur scène, de manière vivante, des événements

25 *Ibid.* Dans l'article, J. Bovet analyse trois textes théoriques qui témoignent de cette évolution de la pensée : le *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste* de Michel Le Faucheur (1657), le *Traité du récitatif* de Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1707) et les *Pensées sur la déclamation* de Louis Riccoboni (1738). La correspondance directe entre l'expression corporelle et la parole, qui passe donc par les *schemata*, est par exemple commentée dans *La pratique du théâtre*, traité de composition dramatique écrit en 1640 par l'abbé d'Aubignac, qui disait s'en tenir strictement aux prescriptions aristotéliennes. D'Aubignac déclare de manière assez péremptoire la distance entre l'art oratoire et la récitation car, si le premier suggère des images mentales élaborées ensuite par l'imagination de l'auditoire, la seconde met directement sous les yeux des images vivantes. Voir : Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, édité par H. Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 405. Pour un traitement exhaustif des théories de l'art de l'acteur circulant en Europe au long du XVIII^e siècle nous renvoyons à Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

26 *Ibid.*, p. 81. Les traités auxquels L. Marie fait référence sont *L'art de l'acteur* (1746) du dramaturge Aaron Hill, *L'acteur en scène* (1746) du dramaturge Gianvito Manfredi et *Le Comédien* (1747) de l'amateur du théâtre Pierre Rémond de Sainte-Albine. Nous pouvons aussi citer *L'Art du théâtre* de François Riccoboni, traité publié en 1750 mais écrit probablement en 1745, ou encore les *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1785-86) de l'Allemand Engel.

27 Nous renvoyons pour cela à Dene Barnett, *The Art of Gesture: The Practice and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg, C. Winter, 1987.

lointains, passés ou imaginés, qui font l'objet de passages descriptifs ou narratifs²⁸. L'esprit humain réagit plus vivement au concret qu'à l'abstrait, et mettre sous les yeux le sens des mots est l'une des fonctions de base du geste au XVIII^e siècle, dans le sillage de la rhétorique ancienne.

En ce qui concerne les gestes expressifs capables d'exprimer les affects du personnage joué, ils semblent être exécutés au XVII^e siècle par imitation de la nature mais transformés selon les exigences de la grâce et de la bienséance. Pour la représentation des passions telles que la surprise, le chagrin ou la peur, les acteurs ainsi que les peintres et les sculpteurs se réfèrent aux mêmes gestes, parce que tous trouvaient leur inspiration dans les modèles classiques, comme la statuaire antique, ou dans les têtes d'expression dessinées par Charles Le Brun en 1698 qui deviennent, comme l'écrit Laurence Marie, « un modèle théorique, sinon pratique, pour le théâtre²⁹ ».

Si le geste est considéré comme un signe dénotant ou représentant le plan affectif et psychologique du personnage, on se demande si la répétition d'un geste implique nécessairement la répétition du sentiment qu'il est censé représenter traditionnellement. Si, quand nous évoquons les gestes expressifs, nous pensons à la proximité entre l'image incarnée par le geste et l'affect qu'elle suscite, la corrélation entre geste et ce qu'on appelle affect reste-t-elle inchangée dans le temps³⁰ ?

Pour finir cet excursus consacré aux sources convoquées pour la réappropriation du geste du passé, arrêtons-nous sur les textes dramatiques à part entière, à leur tour capables de renseigner l'historien du théâtre sur l'histoire des gestes, leurs sens et leurs pratiques.

28 Ce principe du geste trouve sa première théorisation par les Anciens dans l'élaboration du concept d'*ekphrasis*, une forme de discours consistant à décrire une image de telle manière que les mots en restituent puissamment l'énergie et que les auditeurs sont transformés en spectateurs. Voir à ce sujet : Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashagate, Burlington, 2009.

29 L. Marie, *Inventer l'acteur*, op. cit., p. 167.

30 Nous renvoyons ici aux études de Aby Warburg et à leur reprise contemporaine. Warburg, en effet, étudiant la tradition iconographique occidentale, fit remarquer la réapparition de certaines formules gestuelles, même après des périodes de latence, souvent chargées d'une intensité affective nouvelle. Pour une étude qui ouvre spécifiquement au domaine du théâtre, voir Giovanni Careri, « Aby Warburg. Rituel, pathosformel et forme intermédiaire », *L'Homme*, 165, janvier-mars 2003. Andrea de Jorio, dans son traité *La Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, écrit en 1832, tentait de trouver l'origine ancienne des gestes napolitains, en les recherchant sur les amphores ou les peintures de l'Antiquité.

Pour Diderot, l'écriture de la pantomime, à savoir un discours qui s'exprime à travers les gestes (par opposition à la simple action du corps) crée le « tableau qui existait dans l'imagination du poète³¹ » : le dramaturge doit pré-voir l'image scénique sous une forme purement visuelle, pour la transposer ensuite à travers les mots, et la voir, enfin, réalisée sur scène sous une forme mixte de mots et d'images³². Le lieu textuel auquel l'écrivain de théâtre confie sa vision mentale est, précisément, la didascalie³³, qui compose et décompose la scène. Elle peut s'attarder sur des détails invisibles à l'œil nu et suggérer des ouvertures au-delà de la scène visible en faisant appel à l'imagination du lecteur dans un dispositif représentatif rendu par les mots. Elle fournit aussi, et c'est cela qui nous intéresse, des indications à propos des gestes en les anticipant et en décomposant en segments (linguistiques, bien évidemment) successifs la supposée fluidité avec laquelle le geste est montré sur scène. L'écriture didascalique, en effet,

16 peut ponctuer la fluidité de l'action par une série de gestes, bloquant dans une séquence d'images écrites ce qui, dans la réalisation de l'acteur, sera la progression d'un seul mouvement. En ce sens, la parole didascalique insère un temps *autre* dans le geste, révélant un nouveau potentiel poétique vers lequel s'est tournée une certaine partie de la recherche théâtrale de la seconde moitié du XX^e siècle.

D'autre part, les didascalies peuvent conduire à un divorce entre la parole et l'image gestuelle, comme si le corps vivant refusait d'être réduit à un instrument pour faire voir et ressentir le contenu des mots.

Les images, les traités et les textes dramatiques sont donc des sources primordiales pour rechercher ou reconstruire le geste qui vient du passé. Comment, ensuite, le transposer dans le présent ? Qu'en est-il d'une gestuelle contemporaine dans les mises en scène d'un théâtre du passé ? Passe-t-elle par une mythification du passé, par la déformation d'une tradition gestuelle ou par son application à la lettre ? Si certaines pratiques contemporaines de spectacles à *l'ancienne* réfléchissent à la manière de se

31 Denis Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Le Club français du livre, 1969-1973, t. III, p. 498.

32 Nous renvoyons encore à l'ouvrage de Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, et, en particulier, au chapitre « Le jeu dans le tableau », p. 114-152.

33 Pour une réflexion théorique à propos des didascalies voir Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, l'Harmattan, 1997, chap. 3. Concernant l'histoire des pratiques didascaliques, selon une perspective comparatiste qui étudie les dramaturges français, italiens, anglais et espagnols entre le XVI^e et le XVII^e siècle, nous renvoyons à Veronique Lochert, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.

réapproprié la tradition gestuelle pour inventer leurs propres codes, on trouve, au contraire, certaines recherches scéniques contemporaines qui s'efforcent de restituer la tradition théâtrale à travers une reconstitution historiquement informée de textes anciens. Comment dialoguent ces deux types d'approche d'un théâtre du passé, entre reconstitution et invention ?

Si le corps – de l'auteur, de l'acteur, du spectateur – est devenu, au fil des siècles, un véritable protagoniste du discours théorique des sciences humaines et sociales, l'intérêt qu'il suscite remonte à des époques bien plus lointaines que la présente et la recherche sur le positionnement du geste entre tradition et innovation peut certainement relever de cette histoire de longue durée.

LE GESTE DANS LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE DU XX^e SIÈCLE

Nous voudrions aborder cette histoire à la fois passionnante et complexe en suggérant une autre orientation particulière : l'étude de la transmission du geste à partir de la relation pédagogique entre maître et élève à une époque où cette relation semble consciemment se situer au cœur de la tension tradition-innovation. Dans cette partie, nous proposons donc un aperçu de ce qui s'est passé à cet égard au cours des XX^e et XXI^e siècles, en présentant les principaux pédagogues du geste et les enjeux que chacun d'entre eux a abordés.

La culture de l'acteur, affirme Claudio Meldolesi, est « une culture d'accumulation » : le « nouvel acteur se forme en imitant le précédent pour pouvoir s'offrir à l'imitation des suivants³⁴ ». Les écoles, laboratoires et ateliers des grands réformateurs du théâtre deviennent, au XX^e siècle, les lieux de préservation et de transmission du jeu d'acteur et de sa gestuelle. En expérimentant et en renouvelant l'art scénique, les metteurs en scène-pédagogues partent à la recherche d'une refondation du geste théâtral en termes esthétiques et éthiques : l'acteur-créateur de Meyerhold, l'*Übermarionette* de Craig, le « corps poétique » de Lecoq, l'anthropologie théâtrale de Barba, par exemple, témoignent de ces inflexions.

Quant aux éléments qui définissent le mouvement scénique de l'acteur et son expression gestuelle, la transmission du savoir se réalise, d'une part par l'« accumulation » directe (comme le passage de Craig à Copeau, de Lecoq à Mnouchkine, ou bien de Grotowski à Barba) ; d'autre part, par des filiations indirectes

34 Claudio Meldolesi, « L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti », *Teatro e storia*, IV, n° 2, 1989, p. 209 (nous traduisons).

grâce aux dynamiques de circulation des savoirs et des échanges (comme l'influence de la poétique de Craig sur le travail de Meyerhold ou celle de Copeau sur la pédagogie de Lecoq). On peut parler aussi des « rencontres » imaginaires à la manière dont Mnouchkine décrit le dialogue entre Copeau et Meyerhold dans le texte-programme de *L'Âge d'or* (1975). Les citations tirées de *Registre I* de Copeau, ainsi que d'*Écrits* de Meyerhold sont très souvent envisagées comme une « conversation-rencontre imaginaire entre deux maîtres anciens³⁵ » :

Copeau, le maître rêveur écrit : « [...] il faudra briser la forme existante et revenir d'abord à des formes primitives, comme la forme à personnage fixe dans laquelle les personnages seront tout ». Et Meyerhold lui répond sans le savoir : « C'est pour cette raison que l'acteur si obstinément aspire à se plonger dans l'étude des fabuleuses techniques des époques où le théâtre était théâtral³⁶ ».

18

L'échange imaginaire entre deux metteurs en scène-pédagogues témoigne non seulement de la similitude entre les approches pratiques contemporaines, mais aussi du fait que la pédagogie théâtrale du XX^e siècle dialogue continuellement avec différentes traditions théâtrales du passé pour préserver ou réinventer le jeu d'acteur.

Après avoir quitté, en 1906, le Studio-Théâtre, filiale du Théâtre artistique de Moscou, fondée par Stanislavski et destinée aux nouvelles expérimentations sur scène où l'acteur joue *naturellement* et conformément aux lois de la *nature*, Vsevolod Meyerhold commence à s'intéresser au travail d'Edward Gordon Craig et à son concept d'*Übermarionette*. Selon Meyerhold, l'art dramatique est parvenu à la maîtrise la plus haute sur le plan du naturalisme et de la simplicité naturelle du jeu, mais il exige maintenant de nouvelles techniques d'acteur, notamment au niveau du langage gestuel. Meyerhold voit l'*Übermarionette* de Craig comme le modèle et le moyen de trouver « sur scène la même précision infaillible dans chaque mouvement³⁷ ». Le geste précis dont Meyerhold parle est libéré du psychologisme : la marionnette, issue du monde merveilleux de la fiction, empêche l'acteur de s'identifier à elle et « l'homme qu'elle

35 Béatrice Picon-Vallin (éd.), *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 99.

36 Ariane Mnouchkine, *Raconter l'histoire de notre temps*, dans Jean-Claude Bourbault *et al.*, *L'Âge d'or*, Première ébauche, Texte-programme, La collection numérique du Théâtre du Soleil, 1975, p. 29-30.

37 Béatrice Picon-Vallin, « Introduction », dans *Vsevolod Meyerhold*, Arles, Actes Sud, p. 120.

représente est un homme fictif, le plateau sur lequel elle évolue est la table d'harmonie où sont disposées les cordes de son art³⁸ ».

À partir de ses premières expériences d'enseignement au Studio-Théâtre, Meyerhold envisage l'acteur comme l'élément le plus important du spectacle, celui qui « traduit librement un texte livresque en une langue vivante, celle du récit scénique³⁹ ». Ces préoccupations sont issues en partie des recherches de Craig : lors de son séjour à Florence, Craig commence à travailler sur la réforme des langages scéniques. Selon lui, les acteurs doivent « éviter ce désir frénétique de donner "vie" à leur travail⁴⁰ » et utiliser les gestes excessifs et la mimique rapide. Dans l'Arena Goldoni, fondée en 1913, il veut former l'acteur du futur, celui qui symboliserait l'*Übermarionette* dont le jeu, éloigné du mimétisme et de la psychologie prédéfinie du personnage, serait fait principalement de gestes symboliques, à la manière dont les comédiens *dell'arte* avaient improvisé et créé leurs *lazzi*.

Jacques Copeau, lors de son séjour de deux mois à l'Arena Goldoni, sous l'influence de la poétique de Craig et de ses exercices de « mime », commence à réfléchir à différents procédés de reconstitution de la base gestuelle. Après Florence, il part à Genève où il se passionne pour la méthode de Jacques-Dalcroze, surtout pour ses cours d'improvisation avec les enfants. Dès son retour à Paris, en novembre 1915, il commence à donner des cours de jeu dramatique aux enfants entre huit et quatorze ans. Ce serait par le langage gestuel que « l'enfant se lance en premier dans le jeu dramatique. Il se méfie des mots et de l'analyse psychologique des personnages de la fable, comme si la rationalité du langage éloignait l'enfant du mimétisme premier et de la spontanéité créatrice⁴¹ ». Ce travail est crucial pour les recherches de Copeau vers une nouvelle comédie improvisée. En se référant aux recherches sur la *commedia dell'arte*, Copeau rappelle qu'il faut « sortir de la littérature » pour restaurer l'art de l'improvisation, « le faire naître, l'aider à revivre » parce que « lui seul nous rendra un théâtre vivant⁴² ». Quand il ouvre les portes de son École du Vieux-Colombier, il met l'accent sur les exercices physiques qui visent à développer le mouvement corporel : « L'élève, par la pratique de ces improvisations, prend confiance dans cet art métaphorique du geste

38 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, trad. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, t. 1, 1973, p. 190.

39 B. Picon-Vallin (éd.), *Vsevolod Meyerhold, op. cit.*, p. 63.

40 Edward Gordon Craig, « The Actor and the Übermarionette », *The Mask*, vol. 1, n° 2, 1908, p. 9 (nous traduisons).

41 Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », *Cena*, n° 23, septembre / décembre, 2017, p. 176.

42 Jacques Copeau, *Registres I. Appels*, textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1974, p. 187.

qui permet de trouver des traductions corporelles aux dynamiques de la vie comme aux sentiments⁴³ ». L'autre instrument privilégié qui permet à Copeau de travailler sur la « transposition des sentiments par une écriture poétique du geste⁴⁴ » est l'emploi du masque. Copeau utilise surtout le masque « noble », celui que Lecoq appellera « neutre », qui sert à préparer l'élève au travail choral⁴⁵ en unissant toutes les étapes principales de sa formation : « les parties mimées s'allient au chant, la stylisation des gestes aux mouvements choraux⁴⁶ ».

20 L'École du Vieux-Colombier (1921-1924) devient l'une des écoles françaises les plus importantes dans la pédagogie du jeu d'acteur au XX^e siècle, analyse Guy Freixe. La deuxième, créée sur les principes et les méthodes de Copeau, est celle de Jacques Lecoq « qui reprend, en les structurant et les approfondissant, les intuitions premières du “maître-rêveur”⁴⁷ ». L'enseignement de l'école de Lecoq, fondée en 1956 à Paris, repose sur le masque neutre, l'expression corporelle, la *commedia dell'arte*, le chœur et la tragédie grecque. À travers ces territoires dramatiques, il analyse les *mouvements* du corps humain, c'est-à-dire les actions physiques capables de faire surgir une série d'*attitudes* qui structurent le mouvement, au-delà du geste naturel. L'acteur doit être conduit à se dégager des gestes quotidiens et réalistes. En ce sens, ce que l'acteur fait ou joue n'est pas important : ce qui compte, c'est *comment* il le fait, *comment* il joue. L'une des méthodes principales de la pédagogie de Lecoq est *la méthode des transferts* « qui consiste à prendre appui sur les dynamiques de la nature, des gestes d'action, des animaux, des matières, [...] pour atteindre un niveau de transposition théâtrale, hors du jeu réaliste⁴⁸ ». Elle permet de mettre en mouvement une émotion par l'identification « mimodynamique⁴⁹ » et de réveiller les gestes qui sont gravés dans le corps de l'acteur.

Pour Mnouchkine, l'école de Lecoq n'apprend pas seulement à « dire des mots », mais à utiliser « le corps qui écoute, le corps qui souffre, le corps qui subit, le corps

43 Guy Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale de jeu de l'acteur*, Lavérune, L'Entretemps, 2014, p. 42.

44 *Id.*, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », *art. cit.*, p. 177.

45 L'un des résultats les plus remarquables du travail choral de Copeau est la présentation du nô *Kantan* adapté par Suzanne Bing, membre fondateur du théâtre du Vieux-Colombier.

46 *Id.*, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale de jeu de l'acteur*, *op. cit.*, p. 49.

47 *Id.*, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », *art. cit.*, p. 174.

48 Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 55.

49 Nous utilisons ici la terminologie employée par Jacques Lecoq.

qui subit avant d'agir⁵⁰ ». Après avoir décidé de s'inscrire à l'école de Lecoq en 1965, Mnouchkine commence à se confronter au jeu corporel et masqué et au travail de chœur et d'improvisation. C'est Lecoq qui a appris à Mnouchkine à percevoir « la poétique du geste » comme l'outil principal de la création théâtrale. À partir de la fondation de sa compagnie du Théâtre du Soleil en 1964, le travail de Mnouchkine vise à « réinventer des règles du jeu » pour « créer un théâtre de la représentation où tout geste, toute parole, toute intonation ait son importance et soit un signe immédiatement perceptible par le spectateur⁵¹ ». En reprenant les grandes formes théâtrales traditionnelles, Mnouchkine retrouve et transpose le geste au-delà de son style précis ou de son genre codifié. « [...] Quand un acteur balinais entre en scène », explique Mnouchkine, « ce qui me fait frissonner, ce n'est pas le geste qui ne peut être compris que par certains, mais le rapport au ciel, à la terre, à la musique. Ce que l'on garde, c'est l'élan que va avoir le guerrier avant de s'élancer⁵² ». Le geste, selon Mnouchkine, doit être réinventé pour raconter l'histoire. Il faut « éliminer [le] geste parasite, et surtout intensifier son moteur de jeu, qu'elle appelle parfois sa petite musique intérieure⁵³ ».

Les différents concepts empruntés au passé⁵⁴ sont aussi utilisés dans la pratique pédagogique d'Eugenio Barba. En s'intéressant au *theatrum mundi*⁵⁵, c'est-à-dire à l'analyse de différentes traditions théâtrales, surtout celles qui utilisent la codification de la gestuelle, Barba identifie, dans le niveau d'organisation du jeu de l'acteur, certains principes qui reviennent. Entre 1962 et 1964, Barba fréquente le laboratoire à Opole qui, en 1962, prend définitivement le nom de Teatr Laboratorium 13 Rzędów de Grotowski. Pour Grotowski, l'acteur doit être capable de composer exactement et en pleine conscience chaque geste et chaque mouvement du rôle qu'il joue. Si l'acteur doit penser, il doit penser avec tout le corps. Ses exercices sont à la base du développement des techniques de l'acteur de l'Odin Teatret, que Barba fonde en 1964 à Oslo et qui, après avoir été déplacé à Holstebro en 1966, devient

50 Citation d'Ariane Mnouchkine tirée de Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias et Jean-Noël Roy (réal.), *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*, film documentaire, 1999.

51 J.-C. Bourbault *et al.*, *L'Âge d'or*, *op. cit.*, p. 19.

52 Ariane Mnouchkine, dans Françoise Quillet, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, Paris, L'Harmattan, p. 7.

53 G. Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine*, *op. cit.*, 2014, p. 154.

54 Jusqu'en 1976 l'Odin organise les séminaires dans les pays scandinaves. Parmi les enseignants figurent entre autres Jerzy Grotowski, Dario Fo, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Julian Beck, Judith Malina, les maîtres balinais I Made Djimat et I Made Pasek Tempo, les maîtres du nô japonais Hisao et Hideo Kanze, les maîtres indiens Shanta Rao, Krishna Nambudiri, Uma Sharma, etc.

55 *Theatrum mundi*, le spectacle de Barba réalisé en 1987.

un vrai laboratoire de l'art de l'acteur. C'est là qu'il développe l'anthropologie théâtrale : « l'étude du comportement pré-expressif de l'être humain en situation de représentation organisée⁵⁶ ». La pré-expressivité concerne donc les techniques extra-quotidiennes du corps qui « ne respectent pas les conditionnements habituels dans l'utilisation du corps⁵⁷ ». À travers une analyse transculturelle, il découvre que les acteurs utilisent, pour modeler leur comportement scénique, certains « principes-qui-reviennent » indépendants de leur tradition. Barba analyse la forme du geste arrêté liée à « une qualité de présence qui sollicite l'attention du spectateur quand [les acteurs] font une démonstration technique, à froid. Même si dans une telle situation [le geste ne veut] rien exprimer, il y a cependant en [lui] un noyau d'énergie [...] bien que non préméditée qui captive nos sens⁵⁸ ». Le geste se réalise donc à l'intérieur du corps avant de commencer à représenter quelque chose. Il naît dans l'instant qui précède l'action sous la forme de *sats*, c'est-à-dire « le moment où l'action est pensée/agie par l'organisme tout entier qui, même dans l'immobilité, réagit par des tensions⁵⁹ ».

Les différentes méthodes pédagogiques dans la pratique contemporaine visent à éclaircir la notion de geste devenue aujourd'hui l'un des centres d'intérêt fondamentaux dans le domaine des arts du spectacle. Elles peuvent nous offrir des réponses à certaines questions que nous traitons dans cet ouvrage : comment accéder à des héritages et préserver le geste dans la mémoire du corps de l'acteur ? comment se réapproprier ce geste pour inventer de nouveaux codes ? comment le réinventer et le recréer pour qu'il puisse continuer à vivre ?

Comme le dit Guy Freixe à propos de la filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine, « le jeu, comme le théâtre, ne se transmet pas seulement comme un acquis, un savoir-faire, mais comme une quête à mener, une aventure à vivre⁶⁰ ». Dans la pratique et la pédagogie théâtrales du xx^e siècle, le geste se transmet à travers une recherche entre tradition et innovation.

56 E. Barba, *Le Canoë de Papier*, op. cit., p. 30.

57 *Ibid.*, p. 40.

58 *Ibid.*, p. 39-40.

59 *Ibid.*, p. 96.

60 G. Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine*, op. cit., p. 194.

ENTRE CITABILITÉ ET TRANSMISSION : TRADITION, RÉVOLUTION ET INNOVATION

Le colloque « Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles : entre tradition et innovation théâtrales » nous a convaincus de la nécessité de remettre les gestes théâtraux au centre d'une étude qui voudrait nuancer l'idée d'une nature éphémère, irrécupérable, événementielle, qui serait propre au théâtre. En effet, si nous pouvons reconnaître des éléments durables et persistants, qu'en est-il du geste à cet égard ? Peut-il appartenir à une supposée tradition théâtrale ? Mais aussi, bien qu'il soit transmis sous des formes répétables et itératives, peut-il ressurgir dans une forme complètement nouvelle ? C'est donc en proposant quelques réflexions sur ces questions que nous concluons l'introduction à ces travaux.

D'après Raimondo Guarino, au théâtre, la récurrence et la permanence concernent les pratiques et leurs modes spécifiques de préservation et de transmission :

Ce qui se joue dans le présent et dans le champ visuel du spectateur n'est pas transitoire. [...] L'aspect central de l'action physique, et la culture du corps qui l'exprime, ne sont pas non plus transitoires, bien que sur l'action physique, dans l'univers des spectateurs sans spectacle, se concentrent les métaphores de l'objet manquant et la rhétorique de l'art fugitif [...]. L'historien reconstruit, à travers les regards, au-delà du regard, les termes de la permanence et de la consistance de la création théâtrale. [...] La longue durée qui compte pour le théâtre n'est pas celle de la géographie et des économies, bien que sur elles se définissent la localisation et la définition de son temps, mais la permanence des pratiques⁶¹.

Nous assistons, avec ces mots, à un renversement de perspective : il ne s'agit pas seulement de réfléchir à la mémoire des événements spectaculaires (ses sources, ses traces, ses documents), mais aussi de réfléchir à l'événement spectaculaire comme lieu de mémoire. En ce sens, l'étude du geste est fondamentale, car elle permet de saisir la portée – non objective et non archivistique – de persistances et de transmissions, renvoyant à ce que les anthropologues appellent *tacit, embodied* ou *incorporate knowledge*⁶².

61 Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Rome-Bari, Laterza, 2005, p. vii (nous traduisons).

62 Les études sur la performance ont consacré une large place à l'étude des liens entre le théâtre, le corps et la mémoire. En particulier, sur la base de ce que les anthropologues appellent la connaissance incarnée, Rebecca Schneider a traité de la dimension temporelle des possibilités de transmission de la connaissance à travers les corps, parlant d'une « *knotty and porous relationship to time* ». Voir Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Time of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge, 2011, p. 9.

Dans cette perspective renversée, le geste qui s'exprime à travers le corps peut être considéré comme *trace*, comme lieu de mémoire et, éventuellement, de rupture avec une mémoire qui, le plus souvent, se manifeste malgré lui. C'est exactement ce rapport à la mémoire qui a conduit Diana Taylor à proposer la distinction entre « archive » et « répertoire », distinction devenue fondamentale pour les études de la performance :

Le fossé, à mon avis, ne se situe pas entre l'écrit et la parole, mais entre les « archives » de matériaux supposés durables (textes, documents, bâtiments, ossements) et le « répertoire » plus éphémère de pratiques/connaissances incarnées (langage parlé, danse, sports, rituels). [...] Le répertoire met en œuvre la mémoire incarnée – les performances, les gestes, l'oralité, le mouvement, la danse, le chant – bref, tous ces actes habituellement considérés comme des connaissances éphémères et non reproductibles. [...] La mémoire incarnée, parce qu'elle est « vivante », dépasse la capacité des archives à la capturer. Mais cela ne signifie pas que la performance – en tant que comportement ritualisé, formalisé ou répétitif – disparaît. Les performances se reproduisent également à travers leurs propres structures et codes. Cela signifie que le répertoire, comme l'archive, est médiatisé. Le processus de sélection, de mémorisation ou d'intériorisation et de transmission se déroule au sein de systèmes spécifiques de re-présentation (et contribue à son tour à les constituer). De multiples formes d'actes incarnés sont toujours présentes, mais dans un état constant de re-présentation. Elles se reconstituent elles-mêmes, transmettant les souvenirs, les histoires et les valeurs communautaires d'un groupe ou d'une génération à l'autre. Les actes incarnés et réalisés génèrent, enregistrent et transmettent des connaissances⁶³.

Le colloque a interrogé, entre autres, les sens de la reproduction, aux ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles, des gestuelles qui renvoient à des pratiques théâtrales codifiées, comme c'est le cas de la *commedia dell'arte* ou du théâtre de Molière. L'occasion a été donnée aux élèves de Carlo Boso de l'Académie internationale des arts du spectacle et aux élèves de la troupe du Théâtre Molière Sorbonne, dirigée par Georges Forestier et Michaël Bouffard, de présenter leur expérience au miroir d'une tradition théâtrale plus ou moins codifiée. Il s'agit, pour les premiers, d'un travail de redécouverte de la *commedia dell'arte* et, pour les seconds, des techniques théâtrales en vigueur entre le ^{XVI}^e et le ^{XVIII}^e siècle. Nous avons donc été directement interpellés par cette question : est-ce que la répétition d'un geste qui renvoie à une tradition théâtrale précise en évoque les enjeux, bien que ce geste soit extrapolé de cette même tradition au moment où il est repris ?

63 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 20-21 (nous traduisons).

À ce propos, il nous reste à souligner la distinction entre citation et répétition et nous le faisons avec les mots de Paola Ranzini qui écrit :

[...] si l'itérabilité du geste est la condition même de la citation, la répétition d'un geste n'est une citation que lorsqu'elle renvoie à une pratique théâtrale reconnaissable par le spectateur et qu'elle affiche sa théâtralité en mettant entre parenthèses la référence à la réalité hors scène. Aussi n'est-il pas étrange de constater qu'au XX^e siècle, la question de la répétition, donc de la reprise consciente et de la citation des gestes a été débattue et définie au niveau théorique précisément dans le sillage du théâtre épique, un théâtre anti-illusionniste et antimimétique par excellence qui utilise les ressources de la théâtralité afin de susciter chez le spectateur un étonnement qui éveille son esprit critique⁶⁴.

Effectivement, nous devons à Bertolt Brecht l'idée selon laquelle le jeu d'acteur, compris comme une citation de gestes, implique un processus de distanciation. Brecht propose une distinction entre les gestes isolés et ce qu'il appelle le *gestus*, à savoir l'ensemble des gestes, des comportements, des discours qui montrent la personnalité et la situation sociale d'un personnage. Comme l'écrit Patrice Pavis, « en donnant clairement à reconnaître la classe derrière l'individu, la critique derrière l'objet naïf, le commentaire derrière l'affirmation, l'attitude de démonstration derrière la chose démontrée, le *gestus* se situe au cœur du procédé de distanciation où la chose est à la fois reconnue et rendue insolite, où le geste invite à réfléchir sur le texte et le texte contredit le geste⁶⁵. » D'où l'importance sociale et politique dont les gestes sur scène peuvent se charger. Ces idées, développées par Walter Benjamin dans l'étude que nous avons citée auparavant, conduisent le philosophe à préciser le concept d'interruption comme étant indispensable à la citabilité des gestes. Grâce à l'instant de suspension, le geste peut se détacher du contexte narratif qui le produit et s'émanciper de toute finalité. C'est ainsi que le geste peut assumer le caractère de distanciation dont Brecht le charge et, enfin, révéler différents aspects dans des situations existentielles très éloignées de sa production originale. Le geste qui porte en lui l'allusion à un passé, à une tradition ou simplement à une mémoire codifiée, prend toujours nécessairement un sens nouveau en fonction de ce dont le charge l'époque historique dans laquelle il est recontextualisé et re-sémantisé.

64 Paola Ranzini, « Un miroir aux reflets trompeurs. La citation de gestes et postures de *Comici dell'Arte* au XX^e siècle », dans Celine Frigau Manning (dir.), *La Scène en miroir, métathéâtres italiens*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 234-235.

65 Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 59. Voir en particulier le chapitre III, « Mise au point sur le *Gestus* », p. 53-62.

Entre citabilité et transmission, entre tradition, révolution et innovation, la dimension temporelle du geste demeure donc fondamentale. Il s'agit de considérer le temps dans la longue durée de phénomènes historiques, mais il faut aussi concevoir le temps intrinsèque à toute forme gestuelle. Le geste isolé peut condenser les actions qui le précèdent et faire allusion aux actions qui le suivent et surtout, comme nous avons vu, peut réveiller des processus de mémoire qui impliquent aussi bien les auteurs et les acteurs que les spectateurs.

PRESENTATION DES CONTRIBUTIONS AU VOLUME

Les textes qui composent ce volume reviennent de diverses manières sur les thématiques proposées dans cette introduction et ils sont ici regroupés en deux parties.

26 Les articles de la première partie portent sur la pédagogie et la transmission des gestes. Les cas d'études présentés, disposés selon un ordre chronologique, sont toujours accompagnés d'une réflexion théorique. Au fil des pages, nous pouvons ainsi nous plonger dans la déclinaison concrète des enjeux complexes que nous avons essayé de mettre en lumière. La transmission des gestes implique des relations pédagogiques qui ne sont pas toujours évidentes, avec des lignes de continuité et des points de rupture qui sont au cœur de toute relation maître-élève ; elle peut convoquer des pratiques éloignées dans l'espace et dans le temps ; elle peut enfin engager des mémoires, personnelles et collectives, qui sont révélées ici.

Dans « L'usage du geste expressif dans l'*acting training* de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939) », Cecilia Carponi analyse la première école de théâtre créée par Michel Saint-Denis, neveu et élève de Jacques Copeau. En montrant les fils invisibles de la transmission de la pratique gestuelle, l'article met en lumière le passage d'un ensemble de pratiques expérimentales – les recherches effectuées par Jacques Copeau avec les élèves de l'École du Vieux-Colombier et avec les Copiaus en Bourgogne – à une méthode pensée pour être transmise et systématisée dans une structure normative. Cecilia Carponi ouvre l'enquête sur le geste entre tradition et innovation en se concentrant un acteur parfois complètement ignoré par les historiens du théâtre, bien qu'il ait été le premier à transposer et adapter les enseignements de Copeau dans le monde théâtral anglophone.

Le regard multiculturel anime aussi les pages d'Emily Lombi, qui retrace la quête des lois du mouvement scénique et du geste théâtralisé du metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold qui fut également un pédagogue-chercheur. Dans son article « Vsevolod Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur », Lombi évoque la recherche menée autour des traditions théâtrales,

principalement la *commedia dell'arte*, le kabuki et le nô, pour repenser le jeu de l'acteur et sa formation. Le voyage d'exploration de Meyerhold est comparé à celui du metteur en scène italien Eugenio Barba au début des années 1970. L'hypothèse de l'auteure est que, si Meyerhold, dans les années 1920, n'a pas réussi à systématiser sa méthode d'entraînement portant le nom de biomécanique, cette méthode concentre néanmoins les principes qui seront observés et théorisés plus tard par Barba à partir de l'analyse transculturelle. La transmission des gestes révèle ainsi un dialogue fécond avec des traditions théâtrales diverses et lointaines dans l'espace et dans le temps.

Il est du reste intéressant de croiser les disciplines et c'est dans cet esprit que Léa De Truchis, dans son article « Le geste acrobatique, espace de rencontre entre cirque et théâtre », nous propose une étude de la notion de geste dans la pratique des arts du cirque. La perspective adoptée par l'auteure retrace l'influence de cet art sur les avant-gardes du théâtre au début du xx^e siècle, qui ont repensé la place du corps en scène, et notamment le théâtre de Meyerhold et Artaud. Si d'un côté le geste acrobatique y est présenté comme acte symbolique devenu central dans la pensée du cirque au tournant du xxi^e siècle, ce même geste constitue le point de rencontre d'une réflexion qui convoque cirque et théâtre, selon la perspective de la transmission réciproque d'un savoir.

Dans son article « Gestes primitifs et archéologies des formes artistiques sur les scènes de Romeo Castellucci : l'exemple de *Il Primo Omicidio* », Kenza Jernite ouvre une perspective tout à fait différente : en travaillant sur le théâtre de Romeo Castellucci, l'auteure réfléchit sur la manière dont le corps de l'acteur est traversé par une histoire du geste, tout en faisant revenir des gestes primitifs. Kenza Jernite retrace les références picturales aux sources de la mise en scène de *Il Primo Omicidio*, travail qui revisite le motif de l'Annonciation. Castellucci multiplie et retravaille sur scène les figures de Marie qui traversent notre imaginaire et notre inconscient collectif. Kenza Jernite montre comment Castellucci, à travers les théories de l'historien de l'art Aby Warburg et sa problématique des « formules du *pathos* », cherche des formes anciennes et matricielles, pour les faire ressurgir sur les corps des acteurs. Dans ces tableaux scéniques, les gestes sont l'expression d'une idée chargée d'affectivité, qui renoue le dialogue entre différentes temporalités.

La première partie des actes se conclut avec l'article de Daniela Sacco, « Le geste entre répétition et révolution. D'*Antigone* de Sophocle à *Motus*, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre ». L'auteure pose au centre de son étude la figure d'Antigone, personnage identifié avec le geste qu'il accomplit. Pour montrer la complexité de cette gestualité d'Antigone, en la soustrayant à l'idée qui ne voyait en elle que l'acte héroïque de désobéissance, Daniela Sacco parcourt les étapes cruciales

qui ont sous-tendu la relation entre tradition du geste et innovation théâtrale au cours du XX^e siècle et pendant les années 2000. À partir de l'origine tragique du texte de Sophocle, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre, pour arriver au groupe italien Motus et à son projet *Syrma Antigónes* (en particulier le spectacle *Alexis. Una tragedia greca*), l'étude de cas nous permet ici de retracer aussi bien les points clés de la recherche théorique qu'une réflexion sur le geste. Le geste d'Antigone, dans la qualité métathéâtrale du travail de Motus, convoque ainsi un réseau dense de citations, imitations, répétitions, variations qui demande de remettre en question la tension entre tradition et innovation.

28 La deuxième partie du volume regroupe des réflexions qui interrogent le geste théâtral mis en perspective avec la parole. Le geste est alors envisagé dans son rapport à différentes formes de textualité (textes théâtraux composés de didascalies et de répliques, textes théoriques, réflexions) et dans le dialogue qu'il engage avec l'expression orale, lorsque la parole est « incarnée » par une voix.

Henrique Buarque de Gusmao, dans « Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien », présente le travail du célèbre metteur en scène et pédagogue Constantin Stanislavski selon une perspective inhabituelle. L'auteur analyse les textes dédiés à la réflexion sur le jeu théâtral, que Stanislavski écrit à partir des années 1920, pour relever une série de références à des pratiques appartenant au monde du roman, notamment des pratiques de lecture et d'écriture. Parmi les nombreuses orientations qui conduiraient l'acteur à découvrir sa capacité naturelle à vivre les personnages, comme le veut le « système Stanislavski », s'esquisse une manière de lire le texte dramatique liée à l'essor du roman moderne : une lecture silencieuse, privée et inventive. L'acteur stanislavskien est également invité à écrire différents types de textes tout au long de son processus de création, textes qui suivent des modèles consacrés par le roman du milieu du XIX^e siècle. Henrique Buarque De Gusmao développe ainsi l'hypothèse selon laquelle le geste et l'usage du corps pourraient être repensés, dans la tradition stanislavskienne, à partir de leur relation intime avec le mot et une culture du roman.

Le cas d'étude proposé par Mathilde Dumontet dans un article intitulé « L'évidence du geste dans les mises en scène du nouveau théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture » concerne la conception du geste développée dans les mises en scène par Roger Blin et Jean-Marie Serreau des pièces d'Arthur Adamov, de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco. La double filiation, à la fois du mime corporel d'Étienne Decroux et du respect du texte transmis par Charles Dullin, marque la recherche théâtrale de Blin et de Serreau qui se montrent intéressés par un théâtre physique attentif aux sens dispersées dans les écritures. Par l'analyse de photographies de spectacles et de

discours des artistes, l'auteure étudie les différentes dynamiques de relations entre les gestes, parfois pantomimiques, des comédiens et les paroles, en apparence pauvres, du Nouveau Théâtre. Mathilde Dumontet propose ainsi l'hypothèse de l'invention d'un nouveau mode de jeu qui oscille entre jeu dramatique et jeu performatif.

« Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le « beau geste » cyranesque », article de Clémence Caritté, propose un travail autour d'un curieux paradoxe de *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand : alors que le texte implique un jeu très démonstratif de la part du comédien jouant le personnage éponyme, les véritables gestes cyranesques figurent moins l'incarnation concrète du héros que la traduction du panache et se situent, pour un nombre non négligeable d'entre eux, hors-scène. Ces « beaux gestes » font donc figure d'exception au sein d'une pièce marquée pourtant par une écriture très scénique et pantomimique. Souvent invisibles et dotés d'une dimension tout intérieure, les beaux gestes cyranesques offrent un cas-limite de geste théâtral puisqu'ils se situent dès lors à la frontière entre morale et action, ce qui les rend complexes à traduire d'un point de vue scénique. En comparant les choix effectués par huit metteurs en scène contemporains, l'auteure saisit la modernité de l'œuvre rostandienne qui semble repousser les bornes fixées par la tradition, tout en nous conduisant à réévaluer et redéfinir ce que l'on entend habituellement par geste au théâtre.

Marine Deregnoncourt propose quant à elle une analyse ponctuelle d'une scène de l'acte II de *Partage de midi* de Paul Claudel, soit « le duo d'amour » partagé par Ysé et Mesa, protagonistes de ce drame claudélien. L'auteure analyse comment, au sein de la mise en scène d'Yves Beaunesne, le geste actorial vient contrecarrer les paroles énoncées. L'hypothèse proposée dans l'article est que la crudité et la violence langagières se voient, au cours d'une « danse contemporaine », atténuées par les gestes tendres, sensuels et complices de Marina Hands et Éric Ruf, interprètes des rôles précités. La réflexion vise donc à expliquer comment un tel oxymore scénique peut se produire, analysant d'abord les didascalies claudéliennes pour tenter de mettre au jour la violence passionnelle et présentant ensuite l'interprétation actoriale de cette scène d'amour singulière.

Le titre évocateur de l'article de Corentin Jan, « Masques et *playback* : tradition du geste et devenir de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy », nous plonge dans les partis-pris formels de la jeune metteuse en scène allemande : acteurs et actrices masqués, voix en *playback* préenregistrées et diffusées en parallèle de l'action scénique, espaces troublés pour une utilisation ambiguë de la vidéo. Corentin Jan caractérise ce que ces partis-pris font au jeu de ses comédiens et de ses comédiennes, à leur

corps, à leur présence et à leur gestuelle. Comme le montre l'auteur, l'esthétique de Susanne Kennedy s'appuie sur un travail novateur qui conduit les acteurs, entravés et privés de certaines de leurs ressources habituelles, à reconsidérer et à interroger leur présence sur le plateau. L'analyse de deux spectacles – *Warum läuft Herr R. Amok?* et *Drei Schwestern* – met en évidence que c'est précisément grâce à un travail mené sur le geste théâtral et les traditions allemandes dans ce domaine que s'accomplit cette démarche symptomatique d'une nouvelle génération de la mise en scène sur les scènes germanophones aujourd'hui.

30 Nous concluons la deuxième partie du volume avec l'article de Catherine Naugrette, « Beckett ventriloque ». L'auteure consacre son étude à un dramaturge qui a travaillé sur le rapport entre geste et parole de manière minutieuse, en assumant une perspective tout à fait insolite, celle du rapport entre geste et ventriloquie. Si l'on peut repérer chez Beckett plusieurs modèles venus des arts du spectacle vivant, tels que le cirque, le music-hall ou encore le cabaret – ce sont là les influences les plus connues –, Catherine Naugrette se concentre sur l'art de la marionnette et plus précisément la ventriloquie. Du côté de la scène ou de l'écran télévisuel, dans ses derniers dramaticules, Beckett conduit ainsi l'expérience théâtrale à ses limites les plus extrêmes, lorsque les voix se séparent des corps et acquièrent une existence propre, détachée des vivants et des morts.

Ce recueil d'études témoigne d'une volonté d'ouvrir la recherche sur le geste à un champ d'exploration en constante résonance avec la dimension temporelle. Celle-ci se décline de diverses manières : des mémoires incarnées dans l'acte gestuel à la transmission pédagogique d'une certaine pratique ; du potentiel esthétique de l'éternelle présentification du geste à la temporalité qui est propre à la relation entre le texte et sa mise en scène. Le tableau proposé par les articles est plus diversifié que prévu et l'objet d'étude, « le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles : entre tradition et innovation théâtrales », se révèle souvent surprenant.

L'USAGE DU GESTE EXPRESSIF DANS L'ACTING TRAINING DE
MICHEL SAINT-DENIS : LE LONDON THEATRE STUDIO (1935-1939)

Cecilia Carponi

Université Sapienza – Rome

Italian Academy for Advanced Studies, Columbia University – New York

La question au cœur de cet article est la pédagogie de l'acteur mise au point par Michel Saint-Denis, neveu et élève de Jacques Copeau, avec qui il a travaillé d'abord au Théâtre du Vieux-Colombier puis en Bourgogne avec le groupe des Copiaus. L'*acting training* développé par Saint-Denis, qui a consacré une grande partie de sa carrière – et de sa vie – à la formation de l'acteur, est malheureusement oublié et parfois complètement ignoré par les historiens du théâtre, bien qu'il s'agisse d'un sujet d'étude assez exemplaire. Parmi les principaux héritiers de Jacques Copeau, son importance est égale à celle d'Étienne Decroux ou de Jacques Lecoq, pourtant beaucoup plus célèbres et plus souvent étudiés. L'importance de Michel Saint-Denis repose sur deux éléments fondamentaux : tout d'abord, il a été le premier à traduire les pratiques redécouvertes et développées à l'École du Vieux-Colombier et par les Copiaus, dont il avait une expérience directe, selon une méthode précise et définie ; ensuite, il a transposé et adapté les enseignements de Copeau dans le monde théâtral anglophone, en fondant toute une série d'écoles entre les années trente et les années soixante, dont l'héritage continue d'influencer les méthodes de formation des acteurs, toujours en vigueur aujourd'hui.

Directeur artistique et metteur en scène – de 1930 à 1935 – de la Compagnie des Quinze, fondée par un groupe d'élèves de Copeau après la dissolution des Copiaus, Saint-Denis s'installe à Londres au milieu des années trente. En 1936, il fonde le London Theatre Studio grâce au soutien économique et artistique de l'élite du théâtre anglais.

Pour comprendre les raisons qui ont préparé et motivé Saint-Denis à s'installer à Londres, il faut tout d'abord insister sur la réception obtenue par la Compagnie des Quinze dans la capitale anglaise. Les quatre tournées londoniennes du groupe ont permis de créer et d'entretenir un cercle restreint composé d'acteurs, de metteurs en scène et de directeurs de théâtre, catalysant les orientations novatrices de la scène anglaise, déjà fascinées par les changements survenus dans les différents environnements théâtraux du continent entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle.

Comme le rappellent Jean Villard-Gilles¹ et Pierre Rischmann² dans leurs mémoires, la Compagnie des Quinze joue en 1931 « devant des salles combles et enthousiastes³ ». En effet, Londres accueille la compagnie avec approbation et affection. Au succès du groupe s'ajoute l'appréciation des qualités artistiques de Saint-Denis, qui apparaît comme la concrétisation de la reconnaissance tant attendue. L'attention britannique prêtée à Saint-Denis célèbre tout d'abord ses compétences en matière d'organisation et de gestion. Cependant, lors des tournées anglaises, Saint-Denis consolide son image de metteur en scène et directeur de collectif, par opposition aux distributions improvisées et occasionnelles qui se contentent d'entourer une *star*. Mais il révèle également, et même principalement, son aptitude à la formation d'acteurs. Dans un monde théâtral qui, à de rares exceptions près, reste en grande partie étranger aux expériences vécues entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle dans les théâtres d'art européens, Saint-Denis incarne la possibilité d'une *training* pour acteurs différent, rigoureux et complet, attentif au geste, au langage et aux disciplines du corps.

32

Cependant, le point fort de l'innovation dont il devient porteur est de rester fidèlement lié à l'expression théâtrale, et donc au travail performatif. Selon George Devine, le « *training* concentré d'une certaine façon » de ce réformateur *sui generis* semble être indissolublement lié à un « moyen d'expression » spécifique, inséré dans un contexte productif qui cherche à attirer non pas un public élitiste, mais un public vaste et populaire⁴. Mais surtout, Devine se fait le porte-parole d'un groupe d'intellectuels et d'artistes de la scène anglaise, qui perçoivent dans la particularité novatrice de la méthode Saint-Denis non pas le projet d'un nouveau théâtre, qui mettrait en crise et s'opposerait au théâtre commercial, mais une intégration au système de production

1 Voir Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970, p. 153-160.

2 Voir Pierre [Alder] Rischmann, *Deuxième partie. Le temps de la Compagnie des Quinze*, Paris, Bibliothèque nationale de France – Richelieu (dorénavant BnF – Richelieu), Fonds Michel Saint-Denis (dorénavant FMDS), 4-COL-83/3(2), p. 323-334.

3 « Mais ces deux spectacles eurent à Londres un tel succès que nous y fîmes de longs séjours devant des salles combles et enthousiastes » (J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, *op. cit.*, p. 154).

4 « He [Michel Saint-Denis] has no desire to be a schoolmaster and teach people how to express themselves on the stage, but he finds that the best form of theatrical expression cannot be reached without concentrated training in a certain way, a way, that is, which lends itself to his own particular method of expression. And in this method of expression, he does not wish to appeal to a few specialized individuals but to all the ingredients which make up an audience in the ordinary way. In his whole personality and method of work, he is completely unlike the general idea of a reformer » (George Devine, « Michel Saint-Denis », *The Cherrwell*, 9 novembre 1935, p. 85 et 90).

actuel. Cette intégration consiste précisément dans la proposition d'un *training* qui révèle une efficacité tangible dans la préparation des acteurs. En ce sens, l'aspiration utopique et révolutionnaire de Copeau, à la base des expériences pédagogiques auxquelles Saint-Denis avait participé en France, s'efface, laissant la place à un *training* qui correspond de manière fonctionnelle au pragmatisme marqué de la culture théâtrale britannique, cherchant un langage scénique et gestuel inédit, mais surtout capable de donner des résultats concrets et à court terme.

En même temps, Saint-Denis consolide ses relations avec une figure éminente de la scène londonienne : John Gielgud, déjà considéré comme le meilleur Hamlet de sa génération, qui demande à Saint-Denis de le diriger dans le rôle du patriarche biblique, dans une version anglaise de *Noé* (par André Obey) qui, avec les *Quinze*, avait reçu de nombreux éloges dans les théâtres londoniens. Cette direction a, pour Saint-Denis, l'effet d'une prise de conscience. Pour la première fois, il travaille dans un contexte presque entièrement anglophone, confronté à de nombreuses barrières linguistiques et culturelles ; le contact avec la classe intellectuelle londonienne lui permet de comprendre que la seule façon d'obtenir un financement *anglais* est de proposer des projets *anglais*, conçus pour se dérouler en Angleterre⁵. De plus, les décors et les costumes du spectacle sont faits par la maison d'art « Motley », fondée par Audrey

5 Selon Marius Goring, l'économiste John Maynard Keynes leur donne le conseil suivant : « *There were two phases of financing the London Theatre Studio which came after failure to find money in England to support the Compagnie des Quinze in France: Maynard Keynes printed out that the only hope lay in seeking English money for an English project* » (lettre de Marius Goring à Suria Magito Saint-Denis, 12 juin 1976, FMSD, 4-COL-83/191). En effet, John Maynard Keynes (1883-1946) – qui épouse en 1925 Lydia Lopokova (1891-1981), grande danseuse des Ballets Russes de Diaghilev, et plus tard danseuse avec Léonide Massine – est un visiteur fréquent du Bloomsbury Group, animé par des artistes et intellectuels du célèbre quartier universitaire de Londres du début du xx^e siècle. Il est également un ami proche et amant de Duncan Grant (1885-1978), artiste et décorateur anglais auquel Copeau, en 1914, avait commandé des scènes et des costumes pour *La Nuit des rois*. Au cours de la tournée anglaise des Copiaus, en novembre 1928, le Patron notait dans son journal : « [Novembre-décembre 1928] À Londres retrouvé Grant, Fry, Mme Bell, très pareils à eux-mêmes, constants, affectueux » (Jacques Copeau, *Journal, 1901-1948*, éd. Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, t. II, p. 270-271). Il n'est donc pas exclu que Saint-Denis, en exploitant l'affiliation avec Copeau, soit entré en contact avec le célèbre Bloomsbury Group, qui fréquente régulièrement les théâtres de Londres, et donc également avec Maynard Keynes. En outre, parmi les premiers élèves du London Theatre Studio, on trouve Angelica Bell, puis Garnett (1918-2012), née de la relation extraconjugale entre Grant et Vanessa Bell, sœur de Virginia Woolf et épouse de Clive Bell.

Sophia Harris, sa sœur Margaret et Elizabeth Montgomery en 1930. Et c'est dans le laboratoire « Motley » que Saint-Denis fait la connaissance de George Devine, mari de Sophia Harris et membre de la troupe de *Noé*, et devient ami avec lui. Le partenariat né de la rencontre entre l'acteur anglais et « *the Frenchman* », comme Saint-Denis est souvent affectueusement appelé par ses nouveaux collègues, s'ajoute à deux facteurs décisifs qui instillent l'idée d'expatriation : d'une part, les difficultés rencontrées dans la direction d'une compagnie d'acteurs anglais, plutôt faibles en termes d'expression gestuelle et corporelle et dotés d'une mauvaise préparation athlétique et physique ; de l'autre, l'intérêt artistique et économique de Tyrone Guthrie pour le *training* proposé par Saint-Denis. Tous ces facteurs le convainquent d'abandonner l'idée de restaurer la Compagnie des Quinze en Provence, pour essayer de fonder une école adossée à l'activité d'une compagnie permanente non plus en France, mais dans la capitale anglaise⁶.

34

Avec le soutien de figures comme George Devine, John Gielgud, Tyrone Guthrie, Laurence Olivier et Charles Laughton, Saint-Denis se consacre donc officiellement à la conception du London Theatre Studio, à partir d'août 1935. Les bases économiques de départ sont plus solides que par le passé. L'école semble permettre la création d'une compagnie permanente basée à Londres, qui puisse préparer un répertoire pour la mise en scène. L'école – rappelant la dernière phase des Copiaus en Bourgogne⁷ – est divisée en deux groupes, l'un formé par les élèves-acteurs débutants et l'autre réservé aux acteurs professionnels qui souhaitent prendre part à un plan de formation continue. Pour les élèves-acteurs débutants, la structure de l'école prévoit un cours de deux ans. À la fin des deux années, les élèves sont tenus de réaliser une expérimentation publique, pour un public sélectionné, et peuvent passer un examen afin de faire partie de la compagnie permanente. Les nombreuses leçons visent à couvrir tous les aspects de l'univers et de la

6 Dans la lettre à Suria Magito, Marius Goring rappelle l'importance de la rencontre entre Saint-Denis et Devine dans la résolution finale d'abandonner le projet provençal au profit d'une initiative complètement londonienne : « *It was at the Motley's in St. Martin's Court that the decision was taken to abandon the Quinze and try for a school in London with the aim of forming an English company from it. He met George [Devine] and the Motleys then for the first time* » (lettre de Marius Goring à Suria Magito Saint-Denis, 12 juin 1976. FMSD, 4-COL-83/191). Vera Poliakoff rappelle également le lien étroit qui existe entre Saint-Denis et Devine : « *Through the Motleys, St. Denis met George Devine and he became his devoted shadow* » (conversation entre Vera Poliakoff [Lindsay] et Marius Goring, transcrite par Aldo Scott, [1974-1977]). Voir Michel Saint-Denis Archive (dorénavant MSDA), British Library, Londres, Add-MS-81105. Voir aussi Irving Wardle, *The Theatres of George Devine*, London, Jonathan Cape LTD., 1978, p. 44-50.

7 Voir Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, éd. Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2017.

culture du théâtre professionnel. Comme le Patron avant lui, pour le cours réservé aux débutants, Saint-Denis préfère les très jeunes élèves, âgés de 17 à 23 ans, qui n'ont pas déjà suivi un parcours de formation pour acteurs.

Au sein du London Theatre Studio, Saint-Denis entame le processus de transformation de la pédagogie expérimentale de Copeau en un système, passant de la recherche de l'identité créative de l'élève à la structuration d'un *training* d'acteur. Nous y retrouvons de nombreux exercices qui semblent provenir du répertoire de pratiques corporelles et gestuelles appartenant à l'environnement de l'École du Vieux-Colombier et qui ont ensuite été exploités en Bourgogne par le groupe des Copiaus. Cependant, le programme d'enseignement conçu pour les élèves de cette première institution londonienne semble extrêmement systématisé : il s'agit d'un cours structuré de deux ans, visant à fournir aux élèves les outils dont ils ont besoin pour travailler de manière *interprétative* (plus que *créative*) sur la scène.

Afin de reconstruire sa structure, il convient d'examiner les notes personnelles de préparation aux cours donnés par Saint-Denis, conservés à Paris au Fonds Michel Saint-Denis. Il s'agit d'une série de textes qui se présentent comme un collage d'idées, de schémas et de notes synthétiques, de listes d'exercices ou de définitions de référence. Bien que certains de ces documents soient non datés, la plupart d'entre eux remontent aux leçons de 1936.

Parmi les sources figurant dans le dossier, la plus articulée correspond à une véritable planification générale du cours de « Mimique », qui constitue l'enseignement fondamental, de base à l'usage du geste expressif dans l'*acting training* de Saint-Denis et propédeutique à tous les autres enseignements⁸. Une telle structure autorise, en termes théoriques mais aussi pratiques, la séparation entre le langage gestuel et la parole, dont des formulations comme « le théâtre du corps », « théâtre du geste », « *physical theatre* » ou « le théâtre de parole » sont des symptômes évidents. Dans l'environnement théâtral de Londres, le programme de Saint-Denis représente une nouveauté, car il propose une prédominance du geste et de l'expression corporelle dans la pratique de la

8 Dans ses mémoires sur l'école du London Theatre Studio, Yvonne Mitchell rappelle les leçons de Mimique données par Saint-Denis : « *These Mime classes, as they were called, were not so much 'taught' as watched, by Michel. [...] He never talked to us professorially [...] but always in the physical language an actor can understand; with sometimes a lack of good English which made his meaning even more expressive. His great strength as a teacher lay in his vivid imagination and his power to communicate it. He could make his pupils act being cold by a description of the weather which would freeze them* » (Yvonne Mitchell, « London Theatre Studio », dans Margaret McCall (dir.), *My Drama School*, London, Robson Books, 1978, p. 79-90, p. 82).

récitation scénique, qui s'écarte cependant de la tradition de la pantomime anglaise, à laquelle il se substitue dans l'économie de la formation professionnelle.

La matière, largement développée, apparaît divisée en cinq grandes parties. La première est consacrée aux exercices techniques visant à éveiller et à cultiver chez les élèves le sens de l'espace, du temps et du rythme scénique, mais aussi à les rapprocher d'une complète « réalité dans l'expression » :

I. Pour la technique :

Sens de l'espace scénique ;

Sens du temps scénique ;

Sens du rythme scénique. Commencer et finir.

Faire travailler sur ces données : exercices concernant les bras, les mains, les épaules, la marche, la station, les pieds, la tête et le cou, le regard et la direction. Dans tous ces exercices, travailler pour une complète réalité dans l'expression, à l'intérieur des notions d'espace, de temps et de rythme scéniques, sans donner de sujets proprement dramatiques⁹.

Les exercices dramatiques, en effet, font l'objet de la deuxième section, au sein de laquelle l'attention des élèves est invitée à s'arrêter notamment sur la notion de « rythme », considéré comme l'expression visible d'un « état profond » :

II. Passer des exercices de pure technique à des exercices dramatiques par le moyen du rythme. Définir le rythme : qu'il est [que ce soit] la traduction plastique, en mouvement ou en mots, d'un état profond. La vie se traduit sans cesse par une différence de rythmes, sur un état continu. De la continuité par rapport au rythme. De l'unité, de la continuité, de la progression : donc une action dramatique pour être vivante doit toujours être motivée, et aussi spécifique que possible dans tous ses détails. Il ne va plus s'agir de courir, de marcher, de s'habiller, etc. mais de courir etc. par temps chaud, par temps froid, par le vent, sous la pluie. [...] C'est à vous d'en inventer toutes les circonstances détaillées. Plus vous en inventerez, le meilleur parce que vous avez plus de prise sur la réalité, à condition que vous restez dans les limites de ce qui peut se mimer [être mimé]. Il faut éviter toute espèce de psychologie. La psychologie doit s'exprimer par des choses concrètes¹⁰.

À partir de ce bref extrait, il est possible de deviner quelles sont pour Saint-Denis les caractéristiques des « exercices dramatiques » : il s'agit d'habituer l'acteur à

9 Michel Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, 7 fol. ms., s.d. FMSD, 4-COL-83/495(6), p. 1. Le document est inséré dans un dossier composé de notes pour les leçons données par Saint-Denis au London Theatre Studio en 1936, il est donc probable que ce texte ait été produit avant les autres, s'agissant d'un programme général du cours de mimique.

10 *Ibid.*, p. 2-3.

travailler dans une situation. À travers le rythme, l'action est capable d'exprimer un état profond ; mais pour être efficace dans le geste, l'acteur doit se servir de justifications et de motivations concrètes, très proches de la fonction du « si » magique » de Stanislavski : par exemple, pas simplement « la course » ou « la marche », mais « je cours parce qu'il pleut » ou « je marche lentement parce qu'il fait trop chaud ». La force déterminante de cette approche, cultivée par Copeau et ensuite formalisée par Jacques Lecoq (entré en contact avec les enseignements du Patron par l'intermédiaire de Jean Dasté)¹¹, correspond à l'atteinte de quelque état émotionnel intérieur, non par une interprétation psychologique des circonstances données d'un exercice ou d'un texte, mais par l'exécution d'une action gestuelle extérieure.

Dans la troisième section du *training*, en revanche, tout en poursuivant les exercices de base sur les différentes parties du corps, qui doivent être répétés avec une constance quotidienne¹², il faut se détacher de la représentation du soi et faire appel à des thématiques élargies¹³, en vue du travail avec le masque¹⁴. Tout d'abord, il faut développer l'imagination des élèves avec des exercices spécifiques. Dans le passage qui vient d'être cité, Saint-Denis affirme : « C'est à vous d'en inventer toutes les circonstances détaillées ». Cependant, l'imagination créatrice des élèves est immédiatement guidée par la suggestion de situations précises, qui contiennent déjà des personnages :

Exercices pour l'*imagination* :

Une femme, une princesse, perdue dans une forêt, elle meurt.

Un homme qui rencontre une bête féroce, le combat.

Les enfants, les esprits, les sorcières sans pittoresque¹⁵.

11 Voir Jacques Lecoq, *Le Théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987 ; *id.*, *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1999 ; Guy Freixe, *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier, L'Entretiens, 2013 ; Marco De Marinis, *Mimo e mimi*, Firenze, La casa Usher, 1980 ; *id.*, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.

12 « Les exercices de base concernant les différentes parties du corps devraient être continués sans cesse » (M. Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, *op. cit.*, p. 4). À ce propos, Yvonne Mitchell rappelle que chaque journée à l'école du London Theatre Studio commence par une leçon d'acrobatie ; voir Y. Mitchell, « London Theatre Studio », *art. cit.*, p. 85.

13 « Pour cela quitter le terrain usuel. Quitter la représentation de soi-même et prendre des sujets à plus grande dimension » (M. Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, *op. cit.*, p. 3).

14 « Il faut maintenant faire intervenir l'imagination, l'observation et la concentration, bien davantage, ceci avant l'arrivée du masque » (*ibid.*).

15 *Ibid.*

Exercices pour la *concentration* :

Le froid, sans abri, la chaleur.

Un roi aveugle.

Traverser une jetée pour atteindre un phare par grand vent. [...]

Enfermé dans une prison et mourir de faim. Et autres sortes de grands personnages légendaires. La transformation¹⁶.

L'appareil de ces exercices semble conduire à la création des masques-personnages, dérivée de l'expérience bourguignonne de Saint-Denis. Les masques-personnages chez les Copiaus (par exemple Jean Bourguignon, Oscar Knie, César, etc.) naissaient d'un processus de travail organique que chaque élève effectuait en improvisant avec des costumes, des objets, des masques, en relation avec les créations des compagnons.

38 Afin de favoriser l'acte créatif, Copeau suggérait au maximum des situations sur lesquelles s'exercer pour consolider le caractère corporel et gestuel des personnages¹⁷. Au London Theatre Studio de Saint-Denis, par contre, en ligne avec une utilisation différente du texte dramatique, présent dès les premières phases de l'enseignement, il semble que les exercices dramatiques imposent un travail, même élémentaire, sur le « personnage » qui ne doit pas naître de la créativité de l'élève, mais qui s'entend comme une entité déjà définie et préconçue, suggérée par la consigne de l'exercice même : « une sorcière », « une princesse », « un roi », « un sans-abri » et « autres sortes de grands personnages légendaires ».

Enfin, comme « les élèves » de l'École du Vieux-Colombier et comme les élèves-acteurs de l'École des Quinze, les étudiants du London Theatre Studio sont également tenus de se rendre au zoo pour effectuer un travail sur les animaux. À cet égard, il est utile de citer les souvenirs de l'élève Yvonne Mitchell, d'où ressort le lien entre les exercices pour développer l'observation et les exercices d'imitation des animaux :

On nous a appris à développer nos compétences, la capacité de croire et d'observer, afin que nous puissions mimer nos intentions avec conviction [...]. On nous a appris à remarquer ce qui arrivait aux muscles de nos jambes lorsque nous montions ou descendions des escaliers, de sorte que le mouvement pouvait finalement être accompli sans que les escaliers soient là. On nous a appris à remarquer la forme de nos mains quand elles ramassaient un objet, de sorte que cet objet puisse être supprimé, tout en continuant à être vu par notre public grâce à la présence de sa forme. Nous avons été envoyés au

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷ Voir Jacques Copeau, *Observations et canevas pour la Comédie Nouvelle*, 8 octobre 1928, dans *id.*, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, *op. cit.*, p. 438-440.

zoo pour étudier n'importe quel animal que nous avons choisi, et comprendre son mouvement et ses raisons, jusqu'à en absorber l'identité. Je ne perdrai jamais mon amour des pingouins, ayant été pour une fois, je crois, l'une d'entre eux¹⁸.

Les exercices sur les animaux jouent également un rôle de liaison avec les autres éléments de l'entraînement abordés : « Exercices pour l'observation : les animaux. Ceci pour aboutir à la jonction des différents éléments¹⁹ ». Comme dans le cas d'« une sorcière », d'« une princesse », d'« un roi », d'« un sans-abri » etc., travailler sur « un animal » équivaut à s'exercer sur un type générique, caractérisé par une gestualité spécifique qui devra ensuite être conjuguée au caractère des personnages. Copeau avait développé cet axe de recherche sur les types fixes afin d'ouvrir le chemin vers une nouvelle dramaturgie ; au contraire, Saint-Denis s'adresse à des structures dramatiques déjà constituées au sein du répertoire théâtral ; ainsi, le jeu est fonctionnalisé et mis au service de la pratique interprétative du théâtre anglais.

Ce n'est qu'à la fin des trois premières sessions du parcours de formation qu'il est possible de commencer le travail avec le masque, qui pour Saint-Denis a trois objectifs immédiats, purement *pédagogiques*, c'est-à-dire favoriser la concentration, obliger à la précision dans l'expression gestuelle, et permettre à l'élève de prendre conscience de son corps :

IV. Arriver ainsi au masque.

- 1) Reprendre certains sujets propres au masque parmi les sujets antérieurs pour lier au réel.
- 2) Les objets inanimés, les arbres, la pluie, etc., travailler sur la parole sans mots et les bruits.
- 3) Le rêve. Naturellement, il faut une introduction et des travaux élémentaires avec le masque. Le but est : rendre la concentration plus facile, obliger au fini dans l'expression, prendre conscience de l'expression du corps²⁰.

18 « *We were taught how to develop our powers or belief and observation so that we could mime our intentions with conviction [...]. We were taught to notice what happened to the muscles of our legs as we climbed or descended stairs, so that the movement could eventually be accomplished without the actual stairs being there. We were taught to notice what shape our hands took as they picked up an object, so that that object could eventually be dispended with, and our audience see it because its shape was there. We were sent to the zoo to study any animal we chose, and understand its movement and its motive for moving, until we had absorbed its identity. I shall never lose my love of penguins, having, I believe, once been one* » (Yvonne Mitchell, « London Theatre Studio », art. cit., p. 82).

19 M. Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, op. cit., p. 5.

20 *Ibid.*, p. 6.

La cinquième et dernière section du cours de « Mimique », consacrée au travail choral, vise à exploiter la préparation individuelle de chaque élève afin de faciliter l'interaction avec les collègues, et surtout d'apprendre à communiquer avec le public :

Mimique. Travail choral. Il a été expliqué que le peu de préparation individuelle ne trouve son expression que dans le rapport des acteurs entre eux et des acteurs avec le public. Que le jeu n'est pas une chose fixée. Que ses éléments sont instables. Qu'il se dégage de chaque acteur et du public quelque chose de différent à chaque représentation. Que l'acteur doit être ouvert au contact en général, aussi bien avec les objets qu'avec les êtres : une porte, etc²¹.

40

En faisant une comparaison rapide entre les notes de préparation des cours donnés par Saint-Denis²² et les notes beaucoup plus complètes de Suzanne Bing, de l'époque de l'École du Vieux-Colombier, on constate de nombreuses coïncidences thématiques, pratiques et lexicales : par exemple, l'enseignement dit de la « technique du corps », ou la récurrence de la course et de la marche dans les exercices ; mais aussi le travail sur les animaux, l'importance accordée à la « direction du mouvement » et à la « continuité d'état et de direction²³ ». Bien que le *training* de Saint-Denis ait des caractéristiques déjà plus formalisées et mesure le succès de l'élève à son entrée professionnelle dans la compagnie permanente du London Theatre Studio, il reste toutefois un lien profond et souterrain avec l'École du Vieux-Colombier. Il s'agit cependant de réverbérations partielles, puisque les expériences de l'École ont subi une transformation sérieuse dans le processus de traduction et de structuration en un ensemble de techniques aptes à la transmission pédagogique. Pour être précis, il semble que les exercices proposés par Saint-Denis soient les mêmes, mais que le contexte dans lequel ils sont insérés ait profondément changé. Il s'agit d'un contexte qui vise à interpréter une partie plutôt qu'à créer un personnage, et qui tend par conséquent à développer les compétences d'un *acteur interprète* plutôt que celles d'un *acteur créateur*.

Dans un document produit pour la toute première leçon du London Theatre Studio, dont les origines remontent à janvier 1936, peu après l'ouverture effective de

21 *Ibid.*, p. 6 bis.

22 Voir aussi Michel Saint-Denis, *Enseignement, Contenu des cours*, Paris, BnF – Richelieu, FMSD, 4-COL-83/495(1)-(14).

23 Voir Suzanne Bing, *Esercizi di tecnica del corpo et L'allievo e i primi esercizi drammatici*, dans Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, éd. Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009, p. 211-214.

l'école, Saint-Denis explique clairement pour quelles raisons la « Mimique » doit nécessairement constituer la préparation de base de l'acteur, et donc le premier acte du *training* :

Pourquoi nous commençons par mime [*sic*].

Ce que nous voudrions voir sur la scène, c'est la vérité du sentiment dramatique éprouvé ayant à sa portée des moyens suffisants pour s'exprimer sincèrement.

Tout réside là : la faculté de sentir, sans cesse éclairée par l'intelligence ; la faculté d'exprimer qui dépend de la culture des moyens d'expression ; étant entendu qu'à la base de tout cela il y a le don théâtral sans lequel on ne peut rien faire.

Les moyens d'expression sont, en gros, la voix, et le corps.

Est-il permis de dire que la plupart des acteurs ne savent pas se servir de leur voix [*sic*], qu'ils l'ont mal placée, qu'elle manque de couleur, et que l'articulation est très souvent mauvaise et les sons déformés. [...]

Est-il permis de dire que pour le corps l'usage du théâtre moderne en a peu à peu détruit l'exercice [*sic*]²⁴ : tout se réduit au [fort] du complet-veston et à la tasse de thé et à la cigarette.

En général les acteurs ne jouent plus avec leur corps. [...]

Quant à la faculté de sentir : elle est naturellement à la base. Nous ne voulons pas parler de la sentimentalité. Mais de cette faculté d'être habité par un personnage, par une passion, par un sentiment, par une volonté, au point de ne plus avoir à imiter quelque chose d'extérieure à soi. Mais de l'incorporer. [...]

Mais aussi la faculté de sentir est inefficace si elle n'est pas contrôlée et observée sans cesse par l'intelligence. [...]

Nous commençons par le mime, parce que la façon de sentir le sentiment dramatique y est tout puissant et ne se cache pas derrière les mots. Si vous ne sentez rien, il ne se passera rien : vous ne pouvez avoir à dire ce que vous sentez, parce que tout s'y exprime par les corps, qu'il y faut donc un corps souple et entraîné [...].

Naturellement tout ne peut pas s'exprimer par la mimique : seulement les grands sentiments très simples. Mais la mimique est autre chose : c'est aussi, sur un sentiment juste avec des moyens appropriés, l'art de représenter les choses, avec son corps, avec les mains, d'être arbre, animal, de faire tous les métiers, de suggérer toutes les actions. [...]

Naturellement je ne sais pas comment des acteurs formés se trouveront aux prises avec cela. Il ne s'agit pas d'en faire une chose en soi, mais de s'y exercer. [...]

24 Bien que ces deux phrases soient construites comme des questions, les points d'interrogation manquent dans le manuscrit original.

Allons commencer avec des choses très simples qui vous paraîtront peut-être infantiles.
1^{er} exercice : Le marin, celui qui rentre, vient se chauffer et s'endort. Les marches, en montant, en descendant. Les actions manuelles : faire un nœud, coudre, tricoter, enfoncer un clou, les laveuses, peindre, porter des choses lourdes [...] ²⁵.

Même dans le texte de cette première leçon de mime – ou de mimique, comme Saint-Denis l'appelle – se retrouvent de nombreuses conceptions et différents exercices effectués à l'École du Vieux-Colombier, mais aussi par les Copiaus et par la Compagnie des Quinze : ils sont conçus de manière à observer, étudier et reproduire la gestualité des animaux, des éléments naturels, et des artisans dans l'exercice de leur métier, pour enrichir la grammaire corporelle des élèves. Le premier niveau du *training* développé par Saint-Denis est donc constitué d'un ensemble de pratiques visant à développer les mouvements et les postures du corps, augmentant ainsi l'expression gestuelle de l'acteur.

42

Dans le même cycle de cours, Saint-Denis inscrit également quelques notes sur l'improvisation, qui deviendra plus tard le pivot central de son entraînement :

Improvisation :

Commencement sans paroles.

Puis utiliser chant ou grommelotages ²⁶.

Raconter des histoires.

Exécution des lazzis classiques (anglais).

Les mendiants.

Les marchandes de fleurs.

Nécessité des costumes, faux nez, barbes, moustaches, perruques, etc.

Ce que nous en attendons :

- 1) la possibilité de voir des dons comiques se révéler ;
- 2) le développement de l'observation indispensable à l'acteur ;

²⁵ Voir Michel Saint-Denis, *1ère leçon mimique pour intermédiaire*, 4 f. ms., 20 janvier 1936, Paris, BnF – Richelieu, FMSD, 4-COL-83/495(6).

²⁶ Pendant les exercices de mime, les élèves de l'École du Vieux-Colombier puis les Copiaus en Bourgogne reproduisaient les bruits de la ville, de la maison, de la nature, en se servant de la bouche, des mains et des pieds. Ce sont les élèves de Copeau eux-mêmes qui ont appelé ces exercices « grommelots » ou « grommelotages » (du verbe « grommeler »).

3) la faculté d'aborder le texte par la vie dramatique, de se glisser à l'intérieur du texte sans se laisser imposer un texte qui ne garde que sa valeur verbale. C'est la présence humaine qui compte sur la scène.

Distinction entre mimique et improvisation : dans l'un c'est l'être entier qui apparaît dans son harmonie humaine [...] ; dans l'autre c'est l'invention du trait, isolé, vivant comme un parasite sur l'être humain²⁷.

Cet extrait montre la tendance de Saint-Denis à faire coïncider l'improvisation avec la création de personnages à travers l'utilisation de l'imagination et de quelques déguisements. La pratique de l'improvisation vue comme partie intégrante de l'élaboration dramaturgique, à la base du travail mis en place par les Copiaus en Bourgogne avec les créations collectives et dans certains spectacles de la Compagnie des Quinze, disparaît complètement. Elle devient plutôt une aide dans la phase d'approche du texte : il s'agit d'une *training* visant à mettre « la présence humaine » au service des personnages qu'il faut interpréter, en s'approchant d'eux à travers une intelligence musculaire, physique ou corporelle, plutôt que par une intelligence qui s'appuie sur la psychologie. Pour la même raison, l'utilisation des *lazzi* anglais classiques, typiques des farces accueillies à l'Aldwych Theatre (par exemple les spectacles à grand succès de Ben Travers entre les années vingt et trente, appelés « *Aldwych farces* »), a pour but de développer chez les élèves l'habitude de jouer la situation, qui, bien sûr, est ensuite rapportée au texte et aux personnages qu'il contient. De plus, la raison pour laquelle Saint-Denis confère à cet élément un rôle important, est évidente : il s'agit, en effet, d'un moyen qui permet d'approcher le texte théâtral en saisissant sa « vie dramatique », donc en respectant les éléments performatifs qu'il contient, ce qui permet de développer la compétence dramaturgique de l'élève, grâce à laquelle il prend conscience de ce que signifie exécuter des actions dans un contexte donné. Dans cette perspective, l'improvisation devient un outil immédiat qui rapproche l'élève du travail scénique et donc de l'interprétation d'un texte, qui se substitue entièrement à la recherche créative de Copeau visant à susciter de nouveaux personnages, masques, intrigues et, par conséquent, pièces et œuvres. Ce n'est pas par hasard que, dans l'exposé introductif à la deuxième rencontre sur la « formation professionnelle de l'acteur », organisée par l'Institut international du théâtre, accueillie à Bucarest du 7 au 13 avril 1964, Saint-Denis, alors président du comité de formation professionnelle, parlera

27 Michel Saint-Denis, *Improvisation*, 3 f. ms., s.d. FMSD, 4-COL-83/495(6). Comme pour les autres documents, on peut supposer qu'il a été rédigé en même temps que les autres textes en 1936.

d'une « improvisation contrôlée » à comprendre toujours et en tout cas comme un « moyen et non comme une fin », comme point de passage pour parvenir à l'interprétation²⁸ ». Elle constitue ainsi le lien entre la sphère purement *formative* à laquelle l'élève appartient, et le contexte *productif* propre à la profession d'acteur.

Les exercices et pratiques que Saint-Denis propose dans le London Theatre Studio proviennent de cette culture de l'acteur qu'il a expérimentée et acquise au cours de ses années d'apprentissage. Cependant, contrairement à son maître, il n'ignore jamais l'acte *productif* de monter un spectacle, à tel point que la formation de ses élèves implique la préparation de démonstrations, de performances en fin d'année. En outre, il ne transpose jamais sa recherche expressive en dehors de la dynamique compagnie-public, insérée dans une structure théâtrale qui reste conventionnelle. Voilà pourquoi les germes de l'École du Vieux-Colombier et l'expérience bourguignonne, avec Saint-

44

Denis, tendent à devenir des normes à appliquer en vue d'un certain effet à réaliser sur la scène. Ce travail pragmatique et la recherche d'un certain effet scénique – que l'on pourrait identifier comme un *style*, ce que fera Saint-Denis dans les années 1950²⁹ – trouvent un terrain fertile dans le contexte théâtral anglais qui les adopte. C'est un contexte qui ressent le besoin de se renouveler, d'entretenir une relation avec les révolutions théâtrales du continent, sans renoncer à sa propre identité culturelle.

Saint-Denis semble se présenter comme le gardien d'une culture de l'acteur héritée de Copeau : le premier qui traduit un ensemble de pratiques expérimentales en une « méthode », pensée pour être transmise, puis systématisée en une structure normative, insérée dans un établissement d'enseignement conventionnel.

En ce sens, le London Theatre Studio est la forme première non seulement de l'*acting training* développé par Saint-Denis, mais également de l'idée d'un centre théâtral complet capable d'établir une dialectique avantageuse entre une école d'art dramatique et une compagnie permanente, au nom d'une nouvelle formation de l'acteur, formé aux disciplines gestuelles du corps et du théâtre, et de la transmission institutionnalisée de certaines pratiques théâtrales.

28 « [...] “*mezzo e non come fine*”, *come punto di transito per giungere all'interpretazione* » (Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, 1989, p. 207-208).

29 Ses conceptions sur le style sont rassemblées en 1960 dans l'article « Theatre: the Rediscovery of Style », *Encore: the Voice of Vital Theatre*, vol. 7, n°3, mai-juin 1960, republié la même année : voir Michel Saint-Denis, *Theatre: The Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960. Une réédition du texte a été publiée plus récemment par Jane Baldwin : *id.*, *Theatre: The Rediscovery of Style and other Writings*, éd. Jane Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

ARCHIVES

Fonds Michel Saint-Denis (BnF, Département des arts du spectacle, Richelieu).

Michel Saint-Denis Archive (British Library).

Fonds Jacques Copeau (BnF, Département des arts du spectacle, Richelieu).

Marie-Hélène Dasté Archive, section Compagnie des Quinze (Bibliothèque d'Études théâtrales – Gaston Baty, Sorbonne Nouvelle – Paris 3).

TEXTES DE MICHEL SAINT-DENIS

SAINT-DENIS, Michel, « Theatre: the Rediscovery of Style », *Encore: the Voice of Vital Theatre*, dir. Goldwin, vol. 7, n. 3, mai-juin 1960, p. 8-12 ; republié dans *Theatre: The Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960 ; *'Theatre: The Rediscovery of Style' and other Writings*, éd. Jane Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009.

—, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, éd. Suria Magito, New York/London, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982.

SOURCES PRIMAIRES

BING, Suzanne, *Le Journal de bord des Copiaus 1924-1929*, éd. Denis Gontard, Paris, Seghers, 1974.

COPEAU, Jacques, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Éditions Latines, 1931.

—, *Journal, 1901-1948*, éd. Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991.

—, *Registres*, t. V, *Les Registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, éd. Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis et Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1993.

—, *Registres*, t. VI, *L'École du Vieux-Colombier*, éd. Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000.

—, *Registres*, t. VII, *Les Années Copiaus (1925-1929)*, éd. Maria Ines Aliverti, Paris, Gallimard, 2018.

—, *Registres*, t. VIII, *Les Dernières batailles (1929-1949)*, éd. Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019.

GIELGUD, John, *An Actor and His Time*, éd. J. Miller, J. Powell, London, Penguin, 1979.

GUINNESS, Alec, *Blessing in Disguise*, New York, Knopf, 1985.

GUTHRIE, Tyrone, *A Life in the Theatre*, New York, McGraw-Hill, 1959.

LECOQ, Jacques, *Le Théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.

—, *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1999.

- MITCHELL, Yvonne, *London Theatre Studio*, dans M. McCall (dir.), *My Drama School*, London, Robson Books, 1978, p. 79-90.
- OLIVIER, Laurence, *Confessions of an Actor: An Autobiography*, London, Simon & Schuster, 1982.
- REDGRAVE, Michael, *In My Mind's Eye: An Actor's Autobiography*, New York, Viking Press, 1983.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Mon demi-siècle et demi*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- ALIVERTI, Maria Ines, *Le rose di Provins*, dans J. Copeau, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, éd. Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 218-223.
- , *Jacques Copeau. Il teatro del XX secolo*, Roma-Bari, Edizione Laterza, 1997.
- 46 —, *Il percorso di un pedagogo*, dans J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, éd. Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009, p. 9-88.
- BALDWIN, Jane, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Westport, Connecticut, Praeger, 2003.
- COLLU, Roberta, DOYON, Raphaëlle, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, 2013, <https://shs.hal.science/halshs-00981265/>.
- CONSOLINI, Marco, DOYON, Raphaëlle (dir.), « Jacques Copeau », *Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 12, octobre 2014, p. 11-15.
- CONSOLINI, Marco, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des tréteaux e Comédie nouvelle*, dans Elena Randi (dir.), *Il mito della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Roma, Bonanno, 2016, p. 83-96.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.
- CUPPONE, Roberto, « "Moi, je ne joue plus", *L'illusion* di Jacques Copeau », *Teatro e Storia*, n° 29, 2008, p. 333-360.
- DE MARINIS, Marco, *Mimo e mimi*, Firenze, La casa Usher, 1980.
- , *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.
- DI PALMA, Guido, « La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera », *Biblioteca Teatrale*, BT 104, 2012, p. 13-51.
- DOYON, Raphaëlle, *Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau. Enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral*, dans *La Construction des patrimoines en question : contextes, acteurs, processus*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Les Cahiers du LabEx Créations », 2015.
- , « Suzanne Bing, l'acolyte, ou l'histoire de la création de l'école du Vieux-Colombier », dans Marco Consolini, Raphaëlle Doyon (dir.), *Jacques Copeau*, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française », 2014, p. 50-54.
- FREIXE, Guy, *Jacques Copeau et les Copiaus. Une communauté pour renaître*, dans Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer ensemble. Point de vue sur les communautés artistiques*

- (*fin du XIX^e-XX^e siècles*), Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 259-279.
- , *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013.
- , « L'École de l'improvisation de Jacques Copeau : une nouvelle pédagogie du jeu de l'acteur », dans Marco Consolini, Raphaëlle Doyon (dir.), *Jacques Copeau*, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française », 2014, p. 58-63.
- GIAMMUSO, Maurizio, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, 1989.
- GIGNOUX, Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau-Léon Chancerel, les comédiens-routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, Édition de l'Aire, 1984.
- GONTARD, Denis, *La Décentralisation théâtrale en France. 1895-1952*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.
- GOURMEL, Jean-Baptiste, *Michel Saint-Denis. Un homme de théâtre (1897-1971)*, thèse de master, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2005.
- KURTZ, Maurice, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, éd. Claude Cézán, Paris, Les Éditions Nagel, 1950.
- KUSLER, Leigh Barbara, « Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau », *Mime Journal*, 9-10, 1979.
- LEABHART, Thomas, « Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau », *Bouffonneries*, n° 34, « Copeau l'éveilleur », dir. Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, 1995, p. 144-157.
- MISTRÍK, Miloš (dir.), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, Bratislava/Paris, vydavateľ'stvo SAV, VEDA/Les Éditions de l'Amandier, 2014.
- ROMAIN, Maryline, *Léon Chancerel. Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.

NOTICE

Cecilia Carponi est chercheuse au sein du projet PRIN 2022, *Transmission of Performative Knowledge in Italian Theatre Culture: History, Theory, and Practices* à l'université de Rome – Sapienza. En 2023, elle a été chercheuse associée à Columbia University, New York. Elle s'intéresse principalement au théâtre européen du XX^e siècle, avec une attention particulière pour l'histoire de l'acteur et les systèmes pédagogiques de transmission des pratiques scéniques. En 2023, sa monographie *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete* a été publiée par Bulzoni.

RÉSUMÉ

Cet article vise à reconstruire et analyser la première école de théâtre créée par Michel Saint-Denis, qui constitue le prototype de sa pédagogie : le London Theatre Studio, fondé en 1935 et actif jusqu'au début de la seconde guerre mondiale. Nous nous intéressons ici au passage d'un ensemble de pratiques expérimentales – soit les recherches effectuées par Jacques Copeau avec les élèves de l'École du Vieux-Colombier et avec les Copiaus en Bourgogne – à une méthode pensée pour être transmise et donc systématisée dans une structure normative, fixe, rigide.

MOTS-CLÉS

48

Pédagogie de l'acteur, Acting Training, Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, London Theatre Studio, École du Vieux-Colombier, Copiaus

ABSTRACT

This paper explores the first drama school created by Michel Saint-Denis, that also constitutes the prototype of his pedagogy: the London Theatre Studio, founded in 1935 and active until the outbreak of World War II. What I wish to investigate is the transition from an entirely experimental practice – that is, the research undertaken by Jacques Copeau with his pupils at the École du Vieux Colombier and in Burgundy – to a proper method.

KEYWORDS

Actor Pedagogy, Acting Training, Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, London Theatre Studio, Vieux-Colombier Theatre School, Copiaus

VEVOLD MEYERHOLD ET EUGENIO BARBA : UNE EXPLORATION AU CŒUR DES SECRETS DE L'ACTEUR-DANSEUR

Emily Lombi
Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle

Le rôle du mouvement scénique est plus important que celui des autres éléments au théâtre. Même si l'on ôte au théâtre la parole, le costume, la rampe, les coulisses, l'édifice théâtral enfin, tant qu'il reste l'acteur et ses mouvements pleins de maîtrise, le théâtre demeure théâtre.

Vsevolod Meyerhold, *L'Amour des trois oranges*, 1914¹

En mettant par écrit en 1914 sa conception du mouvement scénique comme matrice du jeu et moyen d'expression par excellence, l'artiste russe Vsevolod Meyerhold résume sa vision du théâtre et du jeu qui n'imiteraient pas la vie mais possèderaient leurs propres lois et seraient portés par un acteur complet, doté d'un « geste inventé qui ne convient qu'au théâtre² » et ayant compris le sens du verbe « jouer ». Non seulement acteur – il joue ses premiers grands rôles au Théâtre d'Art de Moscou aux côtés de Constantin Stanislavski – et metteur en scène, Meyerhold est également un pédagogue-chercheur habité par l'idée de donner à l'acteur les secrets de son métier afin que, dit-il, « par l'art de ses gestes et de ses mouvements [il] amène le spectateur à entrer dans le royaume féérique où vole l'oiseau bleu³ ». Aussi fera-t-il de la formation de l'acteur l'une de ses préoccupations majeures, qu'il liera étroitement à la quête des lois du mouvement scénique et du geste théâtralisé (mouvement non naturel). Si cette quête le conduit dans les années vingt à l'élaboration d'une méthode d'entraînement innovante portant le nom de biomécanique, il en pose les bases dès les années 1910 en se tournant vers « l'étude des fabuleuses techniques des époques où le théâtre était théâtral⁴ »,

1 Vsevolod Meyerhold, « L'Amour des trois oranges » [1914], dans *Écrits sur le théâtre*, t. I, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 238.

2 *Ibid.*, p. 182.

3 *Ibid.*, p. 184.

4 *Ibid.*, p. 260.

références servant de point de départ à ses expérimentations pédagogiques destinées à repenser l'expressivité de l'acteur. Bien que le propos de cette analyse soit davantage axé sur la façon dont Meyerhold exploite les traditions théâtrales occidentales et asiatiques en s'intéressant aux techniques de jeu (en particulier la *commedia dell'arte*, le *kabuki* et le nô), on relèvera, au fil de l'étude, les similitudes entre son exploration des secrets de l'acteur et celle entreprise à la fin des années 1970 par Eugenio Barba, metteur en scène italien et fondateur du groupe théâtral l'Odin Teatret (1964), considérant par ailleurs le maître russe comme l'un de ses grands-pères, aux côtés de Stanislavski. Outre cet aspect, et en dépit des années qui les séparent – Meyerhold est né en 1874 à Penza et mort sous la dictature stalinienne en 1940 tandis que Barba, né en 1936 à Brindisi, est encore vivant – tous deux sont animés par la même volonté de repenser le langage de l'acteur en établissant un dialogue fécond avec diverses traditions théâtrales. Et c'est en laboratoire, au sein du Studio de la rue Borodine, créé en 1913 à Saint-Petersbourg, pour Meyerhold, et de l'ISTA, International School of Theatre Anthropology⁵, créée en 1979, pour Barba, qu'ils vont effectuer leur recherche sur les fondements de l'art de l'acteur, pouvant être qualifié d'acteur-danseur chez les deux praticiens. Cette plongée dans le passé n'est pas à confondre avec une quelconque nostalgie esthétique ; il faut au contraire comprendre ce regard posé sur l'ailleurs comme un point de départ permettant de créer un théâtre « authentiquement contemporain⁶ ». Si ces paroles sont de Meyerhold, Barba partage la même attitude ; l'un et l'autre regardent vers les traditions sans y amarrer leur théâtre dont les techniques, pensées à travers l'ouverture à l'Autre, ne se conjuguent pas au passé mais au futur :

50

5 Barba prend soin de préciser l'acception du terme *Anthropologie Théâtrale* qui circonscrit le champ d'investigation de son « université itinérante », notamment dans son livre *Le Canoë de papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale* (trad. Éliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, 2004, p.30) : « Il ne devrait pas y avoir d'équivoque : l'Anthropologie Théâtrale ne s'occupe pas de la manière d'appliquer au théâtre et à la danse les critères de l'anthropologie culturelle. Elle n'étudie pas les phénomènes de représentation des cultures dont les anthropologues ont fait l'objet de leurs recherches. Il ne faut pas confondre avec l'anthropologie du spectacle. Tout chercheur le sait : les homonymies partielles ne doivent pas être prises pour des homologues. À côté de l'anthropologie culturelle, qui dans la langue courante se ramène à "l'anthropologie" tout court, il existe de nombreuses autres "anthropologies" : philosophique, physique, paléanthropologie, criminelle, etc. Ici le terme anthropologie n'est pas à utiliser dans le sens de l'anthropologie culturelle. L'Anthropologie Théâtrale désigne un nouveau secteur de recherche : l'étude du comportement pré-expressif de l'être humain en situation de représentation organisée ».

6 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. III, 1930-1936, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, 1980, p. 84.

[...] l'étude des pratiques spectaculaires du passé est essentielle. En effet, l'histoire du théâtre n'est pas seulement le réservoir de l'ancien, il est aussi le réservoir du nouveau, des connaissances qui chaque fois nous ont permis et nous permettent de transcender le présent⁷.

LA RECHERCHE D'UN NOUVEAU DÉPART

C'est avec l'objectif d'un nouveau départ, d'une rupture avec le théâtre dominant dont il critique l'approche naturaliste et dont il rejette la méthode de jeu psychologique telle que la développe son ancien maître Stanislavski, que Meyerhold fonde son Studio de la rue Borodine. Au sein de cette cellule de recherche, il souhaite expérimenter et proposer une nouvelle pédagogie théâtrale permettant à l'acteur de retrouver son statut de « nouveau seigneur de la scène⁸ ». Pour ce faire, il va chercher à analyser les techniques de jeu des acteurs des traditions théâtrales que sont la *commedia dell'arte* et le théâtre oriental afin de dégager les principes susceptibles d'aider l'acteur à acquérir un bagage technique suffisamment élaboré pour ne plus être limité par l'expression purement verbale et par les contingences de l'affectivité et de la mémoire. Dans le programme de travail de la saison 1914-1915 du Studio de la rue Borodine, Meyerhold dit :

L'acteur du nouveau théâtre doit constituer tout un code de procédés techniques qu'il peut trouver en étudiant les principes de jeu des époques authentiquement théâtrales. Il existe une série d'axiomes indispensables à tous les acteurs, quel que soit le théâtre où il travaille⁹.

De son côté, au sein de l'anthropologie théâtrale, Eugenio Barba ne parlera pas d'axiomes mais de « principes-qui-reviennent » à la base de la présence scénique de l'acteur-danseur, c'est-à-dire l'acteur de traditions codifiées à l'exemple du *kabuki*, du nô, du ballet classique, soit l'acteur du Pôle Nord, en opposition à celui du Pôle Sud¹⁰. Énoncée par Barba comme contrepied à la délimitation communément admise entre théâtre oriental et théâtre occidental, cette distinction ne repose pas sur une césure géographique ou culturelle mais sur une différenciation concernant le processus créatif,

7 E. Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 31.

8 V. Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre*, t. 1, op. cit., p. 239.

9 *Ibid.*, p. 239.

10 E. Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 37.

ce qui n'est pas sans renvoyer, dans une certaine mesure, à la distinction effectuée par Meyerhold entre « acteur au jeu calculé » et « acteur de l'intérieur¹¹ », soit entre l'acteur dont le jeu est régi par des conventions, ou encore des règles impliquant une utilisation particulière du corps, et l'acteur dépourvu d'une codification imposée par la tradition. Certes, les termes utilisés par Meyerhold et Barba sont différents mais l'objet d'investigation du Studio de la rue Borodine rejoint celui de l'ISTA dans le sens où il s'agit, de part et d'autre, de chercher des constantes techniques permettant à l'acteur de modeler son comportement scénique. Barba écrira :

Repérer ces principes-qui-reviennent est la première tâche de l'Anthropologie Théâtrale. [...] En étudiant ces principes, l'Anthropologie Théâtrale a conscience de rendre service à ceux qui ont une tradition codifiée, mais aussi à ceux qui souffrent de son manque ; à ceux qui sont frappés par la dégénérescence de la routine, mais aussi à ceux que menace la désagrégation d'une tradition ; aux acteurs du Pôle Nord et aux acteurs du Pôle Sud¹².

52

Meyerhold décéléra ces principes techniques à travers l'expérimentation et Barba à travers l'observation, en rassemblant autour de lui des chercheurs, des maîtres et des acteurs de traditions orientales et occidentales, une interdisciplinarité déjà présente au Studio de la rue Borodine où se côtoyaient universitaires et chercheurs même si, en raison des circonstances de l'époque, le lieu ne pouvait jouir de la même ouverture que l'ISTA. Pour le dire autrement, en invitant les connaissances universitaires à la table de la pratique, Meyerhold fournit un prodrome de l'expérience menée par Barba ; toutefois, comme le mentionne Béatrice Picon-Vallin, malgré la forte parenté des lieux, sont à noter « le nomadisme et l'internationalisme en moins¹³ » du Studio.

De même, les démarches sont distinctes entre celle qui est préconisée au Studio et celle qui est choisie au sein de cette école du regard qu'est l'ISTA ; ce n'est pas à partir d'un travail d'observation et d'interprétation mais à partir d'un travail de recherche théorique et pratique sur les traditions que Meyerhold relève et enseigne ces constantes techniques en vue de former un acteur polyvalent, jongleur, acrobate, musicien, danseur, au geste théâtralisé car, encore une fois, pour lui, il ne s'agit pas d'être sur scène comme dans la vie, il faut « savoir vivre en scène de façon théâtrale¹⁴ », même dans le silence

11 V. Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre*, t. 1, *op. cit.*, p. 182.

12 E. Barba, *Le Canoë de papier*, *op. cit.*, p. 39.

13 Béatrice Picon-Vallin, « Les années dix à Pétersbourg. Meyerhold, la *commedia dell'arte* et *Le Bal masqué* », dans Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 152, note 32.

14 V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, *op. cit.*, p. 239.

des mots de l'auteur ou dans l'immobilité, grâce à un corps entraîné, formé à exprimer, c'est-à-dire grâce à un corps de scène, artificiel, ou encore « extra-quotidien » :

Le public vient au théâtre pour y voir un homme pratiquer son art, mais est-ce de l'art que d'être soi-même sur scène ? Le public attend de l'invention, du jeu, de la maîtrise. Et ce qu'on lui donne à voir, c'est la vie et son imitation servile¹⁵.

FAIRE PASSER LE TRADITIONNEL DU PASSÉ DANS LE PRÉSENT¹⁶

Pour former ce nouvel acteur, les cours dispensés au Studio de la rue Borodine à une centaine d'élèves (des novices, des avancés et des confirmés) sur un cursus de quatre ans, s'organisent autour de différents professeurs, appelés « les maîtres de la scène », parmi lesquels, certes Meyerhold, mais aussi Vladimir Soloviev, universitaire spécialiste de la *commedia dell'arte*, les frères Iouri et Sergueï Bondi, l'un peintre et l'autre musicien, ou encore Mikhaïl Gnessine, compositeur, pour citer les principaux. Chacun dispense un enseignement expérimental, pratique et théorique, en accord avec sa spécialisation et avec l'objectif commun de mener une recherche axée sur l'acquisition d'un langage scénique autonome vis-à-vis de la réalité et vis-à-vis de la littérature, partant du principe que les mots ne disent pas tout.

Meyerhold se charge d'un cours sur le mouvement scénique qui vise à élaborer avec les acteurs des exercices destinés à spatialiser le mouvement (à favoriser l'adaptabilité de l'acteur à tout type d'espace, le rond, le carré, le triangle, en intérieur et en plein air)¹⁷, et à le musicaliser (à le concevoir dans un étroit calcul du temps, dans une opposition entre rythme quotidien et rythme de la scène)¹⁸. Ce cours est complété par celui de Soloviev sur les principes de base de la *commedia dell'arte* : à partir d'une arlequinade qu'il a lui-même écrite selon les principes de la *commedia dell'arte*, *Arlequin entremetteur*, il étudie les pas et mouvements fondamentaux des masques principaux et secondaires,

15 *Ibid.*, p. 183.

16 *Ibid.*, p. 239.

17 Précepte du chorégraphe et théoricien de la danse de la Renaissance italienne Guglielmo Ebreo di Pesaro (1420-1484) « *partire del terreno* » : savoir adapter ses pas à son milieu.

18 Meyerhold insiste sur le fait que le rythme des mouvements ne doit pas suivre celui de la musique mais au contraire s'opposer à lui. Le rythme de la musique est conçu comme support du mouvement : « la musique constitue toujours le canevas du mouvement, qu'elle soit effectivement présente au théâtre ou qu'il s'agisse d'une musique imaginaire, fredonnée intérieurement par l'acteur sur scène » (V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, *op. cit.*, p. 234). Il est à noter que les exercices s'effectuent avec accompagnement au piano.

chaque type fixe indiquant, en correspondance à son nom, une fonction définie avec des attributs particuliers (accessoires, costume, masque), et un langage gestuel approprié, à l'exemple d'Arlequin dont la démarche est souple avec pirouettes et cabrioles.

54 Ce travail ne concourt pas tant à l'appréhension des personnages de la *commedia dell'arte* pour les faire renaître qu'à la volonté de mener l'acteur à exploiter ses divers moyens d'expression, passant par la maîtrise de son corps et de ses mouvements qui se dessinent à partir du sol ; connue au XVII^e siècle et exploitée au Studio, la « croisade » concentre cette idée (c'est une démarche se caractérisant par une opposition des pieds par les talons, toujours perpendiculaires au cours du déplacement et impliquant un accordement du mouvement des bras). Cité à maintes reprises par Meyerhold, Jacques Callot (1592-1635) montre pleinement, à travers ses gravures mettant en scène les personnages de la *commedia dell'arte*, l'importance de la posture, les comédiens étant représentés de manière récurrente les genoux pliés plus ou moins légèrement, tandis que les pieds s'opposent, un seul touchant le sol : le comédien paraît souple, agile et maître du sol d'où il tire l'impulsion. L'étude de la marche engage ainsi l'acteur à travailler son équilibre qui est contrarié et qu'il doit retrouver en régularisant ses mouvements à travers une série d'oppositions, ce que Barba appellera l'altération de l'équilibre et le principe d'opposition.

Les types fixes ne sont donc qu'un prétexte pour éveiller le jeu corporel de l'acteur qui doit pouvoir répondre avec souplesse et dextérité à des tâches allant jusqu'à l'acrobatie, à l'exemple du clown Donato, invité au Studio afin d'apprendre aux élèves l'art de sauter de la scène d'une hauteur d'un mètre cinquante, et *vice versa*.

À l'agilité s'ajoute le traitement graphique à imposer au corps, comme le montrent les gravures de Callot ou comme l'exprime, dans son jeu, Hanako¹⁹, l'actrice japonaise de *kabuki* qui a ébloui Meyerhold lors de sa tournée à Saint-Pétersbourg en 1909 et dont il a pu admirer la beauté du dessin corporel et l'économie du geste. Des acteurs asiatiques²⁰ (notamment concernant le nô), il retiendra surtout la racine dansante du mouvement scénique.

19 Théâtre traditionnel japonais apparu au XVII^e siècle, le *kabuki* se caractérise par un jeu d'acteur codifié et spectaculaire. Bien qu'elle en présente une forme revisitée et occidentalisée, Hanako en garde les principales caractéristiques, c'est-à-dire celles de mêler le chant, la danse et l'habileté technique, comme le concentre le terme *kabuki*, *ka* signifiant le chant, *bu* la danse et *ki*, l'habileté technique.

20 Sada Yacco, actrice japonaise, effectue une tournée à Moscou en 1902 mais rien ne prouve que Meyerhold ait pu voir une de ses représentations. De même, en 1928, tandis qu'il est à Paris, Meyerhold ne peut assister aux représentations de *kabuki* données par la troupe de Ichikawa Sadanyi à Moscou et à Leningrad, mais ses acteurs rencontrent les acteurs japonais et ont de véritables échanges, ponctués par des démonstrations

Outre les démarches, Soloviev fait travailler la danse des bergamasques (type de danse circulaire traditionnelle de Bergame pratiquée aux XVI^e et XVII^e siècles), les parades, les intermèdes. Afin que l'acteur puisse exercer ses mains et être expressif jusqu'au bout des doigts, le pédagogue intègre des objets théâtraux à son cours (bâton, cape, épée, piques, etc.), dont Meyerhold recommande l'habile maniement à l'exemple de l'acteur oriental. Ce travail dessine la présence de l'acteur, qui constitue ainsi l'enchaînement des mouvements avant toute prise de parole et peut valoriser sa technique corporelle dans les exercices de pantomime et jeux de scène précis à l'image des douze *lazzi* – petits numéros pouvant aider l'acteur à faire rebondir l'action – établis dans *Arlequin entremetteur*, comme le coup de pied dans la figure, le départ d'un acteur sur le dos d'un autre, la bagarre, les sauts, les culbutes. Dans un cours commun, Soloviev et Meyerhold exploitent ces jeux de scènes pour les intégrer à des pantomimes, dans une sorte de spectacle complet. Ainsi l'exercice du « tir à l'arc » est-il repris dans une étude de groupe intitulée « la chasse », à travers laquelle l'acteur apprend à maîtriser l'objet (l'arc), à appréhender le mouvement dans l'espace et le temps, et à développer l'entente avec les partenaires. Enfin, notons qu'à partir de l'étude de scénarios de la *commedia dell'arte* (ceux d'Adolfo Bartoli et de la troupe d'Antonio Sacchi²¹ retranscrits et publiés par Vassili Trediakovski de 1733 à 1735), Soloviev étudie également le fonctionnement des déplacements des personnages et trace des schémas, des graphiques avec parcours dessinés laissant percevoir la disposition des acteurs et leur répartition selon une alternance pair-impair de leur nombre sur l'espace scénique.

Si, au Studio de la rue Borodine, Meyerhold insiste sur l'importance de la gestuelle à travers les exercices d'improvisation et de pantomime (*Hamlet* est interprété en pantomime pour réintroduire le texte l'année suivante), les mots ne sont pas rejetés ; ils sont conçus « comme des broderies sur le canevas des mouvements²² », c'est-à-dire qu'ils contribuent à établir la communication, en complément de l'expression corporelle. Et il s'agit de trouver une autre manière de dire le texte en détachant l'acteur de ses habitudes et en explorant ses possibilités vocales, comme l'expérimente notamment Mikhaïl Gnessine dans son cours sur la lecture musicale du drame.

mutuelles (notamment de biomécanique pour les acteurs meyerholdiens) et la présentation de fragments de spectacles. En 1930, à Paris, Meyerhold assiste à des représentations de *kabuki* données au théâtre Pigalle par la troupe de Michio Itô, mais ce n'est pas encore du *kabuki* authentique. Lors de la tournée de Mei Lan Fang, acteur de l'opéra de Pékin, à Moscou en 1935, Meyerhold est bien présent. Sa connaissance de l'Orient passe aussi par les sources livresques.

- 21 Troupe itinérante des Sacchi en tournée en Russie de 1742 à 1745.
22 V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 177.

Ces quelques exemples reflètent la singularité du programme pédagogique du Studio de la rue Borodine, auquel s'ajoute le cours de mise en scène enseigné par Iouri Bondi (décoration, éclairage, costume, maquillage), Meyerhold estimant que l'acteur doit aussi avoir des connaissances de mise en scène. Les élèves, afin de parfaire leur culture et leur imagination, sont également invités à assister à des conférences, à sortir au musée, à aller au cirque. Enfin, dans le même ordre d'idées, Meyerhold incite les acteurs à se soumettre à la pratique d'un sport (danse, escrime) et à acquérir des connaissances musicales.

56 Le détail de cet enseignement est donné dans *L'Amour des trois oranges* qui est la revue du Studio et dont le titre est un clin d'œil explicite à la fable théâtrale de Carlo Gozzi (1720-1806)²³, fervent défenseur de la *commedia dell'arte* et protecteur de la troupe des Sacchi pour laquelle il écrivait des comédies. L'esprit du Studio et celui de Meyerhold se reflètent bel et bien dans cette référence utilisée pour le titre de la revue dont la diffusion s'étendra de 1913 à 1916, à raison de dix numéros, et dont Eugenio Barba publiera des extraits dans sa revue *TTT, Teatrets Teori og Teknikk*, établie de 1965 à 1974 (23 numéros), où il pose un regard sur le passé et sur les initiatives de ses prédécesseurs. Quant au contenu de la revue de Meyerhold, à laquelle participent tous les pédagogues du Studio, il se compose des programmes des cours et de ceux des représentations données au public par le Studio, du bilan des avancées, d'articles sur les traditions ou encore de traductions de pièces comme celle de Gozzi. Tout en questionnant le statut et la place du studio dans le paysage théâtral, Meyerhold profite également de la revue pour répondre à ses détracteurs et pour imposer sa vision du théâtre et du jeu, à l'exemple de son article phare, rédigé avec Iouri Bondi, intitulé « La Baraque de foire » (1914), véritable hymne à l'acteur et aux traditions théâtrales. L'article est aussi un hommage à la pièce d'Alexandre Blok, *La Baraque de foire*, montée par Meyerhold pour la troisième fois²⁴ au Studio de la Rue Borodine en 1914 (aux côtés de *L'Inconnue*, autre pièce de Blok, pour la première soirée publique du Studio), et qui, avec les personnages d'Arlequin, de Colombine et de Pierrot, a mis Meyerhold sur la voie de la *commedia dell'arte* dès 1906, date de la première représentation donnée par Meyerhold de cette pièce.

Malgré son activité multiple, le Studio est contraint de fermer ses portes en 1917, au lendemain de la révolution d'Octobre. Meyerhold va poursuivre ses expérimentations en ateliers ou laboratoires, selon les dénominations données en fonction des périodes.

23 Meyerhold a adapté *L'Amour des trois oranges* à Térioki en 1912. Il en donne une traduction russe dans sa revue.

24 Les dates des trois mises en scène de Meyerhold de cette pièce sont 1906, 1908 et 1914.

L'enseignement dispensé dans ces nouveaux lieux s'inscrit dans la continuité du défunt Studio en accordant la même importance au travail collectif, à la musique, au maniement des objets (réels ou imagés) ou au rapport à l'espace avec l'importance du déplacement organisé de manière chorégraphique.

SI LE BOUT DU NEZ TRAVAILLE, TOUT LE CORPS TRAVAILLE AUSSI²⁵

Les découvertes effectuées au Studio de la rue Borodine à travers l'étude des traditions ne sont pas rejetées ; au contraire, elles sont repensées à la lumière des préoccupations sociales et artistiques de l'époque, notamment avec le taylorisme et le constructivisme, et des recherches scientifiques contemporaines concernant la réflexologie et la physiologie, principalement celles du russe Ivan Pavlov sur les réflexes conditionnés et celles de l'américain William James sur les émotions²⁶. En conjuguant ces apports à ses découvertes antérieures, Meyerhold élabore avec ses élèves sa propre méthode d'entraînement.

Selon lui, la biomécanique est comparable à l'échauffement du musicien qui, pour délier ses doigts, exécute ses gammes. Au même titre, l'acteur meyerholdien exécute ses gammes physiques, appelées aussi partitions gestuelles, à partir desquelles il prend conscience de son instrument, c'est-à-dire son corps, et apprend à l'engager totalement dans l'exécution d'une action théâtralisée : « si le bout du nez travaille, tout le corps travaille aussi²⁷ », dit Meyerhold.

L'étude de la mécanique du corps va permettre à l'acteur d'évacuer tout psychologisme, le mot d'ordre étant à la posture juste, l'émotion juste et l'intonation juste. Pour ce faire, l'acteur doit développer sa capacité de réponse à des excitations/ des *stimuli*, c'est-à-dire savoir organiser son corps dans la réalisation d'une tâche à accomplir, comme le résume la formule mathématique énoncée par Meyerhold, à

25 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. II, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 100.

26 L'exemple le plus connu illustrant la théorie de James est notre réaction face à un ours. Le sens commun voudrait que notre conception de l'émotion soit la suivante : « Je vois un ours, j'ai peur, je cours ». Or, selon James, les dernières propositions sont à retourner et deviennent dans la logique de sa démonstration : « Je vois un ours, je cours, j'ai peur ». Meyerhold applique cette séquence perception-réaction physiologique-émotion (et non perception-émotion-réaction physiologique) au jeu de l'acteur. Voir William James, *La Théorie de l'émotion* [1913], avant-propos de Jacques Chazaud, introduction de Georges Dumas, Paris, L'Harmattan, 2006.

27 V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 100.

savoir : A (l'acteur) = A1 (celui qui reçoit la consigne et donne les ordres) + A2 (le corps, celui qui réalise la consigne)²⁸.

Pour perfectionner son corps et l'organiser de façon théâtrale dans la réalisation d'une tâche à accomplir, l'acteur biomécanicien va ainsi se soumettre à deux types d'exercices : les exercices simples et les études complexes ou « partitions gestuelles ». Les exercices simples considèrent les positions de base (debout, marche, course), tandis que les études complexes se divisent en séquences d'actions. Cette seconde catégorie comporte 22 études parmi lesquelles « Le tir à l'arc », « le saut sur le dos du partenaire et transport de cette charge », « le coup de poignard » ou encore « la gifle ». Elles sont pratiquées collectivement, en duo ou individuellement mais toujours devant le groupe et avec un fond musical. Au sujet du « tir à l'arc », certainement l'étude la plus connue et qui reprend le squelette de la pantomime de la chasse à l'oiseau féérique du Studio de la rue Borodine, Eugenio Barba écrit :

58

[...] cet exercice de la biomécanique de Meyerhold éclaire non seulement le principe de l'équivalence mais démontre clairement que l'une de ses finalités consiste à faire varier continuellement la posture de l'archer pour aboutir à une véritable « danse de l'équilibre ». [...] Par cet exercice, un exercice de base, l'élève apprend à se comprendre en termes d'espace, acquérait un contrôle physique de son corps, souplesse et équilibre, réalisait que le moindre geste – parler avec les mains – résonne dans le corps tout entier, expérimentant ainsi le « refus » (*otkaz*)²⁹.

À travers cette étude, l'acteur, qui est toujours sur des ressorts, apprend effectivement à travailler son équilibre, lequel est constamment perturbé puis rétabli dans le déploiement d'une action dont le principe structurel repose sur la décomposition rythmique et dynamique du geste quotidien, recomposé selon les lois de la théâtralité, ici prendre une flèche imaginaire et tirer avec un arc imaginaire. L'action se déroule comme une petite histoire avec son début, son milieu, sa fin, soit trois phases principales définies par Meyerhold en termes d'intention, de réalisation et de réaction. Autrement dit, l'acteur réalise des actions intentionnellement dirigées mais non linéaires car soumises à une série de péripéties dynamiques qui complexifient le dessin, à l'exemple de *otkaz* (mot russe signifiant « refus »), principe expérimenté dès le Studio de la rue Borodine à partir des recherches sur la *commedia dell'arte* et qui invite l'acteur à

28 *Ibid.*, p. 118.

29 Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, 2^{nde} édition, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 108.

« refuser » l'action en cours dans un geste opposé à l'orientation initiale, par exemple « reculer avant d'avancer ». Il s'agit d'une sorte d'élan préalable que Barba appellera plus tard le principe d'opposition ou encore le *sats* :

Le *sats* c'est le moment où l'action est pensée/agie par l'organisme tout entier, qui même dans l'immobilité, réagit par des tensions. C'est l'instant où l'on est décidé à faire. [...] C'est l'attitude du félin prêt à bondir, à reculer ou à revenir à une position de repos ; celle d'un athlète, d'un joueur de tennis ou d'un boxeur, immobile ou en mouvement, prêt à réagir. C'est John Wayne face à un adversaire. C'est Buster Keaton qui s'apprête à marcher. C'est Maria Callas qui s'apprête à attaquer un air [...] Le *sats* est pulsion et contre-impulsion³⁰.

En d'autres termes, l'acteur biomécanicien apprend à donner corps aux intentions dans une logique dynamique de l'action qui est autonome vis-à-vis de la réalité, l'objectif n'étant pas, encore une fois, d'être sur scène « comme dans la vie » mais de recréer un processus de vie ou encore de reconstruire une logique équivalente (une nouvelle cohérence) qui captive les sens du spectateur, déjoue ses prévisions et libère son imagination. En incorporant les principes d'une action théâtralisée, ou encore d'une « action réelle (non pas “réaliste” mais réelle)³¹ », pour reprendre un terme de Barba, l'acteur incorpore de nouveaux schémas dynamiques mais aussi une nouvelle manière de penser qui l'ouvre à la création et lui permet d'atteindre la liberté dans le jeu. Les études développent en effet l'intelligence organisatrice (organisation du matériau dans la réalisation d'une consigne), le sens du rythme, la relation au partenaire, le contrôle de l'énergie, la conscience de soi dans l'espace et la faculté de penser par images³². Comme le dit Meyerhold, le jeu de l'acteur repose sur la création de formes plastiques dans l'espace.

Enfin, la biomécanique n'est pas une méthode se suffisant à elle-même puisqu'elle se couple avec la pratique d'autres matières comme la danse, la gymnastique, l'escrime ou l'acrobatie. De même, en 1924, Meyerhold donnera la possibilité à ses acteurs de la remplacer par la pratique de la boxe qui, tout comme les études, développe la justesse du coup d'œil, la réactivité vis-à-vis du partenaire, la gestion de son corps dans l'espace et dans le temps. Bien qu'elle ne soit donc pas une fin en soi, la biomécanique pose les

30 E. Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 96.

31 *Id.*, « Une amulette faite de mémoire, la signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur », dans Patrick Pezin (dir.), *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*, Saussan, L'Entretemps, 1999, p. 370.

32 Notons que l'acteur est invité à cultiver son imagination en observant la vie ou en étudiant les toiles des grands maîtres afin de trouver des lois de composition spatiale.

principes essentiels du jeu d'un acteur-compositeur qui rejette le geste approximatif, n'a plus une « gestualité vide », et de ce fait, n'a plus peur du silence des mots de l'auteur. En 1927, Meyerhold dira :

L'acteur doit pouvoir construire une partition à son propre usage, il doit posséder son propre système de signes et ses notations conventionnelles. [...] Il doit savoir qu'il ne doit pas se permettre tel ou tel geste qui pourrait induire le spectateur en erreur, parce que tous les gestes ne sont jamais qu'une signalisation, parce qu'un geste est nécessairement un mot. Il doit donc contrôler toute une série de gestes³³.

60 Grâce à ce langage gestuel incorporé par le biais des études, l'acteur peut ainsi devenir poète de son propre texte en établissant un acte de conscience dirigé vers la création et la construction de son personnage qui se déploie dans l'espace-temps de la scène à l'exemple des personnages de la *commedia dell'arte* dont Meyerhold rappelle l'ambivalence, à l'exemple d'Arlequin qui, dit-il, est tantôt joyeux drille, tantôt représentant des forces infernales. Et c'est par le langage de son corps et par la plastique de ses mouvements que l'acteur va donner à voir ces contrastes, cette approche privilégiant l'extériorisation du jeu ; en effet il ne s'agit pas d'incarner le personnage mais de le représenter, comme le souligne Meyerhold en invitant, en 1925, l'acteur à être avocat ou procureur de son personnage.

De fait, Meyerhold offre une proposition rigoureuse concernant l'enrichissement de l'écriture scénique : dans l'espace-temps de la scène, l'acteur peut tracer une écriture en mouvements (gestes, poses, regards, silence) sans illustrer le texte de l'auteur, comme il l'exprime dès 1906 autour de la notion d'« expressivité plastique ». Selon sa formule, cette « plastique qui ne correspon[d] pas aux mots³⁴ » ouvre le jeu au principe du montage entre expressivité physique et verbale, une découverte capitale selon Eugenio Barba qui réutilise ce procédé technique avec ses acteurs dès les premières années de l'Odin Teatret.

Sans opérer de transplantation, Meyerhold a rapporté de son voyage au cœur des traditions de précieux principes techniques permettant à l'acteur de bâtir sa relation avec le spectateur. Pour le dire autrement, dès les années 1910, c'est à travers une étude pratique et théorique des traditions théâtrales qu'il a cherché à retrouver les lois du mouvement scénique et du geste théâtralisé dont les principes seront concentrés dans les études de biomécanique. Aussi, même s'il n'a pas pu publier le résultat de ses

33 V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 282.

34 *Ibid.*, t. I, p. 111.

découvertes dans une encyclopédie comme il l'aurait souhaité, la biomécanique devient témoin d'une expérience et objet de transmission contenant ce que l'écrit n'a pu dire, c'est-à-dire les principes à la base de la présence scénique de l'acteur-danseur, principes que redécouvrira Barba à partir de l'analyse transculturelle des techniques et auxquels il donnera une terminologie (altération de l'équilibre, principe des oppositions, cohérence/incohérence) et une théorisation dans ses publications, telles *Le Canoë de papier*, *Traité d'anthropologie théâtrale* et *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Quant à cette analogie avec les découvertes de Meyerhold, il dira lui-même :

Nous pourrions alors nous demander s'il était bien nécessaire de voyager si loin alors que la plupart des fruits que nous avons récoltés au cours de notre voyage étaient déjà là, à quelques pas de notre point de départ. Il suffisait de suivre le programme de l'Atelier de Meyerhold, en 1922, dont le premier point comporte : « Mouvement centré sur un point conscient, équilibre, passage de mouvements amples à de petits mouvements ; conscience du geste comme résultant du mouvement, même dans les moments statiques ». Mais seule la distance du voyage nous permet de découvrir les richesses que contenait notre maison. C'est dans ce paradoxe que sont contenues la méthode et la finalité de l'Anthropologie Théâtrale³⁵.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBA, Eugenio, *Le Canoë de papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, 2004.
- , « Une amulette faite de mémoire, la signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur », dans Patrick Pezin (dir.), *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*, Saussan, L'Entretemps, 1999, p. 367-373.
- BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'Énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, 2nde édition, Montpellier, L'Entretemps, 2008.
- JAMES, William, *La Théorie de l'émotion* [1913], avant-propos de Jacques Chazaud, introduction de Georges Dumas, Paris, L'Harmattan, 2006.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, t. I, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- , *Écrits sur le théâtre*, t. II, trad., préface et notes de Béatrice Picon Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2009.

—, *Écrits sur le théâtre*, t. III, 1930-1936, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, 1980.

PICON-VALLIN, Béatrice, « Les années dix à Pétersbourg. Meyerhold, la *commedia dell'arte* et *Le Bal masqué* », dans Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 147-158.

NOTICE

Docteure en études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Emily Lombi a soutenu une thèse dirigée par Béatrice Picon-Vallin et intitulée : *Le jeu de l'acteur. Le modèle meyerholdien et les pratiques d'Eugenio Barba*. Elle a été chargée de cours à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et ATER à l'université Bordeaux Montaigne. Ses recherches portent sur le jeu de l'acteur (cinéma/théâtre), aux techniques de jeu et à la pédagogie. Ayant également suivi une formation de comédienne en parallèle de ses études universitaires, elle allie à la fois théorie et pratique.

62

RÉSUMÉ

Au début des années 1910, en rupture avec le théâtre dominant de son époque, le metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold (1874-1940) se tourne vers l'étude des traditions théâtrales, principalement la *commedia dell'arte* et l'Orient, pour repenser le jeu de l'acteur et sa formation. Loin de tendre vers une quelconque nostalgie esthétique, sa quête est davantage liée à l'idée de déceler les lois du mouvement scénique, conçu comme moyen d'expression par excellence. Ce voyage d'exploration sera analysé, de même que seront relevées les similitudes avec les initiatives du metteur en scène italien Eugenio Barba (1936 –), entreprises au début des années soixante-dix. Si Meyerhold n'a pas réussi, comme il l'aurait souhaité, à systématiser ses découvertes en une encyclopédie, sa méthode d'entraînement élaborée dans les années 1920, la biomécanique, concentre les principes qui seront observés puis théorisés plus tard par Barba à partir de l'analyse transculturelle.

MOTS-CLÉS

Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba, acteur, jeu, biomécanique, traditions

ABSTRACT

At the beginning of the 1910s, breaking with the dominant theater of his time, the Russian director Vsevolod Meyerhold (1874-1940) turned to the study of the theatrical traditions, mainly to the *commedia dell'arte* and the Eastern world, to rethink the performance and the training of the actor. Far from striving for any aesthetic nostalgia, his quest is more linked to the idea of detecting the laws of the scenic movement, conceived as the ultimate means of expression. This exploration will be analyzed, as well as the similarities with the initiatives of the Italian director Eugenio Barba (1936-), undertaken in the early 1970s. If Meyerhold did not succeed to systematize his discoveries in an encyclopedia as he would have liked, his training method developed in the twenties, the biomechanics, concentrates the principles that will be observed and then theorized later by Eugenio Barba from the transcultural analysis.

KEYWORDS

Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba, actor, acting, biomechanics, traditions

LE GESTE ACROBATIQUE : ESPACE DE RENCONTRE ENTRE CIRQUE ET THÉÂTRE

Léa de Truchis de Varennes
Université Paul Valéry Montpellier 3

Le geste – au sens d'« une activité corporelle particulière, [...] un mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un)¹ » – est au cœur de la pratique des arts du cirque. C'est parce que le corps est l'outil principal de cet art que les représentations de cirque ont influencé les expériences des avant-gardes de théâtre du début du xx^e siècle qui ont repensé la place du corps en scène, et donc la place du geste. Mais c'est aussi parce que le théâtre s'est mis à penser le geste comme signifiant, que la compréhension du geste acrobatique comme acte symbolique est devenue centrale dans la pensée du cirque, au tournant du xxi^e siècle. On parlera de « geste acrobatique » pour souligner l'idée de mouvement du corps dans une activité acrobatique scénique, mais aussi pour distinguer le cirque – un art du spectacle – de l'acrobatie – qui regroupe de nombreuses pratiques dépassant le cadre du cirque, comme le rappelle Myriam Peignist². De l'influence du cirque sur le théâtre à la réciproque, nous verrons comment, d'un siècle à l'autre, ces deux arts s'alimentent respectivement et participent à leurs mutations, avec pour point de rencontre une réflexion sur le geste acrobatique.

L'AVANT-GARDE THÉÂTRALE (DÉBUT XX^e SIÈCLE) : LE CORPS CIRCASSIEN AU CŒUR DU RENOUVEAU DE LA PENSÉE DU GESTE DE L'ACTEUR

Pour les avant-gardes du théâtre du début du xx^e siècle, de Jacques Copeau à Vsevolod Meyerhold, en passant par Charles Dullin et Antonin Artaud, il est nécessaire

1 S.v. « Geste », Trésor de la langue française informatisé, <https://cnrtl.fr/definition/geste>, consulté le 25 novembre 2024.

2 Myriam Peignist, « Les jeux corporels “aux extrémités” : approche anthropo-historique de l'acrobatie », *Les Cahiers de l'INSEP*, n° 36, « Les dimensions artistique et acrobatique du sport », dir. Jean-François Robin, Émilie François et Didier Lehénaff, 2005, p. 139-156, https://www.persee.fr/doc/insep_1241-0691_2005_num_36_1_1895, consulté le 3 juin 2020.

de repenser la place du corps et sa fonction sur scène. Krizia Bonaudo a démontré dans sa thèse *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France* combien les spectacles de cirque sont pour eux une source d'inspiration pour rompre avec les canons académiques :

[Son hypothèse] repose sur l'idée que les avant-gardes historiques se sont servi du cirque, notamment au théâtre, pour renforcer le côté spectaculaire, performatif de leur projet de renouvellement et de provocation. Le spectacle forain devient un laboratoire pour l'élaboration d'une forme théâtrale en rupture avec les normes académiques. Dans ce contexte le cirque va jouer donc une fonction privilégiée de porte-parole d'un message expérimental et de nouvelles techniques expressives, corporelles et de mise en scène³.

66 Il faut rappeler qu'à cette période, le cirque et le music-hall participent au phénomène de la culture de masse et inspirent donc le développement de formes de théâtre populaire. Ils « deviennent un modèle pour une forme théâtrale détachée des canons académiques et vont presque coïncider avec le genre populaire et avec une forme de théâtre de masse du peuple et pour le peuple⁴ ». Le thème du cirque et du spectacle forain est donc largement repris dans les spectacles de théâtre, attirant autant le public populaire que les intellectuels. Krizia Bonaudo rappelle que le cirque Medrano est le lieu de rencontre de l'élite parisienne. Des personnalités prestigieuses du monde de l'art s'y retrouvent : Pablo Picasso, Jean Cocteau, Fernand Léger, Gaston Baty, pour ne citer qu'eux. Elle relate d'ailleurs l'anecdote de Guillaume Apollinaire qui écrit en 1911, en réponse à une enquête, que « les petites pièces improvisées sur un scénario arrêté d'avance et en quoi excellent, Messieurs[,] les acrobates de Medrano me semble [*sic*] le seul spectacle qui vaille la peine d'être regardé et écouté de nos jours⁵ ». Parmi les avant-gardes de théâtre, Meyerhold, Copeau, Firmin Gémier et Dullin se distinguent et reflètent, malgré leurs différentes méthodes, une volonté de renouvellement des moyens d'expression. Le cas de Meyerhold, avec sa nouvelle méthode de formation de l'acteur, est assez frappant pour illustrer l'influence du cirque dans la rénovation de l'apprentissage du corps de l'acteur :

3 Krizia Bonaudo, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France*, thèse sous la dir. de Marie-Ève Therenty et Franca Bruera, université de Montpellier 3 et Università degli studi (Turin, Italie), 2017, p. 36.

4 *Ibid.*, p. 134.

5 Guillaume Apollinaire, réponse à l'enquête de Fernand Divoire et François Bernouard, « Décadence ou renaissance du cirque ? », *Gil Blas*, dimanche 11 juin 1911, p. 1, cité dans K. Bonaudo, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France*, op. cit., p. 48.

La théorie de la biomécanique [...] met l'accent sur le côté visuel et corporel du jeu d'acteur aussi bien que sur l'analyse du mouvement de l'artiste en scène. [...] Pour ces raisons dans les programmes des cours de biomécanique pour amateurs, prédisposés par le metteur en scène, on peut apprécier la présence de matières comme la discipline acrobatique et des exercices pour exécuter des culbutes ou des lazzis typiques du théâtre forain⁶.

Le geste acrobatique, plus que la forme du cirque lui-même, est particulièrement important dans la conception de la formation physique de l'acteur par Meyerhold :

Dans ce panorama il arrive à souhaiter la création « d'une école, artistique et acrobatique, dont le programme doit être construit de façon à ce que l'élève, à la fin de ses études, soit un adolescent sain, souple, habile, fort, fougueux, prêt à faire un choix selon sa vocation : le travail du cirque, ou le théâtre de la tragédie, de la comédie, du drame⁷ ». Pour Meyerhold l'acteur, pour être défini en un artiste complet, partage donc sa formation avec le saltimbanque, mais ne renonce pas à son *status* d'acteur⁸.

En somme, pour Meyerhold, les acteurs de théâtre ont besoin d'une formation acrobatique pour avoir un corps athlétique qui puisse tout jouer ; les artistes de cirque en revanche n'ont pas besoin d'une formation d'acteur, puisqu'elle ne serait pas utile pour leur art. Il distingue bien cirque – une forme d'art du spectacle – et acrobatie – une pratique corporelle – et s'il prône la formation acrobatique pour ses acteurs, il ne rêve pas pour autant d'une fusion entre cirque et théâtre. Krizia Bonaudo prend soin de rappeler les mots de Meyerhold, qui estime que, si les acteurs doivent avoir une formation acrobatique :

les artistes de cirque n'ont rien à apprendre ni des acteurs ni des metteurs en scène du théâtre dramatique. Si le théâtre contemporain doit s'imprégner d'éléments acrobatiques, il ne s'ensuit pas du tout qu'il faille fondre les représentations de cirque et de théâtre en un spectacle d'un type nouveau, en un spectacle de théâtre-cirque à la [Nikolai] Forreger⁹.

6 *Ibid.*, p. 149.

7 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 2, 1917-1929, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975, p. 35.

8 K. Bonaudo, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du xx^e siècle en France*, *op. cit.*, p. 146.

9 V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 34.

Le cirque est un art relativement récent à cette époque : on date la naissance du cirque moderne en 1768, avec la première parade de celui que l'on nomme le père du cirque, Philip Astley. Le théâtre d'avant-garde du début du xx^e siècle s'inspire des nouvelles formes de spectacle proposées par cet art en plein développement, qui attire tous les publics, bien plus que le cirque ne s'intéresse au théâtre.

La thèse de Krizia Bonaudo met en lumière l'importance du cirque pour le théâtre du début du xx^e siècle. Cependant, elle n'aborde que très rapidement le cas d'Antonin Artaud, qui peut être un autre exemple très riche pour montrer l'importance du cirque dans le renouveau de la pensée du théâtre. Si Meyerhold illustre parfaitement la rencontre du geste acrobatique et du théâtre dans la pratique, Antonin Artaud a plutôt théorisé la nécessité du jeu corporel et du geste au théâtre en se référant au cirque. Bien qu'il imagine une refonte du théâtre essentiellement inspirée par le théâtre balinais, il exprime clairement dans son essai « Le théâtre et la cruauté » (1933) que « pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu ¹⁰ ». D'ailleurs, le spécialiste Henri Gouhier remarque que « ce que nous savons ou devinons de ses mises en scène à cette époque [lorsqu'il dirige le théâtre Alfred Jarry] montre surtout l'influence du cirque ¹¹ ». Parmi les questions empruntées au cirque, il y a celle du corps. Quand il écrit dans le chapitre « Un athlétisme affectif » du *Théâtre et son double* que « l'acteur est un athlète du cœur ¹² », il n'envisage pas explicitement que l'artiste soit un athlète du cœur et du corps ; mais il proclame la nécessité du corps, contre les acteurs « qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre » tout en distinguant celui de l'acteur de celui de « l'athlète physique ». Artaud esquisse l'idée d'un art qui utiliserait un langage non-articulé et corporel ; or il faut rappeler que le cirque s'est développé à une époque où il était interdit de parler sur scène, en dehors des théâtres. Le cirque est fait de ce qu'Émile Copferman appelle à propos d'Artaud « la poésie des sens ¹³ », c'est-à-dire d'éléments du langage hors-texte qui font appel aux sensations. Avec sa conception du théâtre spectaculaire et organique, au centre de laquelle il met le corps de l'acteur et les sens des spectateurs, Artaud imagine un modèle largement inspiré par l'importance du geste et du corps au cirque. Toutefois, l'empreinte du cirque dans la pensée artaudienne a ses limites, car pour cet homme de

68

¹⁰ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 92.

¹¹ Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1974, p. 110.

¹² A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 139.

¹³ Émile Copferman, *La Mise en crise théâtrale*, Paris, François Maspero, coll. « cahiers libres », 1972, p. 20.

théâtre, si le mot devient un signe comme un autre, il est profondément magique car il invoque les sens et l'esprit. Sa vision mystique de la représentation théâtrale dépasse le cadre des représentations de cirque (même si les premières formes acrobatiques dont nous avons la trace ont été performées lors de rituels sacrés). Ainsi, si le rapprochement entre le cirque et la théorie artaudienne du théâtre de la cruauté pourrait être plus poussé et nuancé, il n'en reste pas moins qu'Antonin Artaud, tout comme Meyerhold et leurs contemporains, a été largement influencé par l'importance du cirque sur la scène de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle. La mise en avant du corps à travers le geste acrobatique a poussé à repenser les modèles de représentation du théâtre au moment où celui-ci était le lieu d'expériences artistiques.

LE TOURNANT DU NOUVEAU CIRQUE (FIN XX^e SIÈCLE) : LA THÉÂTRALITÉ POUR PENSER LE GESTE ACROBATIQUE COMME VOCABULAIRE ET ÉCRITURE SPÉCIFIQUE AU CIRQUE

Heureusement, les influences ne vont pas que dans un sens. La fin du XX^e siècle voit naître le Nouveau cirque (on le date de 1968¹⁴), un nouveau courant qui puise dans le théâtre pour renouveler les arts du cirque. Parce que le théâtre a commencé à penser le geste comme signifiant au début du siècle, le cirque, à ce tournant de son histoire, commence lui aussi à prendre en compte cette idée. Le geste acrobatique n'est alors plus seulement perçu comme un exploit physique, mais aussi comme un ensemble de signes qu'il communique. Waldemar Deonna par exemple, archéologue et historien, se penche sur la symbolique de l'acrobatie antique lors des rituels et des festivités religieuses. Selon lui, le geste acrobatique n'était pas gratuit durant ces festivités, mais porteur d'une symbolique sacrée : « en courbant son corps en cercle, en le mouvant comme une roue, [l'acrobate] imite les figures divines et célestes¹⁵ ». Quelle que soit la période dans laquelle ils s'inscrivent, le cirque et le geste acrobatique commencent donc à être appréhendés et reconnus comme une expression corporelle signifiante, dans la lignée de la pensée d'Artaud, notamment à travers les travaux de sémiologie de Hugues Hotier :

14 Jean-Michel Guy, « Panorama du cirque contemporain », *Artcena*, <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-contemporain-la-creation-pour-adn>, mise en ligne le 19 septembre 2019, consulté le 25 novembre 2024.

15 Waldemar Deonna, *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles, Latomus, 1953, p. 125.

Le cirque offre le spectacle du dépassement de soi, de la perfection physique, de la domination de l'homme sur l'animal. Il est geste, il est posture, il est action. Il est tout, ou presque, sauf la parole. L'arène est le lieu où l'on agit ; pas celui où l'on parle. Ici, l'homme est un corps, et un corps qui s'exprime. La communication est sémiotique plus que linguistique¹⁶.

70

Ce sémiologue explique donc qu'un artiste de cirque envoie des signes à travers les prouesses exécutées durant son numéro. Il prend l'exemple d'un jongleur qui construit son numéro selon un schéma littéraire du triomphe du héros, en respectant les étapes de la présentation, de l'échec vers la réussite. L'échec n'est qu'une étape pour mieux se relever : cette dialectique idéologique repose sur l'idée que le succès est d'autant plus retentissant après l'échec. Hugues Hotier démontre à quel point le geste acrobatique est affaire de communication. Cependant, pour rompre avec les spectacles de démonstration propres au cirque dit *traditionnel*, les artistes du Nouveau cirque vont puiser dans le théâtre pour proposer des spectacles qui ont « du sens », c'est-à-dire qui contiennent une narration. C'est aussi une façon de légitimer intellectuellement le cirque, qui est passé, en 1979, de la tutelle du ministère de l'Agriculture à celle du ministère de la Culture¹⁷. Désormais le geste acrobatique *signifie, représente, voire imite*. Il a pour référentiel le personnage, l'histoire. Le rejet de l'esthétique traditionnelle (la prouesse, les animaux sauvages, la piste, la succession de numéros) qui se caractérise par le montage s'accomplit à travers le geste acrobatique, qui devient un moyen de renchérir sur l'image et l'histoire proposées, parfois au risque d'être un peu redondant. Le Nouveau cirque tend vers une théâtralisation du cirque et le geste se fonde dans un contexte narratif. On peut le voir encore aujourd'hui dans le spectacle *La Nuit du Cerf* du Cirque Le Roux¹⁸ (2019), où les acrobaties et la gestuelle des personnages servent à raconter une histoire de famille et à en caractériser chacun des membres.

Quand on constate que durant deux siècles le cirque et le théâtre se sont alimentés et ont participé à la réinvention des formes artistiques de chacun, il est intéressant d'observer où en est cette relation dans le cirque actuel. Le cirque contemporain (que l'on date de 1995 avec *Le Cri du Caméléon* de Joseph Nadj¹⁹) se construit sur un

16 Hugues Hotier, *Signes du cirque, approche sémiologique*, Bruxelles, Association internationale de sémiologie du spectacle, coll. « Tréteaux », 1984, p. 125.

17 L'ouvrage de Martine Maleval, *L'Émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, permet de retracer cette émergence et cette légitimation auprès des pouvoirs publics.

18 <https://www.cirqueleroux.com/fr/nuit-du-cerf/>, consulté le 25 novembre 2024.

19 Jean-Michel Guy, « Panorama du cirque contemporain », art.cit. ; Marc Moreigne, « Joseph Nadj », *Théâtre Aujourd'hui*, n°7, « Le Cirque contemporain, la piste et la

rejet de la théâtralisation ; cependant j'aimerais me pencher sur les expérimentations circassiennes à partir de textes, qui permettent d'employer le geste acrobatique comme référentiel à la fois symbolique et performatif. Ainsi le spectacle *Red Haired Men* (2018) d'Alexander Vantournhout et sa compagnie Not Standing²⁰ mêle prose et acrobatie en utilisant les courts textes du poète russe Daniil Harms. Ce spectacle est une traduction physique – dansée et acrobatisée – de la poésie de Harms : il y a des passages dits, mais c'est surtout la construction des phrases (au sens d'enchaînements) acrobatiques qui reprend la structure à la fois répétitive et absurde des poèmes. Le geste acrobatique et chorégraphié traduit une écriture naïve, humoristique et politique, et il est à la recherche d'un langage du mouvement absurde, qui est présent dans les textes de Harms. Au tournant du XXI^e siècle, penser le geste comme signifiant autonome permet donc aux artistes de cirque d'affirmer leur spécificité, en tant qu'art du spectacle et geste artistique. Comme l'explique Marion Guyez dans sa thèse, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines*, dans laquelle elle examine les croisements entre texte et cirque à travers son expérience avec la compagnie d'Elles, « le souci d'unité des formes hybrides de cirque s'est déplacé d'une dynamique narrative vers une dynamique dramaturgique, non sans s'affranchir de la place de la fable dans les formes circassiennes²¹ ». Le cirque s'approprie donc aujourd'hui la notion de dramaturgie – c'est-à-dire une « articulation de formes et de signes²² » selon les mots de Philippe Goudard –, non pour se rapprocher du théâtre, mais pour exprimer et revendiquer l'idée d'une signifiante du geste acrobatique qui peut se passer de narration. Le mot dramaturgie apparaît régulièrement chez les créateurs de spectacles de cirque²³ pour rendre hommage à la force du langage physique, à sa capacité symbolique, et pour s'émanciper d'une construction narrative. Le cirque apporte un support de rupture avec la forme dramatique classique, et Marion Guyez rappelle que « dans un chapitre

scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, 1998, p. 129.

20 <https://notstanding.com/red-haired-men>, consulté le 25 novembre 2024.

21 Marion Guyez, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. Dramaturgie, fiction et représentations*, thèse sous la dir. de Muriel Plana et Philippe Ortel, université Toulouse-Jean Jaurès, 2017, p. 117.

22 Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », dans Diane Moquet, Karine Saroh & Cyril Thomas (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque, 2020, p. 50.

23 L'utilisation du mot « dramaturgie » chez les créateurs de cirque est la pierre angulaire de la réflexion engagée dans ma thèse, *Pratiques et discours dans le champ du cirque contemporain français. Identité(s) et esthétique(s) d'un art en quête de légitimité*, sous la dir. de Philippe Goudard, université Paul Valéry Montpellier 3, en préparation depuis 2017.

consacré à la vitesse et au rythme, Hans-Thies Lehman cite des formes proches du cirque dans la généalogie qu'il propose du théâtre post-dramatique²⁴ ». La dramaturgie pour les arts du cirque, en tant que travail de la composition des signes, stimule l'imaginaire à un niveau « pré-expressif ». Moriaki Watanabe utilise cette expression pour parler du « corps fictif », c'est-à-dire « non pas fiction dramatique mais corps qui s'investit dans une certaine zone « fictive », qui ne joue pas cette fiction mais une espèce de transformation du corps quotidien à un niveau pré-expressif²⁵ ». C'est pourquoi on peut parler de dramaturgie des corps, pour le cirque comme pour la danse : le corps devient le porteur, le matériau premier et le vecteur de signes avec lesquels il faut composer. D'une dramaturgie de texte, on passe à une dramaturgie de corps, et le rapport d'opposition entre imitation et performance, entre présence et représentation proposé par Joseph Danan²⁶ en est donc bouleversé. Le geste acrobatique produit du sens dans sa spectacularité et sa spécificité. Il est un vocabulaire en soi. Penser le geste au cirque comme une écriture permet alors de faire reconnaître la spécificité de cet art – les auteurs de « tours et numéros de cirque » sont reconnus par la SACD²⁷ bien avant les années 1990, mais la mise en place d'un poste d'administrateur de cirque et d'un prix du cirque en 2001 viennent affirmer un soutien dans la revendication du statut d'auteur de cirque – et cette révolution reprend les modèles du théâtre. Le geste acrobatique, loin d'être en rupture avec la possibilité d'un texte, reste donc un espace de rencontre entre cirque et théâtre, largement exploré par les artistes de ces deux arts du spectacle²⁸. Comme l'explique Marion Guyez, « le texte devient à la fois un appui (car légitimant) et un obstacle (car évacué par excès de culture) à la reconnaissance des

24 M. Guyez, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines*, op. cit., p. 149. Voir Hans-Thies Lehman, *Postdramatisches Theater* [1999], Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2015, p. 138-139; trad. fr. Philippe-Henri Ledru, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

25 Moriaki Watanabe cité dans « Le corps qui danse », dans Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), *L'Énergie qui danse*, *Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Paris, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2008, p. 205.

26 Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, coll. « Papiers », « Apprendre », 2010, p. 47-50; *id.*, *Entre théâtre et performance*, Arles, Actes-Sud, coll. « Papiers », « Apprendre », 2013.

27 Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Voir aussi le dispositif « [Processus Cirque](#) » mis en place en 2014.

28 On pourrait citer d'autres exemples d'expériences entre cirque et texte, comme les *Pièces de cirque* de Christophe Huysman (publiées aux Solitaires Intempestifs en 2006), le spectacle de Guillaume Clayssen, *Jeunesse* (2018), avec la compagnie Les Attentifs, ou encore la création *Poings* (2018) de la #Cie, écrite et mise en scène à trois mains – le texte de Pauline Peyrade, le son d'Antoine Herniotte et l'acrobatie de Justine Bertillot.

formes qui mettent en jeu une telle hybridation²⁹ ». Les expériences avec du texte au cirque permettent donc en partie de confirmer la reconnaissance du geste acrobatique comme expression principale et légitime au cirque, dans un jeu ambigu entre modèle théâtral et rejet de la théâtralisation. Le passage par le modèle du théâtre a permis aux artistes de cirque de penser et d'affirmer les spécificités de leur art, dans le rejet comme dans l'appropriation des outils du théâtre.

La question du geste au théâtre, renouvelée à travers l'exemple du cirque au début du xx^e siècle, a donc permis au siècle suivant de reconnaître au cirque la place du geste acrobatique comme acte signifiant voire comme écriture. Nous concluons en rappelant que si l'on aime à parler aujourd'hui d'hybridation des arts, que ce soit pour le théâtre, le cirque ou la danse, comme le fait Krizia Bonaudo dans sa thèse, c'est bien que le mélange des genres existe depuis longtemps. C'est précisément ce mélange qui nourrit chaque art dans ses évolutions, sans qu'aucun ne perde pour autant son identité. Enfin, au sujet de l'omniprésence de ces influences mutuelles et de l'apport du xx^e siècle dans la formation du corps de l'acteur, Denis Lavant, en écho à la formation de l'acteur par Meyerhold, raconte, dans l'émission de France Culture « À voix nue³⁰ », combien le cirque l'a fasciné enfant, qu'il s'est formé au jonglage et à l'acrobatie par curiosité et que cet entraînement a fait de lui l'acteur qu'il est, c'est-à-dire un acteur qui comprend et qui traduit beaucoup mieux le langage physique que le langage des mots.

29 M. Guyez, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines*, *op. cit.*, p. 158.

30 Denis Lavant, dans *À voix nue*, série « Denis Lavant, habiter poétiquement le monde. Épisode 1: Beauté du geste, sens du corps », émission par Dani Legras, France culture, 18 novembre 2019. <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/denis-lavant-habiter-poetiquement-le-monde-15-beaute-du-geste-sens-du-corps>, consulté le 15 novembre 2020.

BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Paris, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2008.

BONAUDO, Krizia, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France*, thèse sous la dir. de Marie-Ève Thérénty et Franca Truera, université de Montpellier 3 et Università degli studi (Turin, Italie), 2017.

COPFERMAN, Émile, *La Mise en crise théâtrale*, Paris, François Maspero, coll. « cahiers libres », 1972.

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, coll. « Papier », « Apprendre », 2010.

—, *Entre théâtre et performance*, Arles, Actes-Sud coll. « Papiers », « Apprendre », 2013.

74 DEONNA, Waldemar, *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles, Latomus, coll. « Revue d'études latines », 1953.

GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1974.

GUY, Jean-Michel, « Panorama du cirque contemporain », Artcena, <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-contemporain-la-creation-pour-adn>, mis en ligne le 19 septembre 2019, consulté le 25 novembre 2024.

GUYEZ, Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. Dramaturgie, fiction et représentations*, thèse sous la dir. de Muriel Plana et Philippe Ortel, université Toulouse-Jean Jaurès, 2017.

HOTIER, Hugues, *Signes du cirque, approche sémiologique*, Bruxelles, Association internationale de sémiologie du spectacle, coll. « Tréteaux », 1984.

JACOB, PASCAL, « Chronologie du cirque », *Autour du cirque*, BNF/CNAC, 2019, <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/chronologie-du-cirque>, consulté le 25 novembre 2024.

LAVANT, Denis, dans *À voix nue*, série « Denis Lavant, habiter poétiquement le monde. Épisode 1 : Beauté du geste, sens du corps », émission par Dani Legras, France culture, 18 novembre 2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/denis-lavant-habiter-poetiquement-le-monde-15-beaute-du-geste-sens-du-corps>, consulté le 15 novembre 2020.

MALEVAL, Martine, *L'Émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2010.

MOQUET, Diane, SAROH, Karine & THOMAS, Cyril (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque, 2020.

MOREIGNE, Marc, « Joseph Nadj », *Théâtre Aujourd'hui*, n° 7, « Le Cirque contemporain, la piste et la scène », 1998.

PEIGNIST, Myriam, « Les jeux corporels “aux extrémités” : approche anthropo-historique de l’acrobatie », *Les Cahiers de l’INSEP*, n° 36, « Les dimensions artistique et acrobatique du sport », dir. Jean-François Robin, Émilie François et Didier Lehénaff, 2005, p. 139-156.

NOTICE

Docteure en arts du spectacle, Léa de Truchis consacre ses recherches au cirque, depuis la soutenance de sa thèse intitulée *Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2020). Identité(s) artistique(s) d’une génération en quête de légitimité* (2021, université Paul Valéry-Montpellier 3). Depuis 2019, elle enseigne l’histoire du cirque dans différents établissements d’études supérieures et devient chargée de cours à l’université Clermont Auvergne en 2023. Elle a aussi travaillé pour le Cirque Le Roux en tant qu’administratrice et chargée de projets (2021-2022). En 2020, elle co-fonde le Collectif Sismique et assure le rôle de dramaturge pour la création de Nicolas Fraiseau, *Ignis* (2025). En parallèle, elle continue ses activités de chercheuse en publiant ses articles dans des revues telles que *Études Théâtrales* ou *Double Jeu*.

RÉSUMÉ

La notion de geste est au cœur de la pratique des arts du cirque. C’est parce que le corps est l’outil principal de cet art que les représentations de cirque ont influencé les avant-gardes du théâtre au début du ^{xx}e siècle – particulièrement Meyerhold et Artaud – qui ont repensé la place du corps en scène, et donc la place du geste. Mais c’est aussi parce que les théoriciens du théâtre ont commencé à penser le geste comme signifiant, que la compréhension du geste acrobatique comme acte symbolique est devenue centrale dans la pensée du cirque au tournant du ^{xxi}e siècle. De l’influence du cirque au théâtre à la réciproque, nous verrons comment, d’un siècle à l’autre, ces deux arts s’alimentent respectivement et participent à leurs mutations, avec pour point de rencontre une réflexion sur le geste acrobatique.

MOTS-CLÉS

Cirque, théâtre, avant-garde, formation de l’acteur, dramaturgie du corps, acrobatie, écriture.

ABSTRACT

The notion of gesture is at the heart of the practice of circus arts. It is because the body is the driving force behind this art that circus performances influenced the avant-garde theatre of the early 20th century (notably Meyerhold and Artaud) to rethink the place of the body on stage, and therefore the place of gesture. But it is also because drama academics began to think of gesture as signifying that the understanding of the acrobatic gesture as a symbolic act became central in the thought of circus performers at the turn of the 21st century. From the influence of the circus for the avant-garde of theatre to the influence of theatre for the nouveau cirque, from one century to the next these two arts have stimulated each other to renew their respective forms, with a reflection on the acrobatic gesture as meeting point.

76

KEYWORDS

Circus, drama, avant-garde, actor training, dramaturgy, acrobatics, writing.

GESTE PRIMITIF ET CORPS ALLÉGORIQUE CHEZ ROMEO CASTELLUCCI

Kenza Jernite

IRET, Université Sorbonne Nouvelle

Au début des années 1980, Romeo Castellucci, metteur en scène italien aujourd'hui mondialement reconnu, fonde avec sa sœur et sa future épouse une compagnie, la Societas Raffaello Sanzio, qui se donne alors pour objectif de produire ce qu'ils appellent un *théâtre iconoclaste*. Claudia Castellucci, la plus dramaturge d'entre eux, écrit en ce sens un manifeste en 1985, qui expose à la fois leur volonté de « faire table rase du monde entier », et, à partir de ce néant retrouvé, de construire un théâtre de « paraboles », fait d'images saisissantes, et même, disent-ils alors, de « visions directes de l'Irréel¹ ». Il s'agit donc, dès l'origine, d'un théâtre d'images, d'un théâtre producteur d'images. Or Castellucci place au centre de ce travail sur l'image – qui est une recherche de l'image – le corps des acteurs.

En particulier, comme nous allons le montrer à partir d'un spectacle datant de 2019, il travaille le corps comme *allégorie* : le geste, chez lui, n'est plus l'expression d'une charge affective indicible, comme le proposait par exemple l'historien de l'art allemand Aby Warburg, mais plutôt celle d'une idée elle-même chargée d'affectivité. Cette idée s'incarne dans un corps, qui n'est plus un corps individuel, avec son histoire, son texte, et son contexte, mais une *figure*, qui devient peu à peu l'élément central de la parabole castelluccienne. Ainsi Castellucci compose-t-il ses tableaux scéniques (ou paraboles), au moyen d'idées affectives incarnées, dont le véhicule principal et le plus efficace est le geste.

LA SCÈNE AU TEMPS DES FIGURES

À propos de la présence du corps de l'acteur sur scène, Romeo Castellucci parle de « retour de la figure ». Il en fait même un élément essentiel de son théâtre :

¹ Claudia et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière – Théorie et praxis du théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001, p. 17.

Le théâtre, et chaque forme d'art qui ne se mesure pas à sa propre possibilité, *factuelle*, de ne pas y être, ne m'intéresse pas. Le *retour* de la figure comme iconoclastie de la scène est la question qui accompagne le théâtre pléonastique de la Società Raffaello Sanzio².

L'utilisation du mot « retour » est fondamentale : le corps de l'acteur, chez Romeo Castellucci, est un corps qui *revient*. C'est donc un corps de l'avant, et il faudra essayer de comprendre de quel avant il s'agit. Le metteur en scène poursuit ainsi sa réflexion sur le retour du corps :

Dans le *nouveau* néant effroyablement théologique de la table rase, *re-placer* le corps dans l'épaisseur de la figure ; l'évoquer, l'attirer comme avec la harpe d'Orphée, parce que « chaque pièce prend fin grâce au retour de mon corps sur la scène » (Paul Valéry). [...] Le retour du corps est un acte de vérité objective, qui met fin au bavardage de la Comédie ; [...].

Le texte et le contexte qui entouraient – en l'oubliant – le corps, ne peut que retomber à présent comme un vieux peignoir élimé, auquel vient à manquer le portemanteau, qui reste, ainsi, une loque à terre³.

Après le moment iconoclaste, qui a abouti à ce « néant théologique » que mentionne Castellucci, le corps de l'acteur est ce qui reste, seul sur les ruines de ce qui a été. Mais à cela Castellucci ajoute du mouvement. Le corps n'est pas simplement là, il faut le faire revenir, « l'attirer », le « re-placer ». C'est que le corps, lui aussi, s'est livré aux flammes ; s'il est encore là à la suite du geste iconoclaste, c'est qu'il a survécu au bûcher iconoclaste, en un phénomène qui rappelle, selon le metteur en scène italien, ce qui arrive aux statues d'Alberto Giacometti :

Quand on les regarde, les statues de Giacometti sont en train de brûler. Contre la figure *dans* la figure. Et maintenant les sculptures de Giacometti se rapprochent beaucoup de ce que je reconnais être la structure de l'« acteur ». C'est quand une maison brûle qu'on en voit la structure, le motif qui la soutient⁴.

Le corps de l'acteur est ce qui survit aux flammes. Après le moment iconoclaste, nous n'en voyons plus que la structure ou le motif. Cette structure, il me semble, est celle de la *figure*, et c'est ce qu'entend Castellucci lorsqu'il annonce qu'il faut *re-placer* le corps dans l'épaisseur de la figure :

2 *Ibid.*, p. 99.

3 *Ibid.*, p. 102.

4 C. et R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 101.

Ce qui resta, ce qui émergea, ce qu'aucune puissance iconoclaste ne réussit à brûler, ce furent les structures squelettiques de la fable. La fable fut la seule cabane en mesure de nous héberger et de nous offrir le sens que nous allions chercher pour notre théâtre. Dans cette cabane habitaient des figures inexplicables, mais pas impénétrables ; énigmatiques, mais pas arbitraires. C'étaient des figures qui échappaient au sens commun, tout en étant les figures les plus largement répandues dans l'histoire de l'humanité et sur toutes les latitudes et dans tous les climats. C'étaient des figures qui ne devaient pas justifier le fait d'être apparues dans le monde ; c'étaient des figures sans projet moral, et sans aucune direction temporelle⁵.

Le corps de l'acteur survit à l'iconoclastie et revient comme figure. Nous comprenons désormais en quoi ce corps fait retour. Si ces figures n'ont pas à « justifier le fait d'être apparues dans le monde », c'est qu'elles sont là, au commencement : le corps castelluccien est un corps des origines.

Si le corps « revient », c'est, selon Castellucci, accompagné de cette autre dimension fondamentale du théâtre qu'est le temps, un temps « à la disposition » du corps nouveau, en scène :

Partons de la contemplation du temps qui émane du retour du corps. Le corps – en se tournant – l'entraîne comme le centre d'une cible. Le temps de la fable est un temps « à sa disposition », sans direction, parce qu'il flotte autour du corps en vibrant comme son après immédiat. Ce temps « envoûté » est la carapace intangible de la figure, de telle sorte que sa communication armée vient d'ailleurs : d'un corps muet, sans existence ; d'un corps qui n'a qu'une histoire, qu'une guerre à raconter : *la guerre optique des Surfaces*. Mais tout cela n'est qu'une tentative parmi tant d'autres possibles, pour essayer de comprendre pourquoi une figure – un corps qui revient – devient sur scène l'hypostase même de la fable⁶.

En d'autres termes, il y avait un temps stratifié, ordonné, historique ; mais tout cela vole en éclats au moment du « bûcher iconoclaste ». Sur cette scène en ruines revient le corps, désormais comme drapé de ce temps qui a implosé, et qui, plus du tout ordonné, flotte autour de lui. Le corps, entouré de ce temps explosé comme d'une carapace, va pouvoir aller piocher dedans les éléments dont il a besoin pour devenir « l'hypostase même de la fable », c'est-à-dire la substance première, et la seule, de la fable.

5 *Ibid.*, p. 45.

6 *Ibid.*, p. 103.

En somme, la fable sera racontée à travers un corps qui a désormais à sa disposition un temps éclaté, anhistorique. La rencontre de ce corps et de ce temps anhistorique produit des figures, dans lesquelles l'humanité entière peut se retrouver : « les figures les plus largement répandues dans l'histoire de l'humanité et sur toutes les latitudes et dans tous les climats. ». Castellucci propose ainsi une variation sur le corps humain, dans ses différents gestes. Il est en cela éminemment warburgien.

Il y a en effet selon Warburg un langage des gestes (en particulier quand ces gestes retranscrivent des passions comme la peur, la douleur, etc.) commun à toute l'humanité, et c'est à l'historien de l'art qu'il revient de faire l'histoire de ces images, et de ces gestes qui ne cessent de revenir en images, sur la longue durée de l'histoire de l'art. Warburg se propose de travailler à une généalogie de ces ressemblances. Castellucci, lorsqu'il explique qu'après avoir détruit toutes les choses existantes en art, texte et contexte notamment, restent les figures « les plus largement répandues dans l'histoire de l'humanité », « sans projet moral », adopte une position similaire à celle de l'historien de l'art allemand. Cela apparaît par exemple dans un spectacle comme *Go Down, Moses* (2015), où il explore la *figure* de la Mère abandonnant son enfant. Voici ce qu'il dit à Jean-Louis Perrier, qui l'interroge justement sur cette filiation warburgienne, à propos de la genèse de ce spectacle :

L'histoire de Moïse est tellement précise ! [...] D'abord l'abandon de l'enfant. Chaque fois qu'une femme abandonne un bébé juste après l'accouchement, je suis bouleversé, je veux tout savoir : le lieu où elle l'a abandonné – la poubelle, les toilettes, le Frigidaire –, est-ce qu'il était couvert et par quoi : du plastique, de la laine ? Cette histoire est toujours la même histoire. Son iconographie se reproduit dans le temps, elle se sédimente. Il ne s'agit pas de faire un commentaire sur la contemporanéité, c'est plutôt le contraire, comprendre combien il s'agit d'un geste primitif, en voir la structure dans l'archéologie des idées, des images, dans leur interprétation. [...] Il s'agit de travailler avec ces images par la transparence, donc à travers un corps, un geste. C'est ainsi qu'on parvient à observer la structure même. Il s'agit de comprendre comment toutes ces structures sont encore là⁷.

Cette réponse de Romeo Castellucci à Jean-Louis Perrier éclaire encore un peu mieux la position castelluccienne à l'égard du corps et de ses gestes. Le metteur en scène part d'histoires qui se répètent (« cette histoire est toujours la même histoire ») ; ici il s'agit de l'abandon de l'Enfant, dont on trouve une représentation exemplaire dans

7 Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 195-196.

l'histoire de Moïse. Avec la répétition de la même histoire vient la reproduction de sa représentation. Au cours du temps, cette histoire ne cessera d'être représentée, ce qui créera des couches iconographiques relatives au même épisode. Or, nous dit le metteur en scène, si ces images peuvent différer au cours du temps, on y retrouve toujours le même geste, qui vient du fond des temps, pour représenter la même histoire. Pour retrouver ce geste primitif, il faut superposer ces images, ces différentes incarnations du geste, en transparence.

Castellucci postule donc, après Warburg, que le geste est notre lieu commun. Il est à la recherche des gestes primitifs qui viennent jusqu'à nous, du fond des âges. C'est le premier sens du mot *retour*. Le corps qui revient – la *figure*, nous dit Castellucci – est un corps déjà existant, qui se présente à nous dans son extrême nudité, dépouillé de toute histoire ; c'est le corps-origine.

Mais ce qui surgit du fond des âges pour nous regarder, et nous mettre en contact avec notre origine, n'est-ce pas spécifiquement ce que nous nommons icône ? Il semble bien qu'il y ait un aspect messianique dans la formule utilisée par Castellucci, de « corps qui revient ». Il ajoute en plus qu'il s'agit d'un « corps muet, sans existence », « qui n'a qu'une guerre à raconter : *la guerre optique des Surfaces* », autant de termes qui pourraient décrire l'icône peinte, muette elle aussi. Dans ce cas précis, il me semble qu'il est important de différencier l'existence et la présence. Castellucci relie en effet l'existence à l'histoire, à ces fameux textes et contextes qui doivent s'effondrer lors du retour du corps. En revanche, on retrouve bien cette notion de présence lorsque Castellucci décrit le retour de la figure :

Que se passe-t-il ? Pourquoi la fable me semble-t-elle plus forte que l'art ? Pour quoi faire ? Pour voir quelqu'un debout sur scène ? ... Mais c'est exactement cela qui est incroyable. Probablement un acte diabolique. [...] L'effet en réaction de l'iconoclastie qui enlève et qui peut-être impose justement cette deuxième création radicale qui frise l'injure, parce qu'il ose créer à partir du néant. [...] C'est le redoublement, dont la puissante glorifiante du neutre [...] agit sur la figure au sens obstétrique du terme, en préparant de fait la recherche, la venue, la lumière, la recréation⁸.

Il est bien question de la mise au monde de la figure : du fond des âges, la figure revient, et illumine. Le corps, dans la pensée castelluccienne, est donc aussi un corps-icône.

Castellucci opère ainsi une synthèse inédite dans ses créations scéniques, entre recherche du geste primitif et mise au monde d'un corps-icône. Sa recherche plastique du geste primitif, qui l'entraîne dans un voyage à travers les grandes œuvres de l'histoire

8 C. et R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 103-104.

de l'art, rencontre ici sa recherche philosophique et théâtrale autour de l'icône. Comment cette synthèse s'opère-t-elle sur scène ?

L'EXEMPLE DE *IL PRIMO OMICIDIO*

Il Primo Omicidio est un oratorio d'Alessandro Scarlatti créé en 1707 que Romeo Castellucci a mis en scène en janvier 2019, au palais Garnier. L'oratorio prend pour sujet les jours qui suivent la chute du paradis, jusqu'au premier homicide, et au jugement de Dieu. Le fait qu'il s'agisse d'un oratorio et non d'un opéra a déjà son importance, puisque le livret n'est pas du tout pensé pour la scène. Il est prévu que les six chanteurs chantent en ligne les uns à côté des autres, face aux spectateurs. Castellucci, dans sa mise en scène, se saisit admirablement de cette absence de pensée de la profondeur, en faisant de ses six personnages presque des personnages de tableau : les corps des chanteurs sont absolument dédiés à cette « guerre optique des surfaces » qui est selon le metteur en scène la seule histoire que le corps en scène peut raconter.

82

C'est en effet à la manière d'un peintre que Castellucci aborde son travail sur les corps des chanteurs. Cet oratorio est une pièce de la Contre-Réforme : à travers l'histoire d'Ève, d'Adam et de leurs fils, il s'agit d'annoncer l'arrivée de la Vierge et du Christ, comme rédemption des péchés des premiers. Castellucci plonge alors en plein cœur de l'atmosphère de la Contre-Réforme en faisant surgir sur sa scène des fantômes de la peinture baroque, ses corps contorsionnés et ses gestes outrés. Le travail du geste permet dans un second temps à Castellucci de substituer à la fable écrite de Scarlatti et de son librettiste, Antonio Ottoboni, sa propre fable, qui se passe de mots, et propose une autre interprétation possible des idées d'innocence et de culpabilité qui sont au centre de cette histoire.

LES LAMENTATIONS D'ÈVE

Arrêtons-nous à la prière d'Ève qui arrive au début du spectacle, lors de la première partie de l'oratorio. Abel et Caïn ont décidé de faire chacun une offrande à Dieu, pour apaiser sa colère, et, peut-être, obtenir leur rachat. Alors que le sacrifice se prépare, Ève chante, priant Dieu d'épargner ses fils :

Il est prêt, Ô fils, le sacrifice : que chacun approche
La torche de son bûcher. Ô comme
Ondule parmi ces branches
De bois la flamme sacrée ; le soleil et ses tresses dorées,

En raison de ces vapeurs odorantes, sont recouverts.
Car où Dieu respandit, le soleil est une ombre.

Grand Dieu, malgré mon péché,
De mes fils aie pitié
Jusqu'à ce que pousse le bois sacré
Que tu destines au grand dessein
De l'Agneau sacrifié
Pour notre liberté.
Grand Dieu, malgré mon péché,
De mes fils aie pitié⁹.

Lors de cette séquence qui dure un peu plus de trois minutes, la chanteuse réalise un enchaînement d'une dizaine de gestes, qui accompagnent très précisément son texte. Ces gestes appartiennent tous à l'histoire de l'art occidental, et je me propose ici d'essayer d'en faire une courte généalogie.

La protection

Alors qu'Ève chante le « Dieu qui respandit », elle est aveuglée par ce Dieu qui descend du paradis pour assister à l'offrande : elle lève les mains pour protéger ses yeux et son visage, la main droite à proximité de son front, et la main gauche un peu plus haute et plus éloignée, en direction de ce Dieu trop respandissant pour être regardé directement. Ce geste apparaît donc comme un geste de protection. C'est également un des gestes les plus connus de l'histoire de l'art occidental : sur une des fresques du plafond de la chapelle Sixtine peinte par Michel-Ange, celle qui représente justement le renvoi du paradis terrestre, on voit Adam effectuer un geste similaire, qui semble cette fois vouloir le protéger de l'épée de l'Ange. Le geste effectué par la chanteuse incarne donc ensemble deux idées : la protection, et la faute.

On remarque de plus que l'Ève de Castellucci reprend ici le geste de protection qui sur la fresque est celui d'Adam. Or, ce geste-là, avec une main près du visage et l'autre un peu plus éloignée pour se protéger, est presque toujours l'apanage d'Adam, déjà dans les peintures de la Renaissance, tandis qu'Ève est plus souvent honteuse, la tête dans les

9 *Il Primo Omicidio – ovvero Cain*, programme de salle, publication de l'Opéra national de Paris, 2019, p. 100.

mains ; l'Ève de Castellucci, dès l'ouverture de son aria, adopte donc les gestes qui dans la peinture occidentale sont plutôt ceux de son compagnon.

L'imploration ou la déploration

Le geste qui suit est un geste d'imploration : Ève supplie Dieu d'être miséricordieux envers ses fils. On retrouve très souvent ce geste (paume contre paume, doigts entrelacés, regard vers le bas) dans les peintures de l'époque prenant pour sujet Adam et Ève pleurant Abel. Ce geste fusionne alors trois idées : imploration, liée elle-même à la faute (« malgré mon péché »), et déploration. On remarque qu'ici encore, Castellucci fait adopter à la chanteuse le geste qui est normalement celui d'Adam. En effet, dans les peintures de l'époque représentant Adam et Ève trouvant le corps d'Abel, ou pleurant

84 Abel, c'est à nouveau presque toujours Adam qui fait ce geste, entre déploration et prière.

La Passion : sacrifice et rédemption

Alors qu'Ève chante à plusieurs reprises « aie pitié » (*Pietà* en italien), elle étend les bras en croix. Ce geste peut renvoyer à différents gestes de l'iconographie chrétienne : Castellucci affectionne particulièrement ce type de télescopage, la rencontre entre deux images différentes étant pour lui le meilleur moyen de faire advenir la troisième image, incarnation de l'idée.

C'est d'abord l'image du Christ en croix qui vient à l'esprit, alors qu'Ève s'apprête à parler du « dessein de l'Agneau sacrifié » On pense en particulier à cette crucifixion d'Antoine van Dyck (1622), l'Ève de Castellucci adoptant la même orientation du corps et de la tête que celle du Christ du tableau. Ce rapprochement semble d'autant plus convaincant qu'il s'agit chez van Dyck d'un Christ béat, presque d'un Christ triomphant, tourné vers le ciel, avec un corps assez peu arqué. On retrouve cette même attitude chez Ève, qui semble être elle aussi presque en gloire.

C'est précisément cette impression qui amène à l'esprit la seconde possible référence iconographique. Alors qu'elle se lamente sur son péché, et que le dernier mot qu'elle a prononcé avant un long moment de silence est « *pietà* », c'est l'image de Marie qui vient se superposer, et d'une Marie triomphante (qui monte au ciel après avoir racheté le péché d'Ève) ; on pense par exemple à cette *Assomption de la Vierge* par un autre maître baroque, Guido Reni. Ce geste rassemble à nouveau deux idées : sacrifice et rédemption.

La lamentation

Alors qu'Ève reprend les derniers vers de sa prière, et répète une nouvelle fois le mot « *Pietà* », elle effectue un geste qui semble être à la fois de recueillement et de lamentation. Dans les *Pietà* et les *Dépositions de croix* baroques, on retrouve un geste similaire chez le personnage de Marie-Madeleine. C'est le cas en particulier de celle de Rubens, dans sa *Déposition Borghèse* ; comme l'Ève de Castellucci, elle appuie sa joue contre le revers de sa main, le regard en dedans. Castellucci semble ainsi tisser un lien entre les deux grandes pécheresses du christianisme. Le geste précipite ensemble les idées de lamentation et de rédemption.

Péché et rédemption

Alors qu'Ève chante l'arrivée du Christ (« Jusqu'à ce que pousse le bois sacré / Que tu destines au grand dessein / De l'agneau sacrifié / Pour notre liberté »), enfin, elle est rejointe par Adam, qui se met à imiter ses gestes. La proximité entre Adam et Ève, les oranges dispersées aux pieds du couple, mais aussi l'annonce de la venue du Christ sont autant d'éléments qui nous poussent à rapprocher cette dernière image de *L'Annonciation faite à Marie* de Fra Angelico, où l'on retrouve Adam et Ève contrits, qui foulent des roses qui apparaissent, de loin, comme des sphères orange. Avec cette dernière image, Castellucci précipite ensemble les idées de faute (avec Adam et Ève chassés du paradis) et de rédemption, cette image faisant elle-même (que ce soit dans l'opéra ou dans la peinture) partie d'une Annonciation.

Le corps de la chanteuse est ainsi traversé par des gestes empruntés à des grands chefs-d'œuvre de la peinture occidentale. En demandant à son interprète de les adopter à nouveau, Castellucci incarne ces gestes dans un corps qui exprime une idée (voire parfois deux ou trois) et devient ainsi un corps allégorique (comme mise en forme d'une idée abstraite).

Castellucci, par son travail du geste, invente donc des corps-figures d'un nouveau genre : le geste, qu'ils ont en partage avec d'autres personnages de l'histoire de l'art, les détache de leur existence propre, de leur histoire personnelle, et ils deviennent ainsi les figures « les plus largement répandues de l'histoire de l'humanité ». Mais le fait que ces figures soient avant tout identifiables et identifiées par le geste qu'elles effectuent – c'est-à-dire le fait qu'elles soient avant tout des figures visuelles, plastiques – les fait sortir de la fable classique et de leurs rôles archétypaux (la Mère, le Fils...). Par ces gestes, ici empruntés à la grammaire picturale de la peinture baroque, qui traduisent différents

épisodes du récit biblique, les figures castellucciennes deviennent l'expression concrète et visuelle d'idées affectives (faute, imploration, rédemption).

Or, en faisant de ces corps des allégories, Castellucci transforme son texte-source (ici l'épisode du premier homicide) en parabole : les personnages n'y sont plus les personnages bien connus de l'histoire biblique, mais des figures des émotions qu'a en partage selon Castellucci toute l'humanité. En faisant se rencontrer ces figures et en les faisant jouer les unes par rapport aux autres, le metteur en scène vient miner en son cœur le récit biblique, et celui de Scarlatti.

LA PARABOLE DU PREMIER HOMICIDE, OU ÈVE INNOCENTÉE

86 Si nous nous penchons à nouveau sur la séquence que nous venons d'analyser, nous voyons émerger deux paraboles plastiques qui font concurrence au récit de la Genèse.

Le Tout Féminin

Ève, dans cette séquence, devient peu à peu une figure absolue de créatrice, alors qu'elle porte en elle toutes ces autres figures qui ont à voir avec la création de l'humanité. On a ainsi remarqué que Castellucci ne cessait de lui prêter les gestes qui sont normalement l'apanage d'Adam, dans les représentations baroques des épisodes bibliques de la Chute et de la mort d'Abel. En adoptant les gestes d'Adam, elle devient ainsi à la fois père et mère de l'humanité. On remarque d'ailleurs qu'à la fin de cette séquence, c'est Adam qui vient imiter les gestes d'Ève. C'est donc elle qui crée, et lui qui refait. Cela doit être mis en regard d'une affirmation qui revient souvent dans les propos et sous la plume de Castellucci, selon lequel le principe artistique est féminin :

Il existe une tradition complètement oubliée, effacée, surannée du théâtre occidental qui est celle du théâtre prétragique. Et elle est surannée parce que c'est un théâtre lié à la matière et à l'effroi de la matière. Il est lié plutôt à une présence ou une puissance de genre féminin, sans aucun doute. Comprendre comment le fait féminin est (dans le mystère de la gestation de la vie et dans la veillée des morts) un fait qui concerne en réalité aussi l'expression artistique qui a retrouvé dans ce terme « féminin » un rapport avec la vie réelle, qui va de la naissance à la sépulture. L'art dans le théâtre prétragique avait ce lien privilégié avec la mère par rapport au corps engendré et au corps recomposé pour la sépulture. On sort de la sphère linguistique¹⁰.

10 Cl. et R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 112-113.

La problématique de l'engendrement qui est ici au cœur de la réflexion castelluccienne doit être mise en lien avec son obsession pour la Genèse. Il crée un parallèle entre la Genèse, qu'il décrit à plusieurs reprises comme ordonnancement d'une matière informe, l'accouchement ou ce qu'il appelle l'engendrement, et l'acte de création artistique. Ève est par définition la figure qui rassemble en elle ces trois éléments : figure centrale de la Genèse, première femme qui met au monde, et donc figure de la Création. Cette figure « liée à la matière », ajoute Castellucci, est hors de la sphère linguistique ; en effet, dans l'oratorio, c'est à travers la partition gestuelle de la chanteuse que l'idée de Création peut à peu s'incarner.

L'innocente pécheresse

Lors de cette séquence, Ève est également traversée par les figures de Marie, de Jésus, et même peut-être de Marie-Madeleine. Elle contient donc en elle la possibilité du rachat, en même temps que celle du péché. Dans toutes les figures que nous avons rencontrées, et grâce aux échos créés par les références à différents tableaux, un lien est tissé, soit avec la faute, soit avec le rachat, du geste d'Adam chassé du paradis à celui de Marie-Madeleine pleurant le Christ, en passant par la figure du crucifié.

Dans un premier temps, il peut sembler que Castellucci illustre simplement le propos de l'oratorio, qui annonce l'arrivée du Christ pour racheter les péchés de l'humanité, puisqu'il se termine sur ces mots : « Heureux évènements à venir, / Remplissez nos cœurs de joie, / Puisque Dieu nous promet / De réfréner les vengeances... / Et de guérir avec son sang / Le monde qui languit... / De l'empoisonnement originel¹¹. » Cependant, justement par le travail de Castellucci sur les figures, Ève devient sous nos yeux Marie (par exemple cette Marie en gloire que l'on a évoquée), au point qu'elle semble tout à coup elle-même innocente.

Ainsi, dans la deuxième partie du spectacle, au moment du crime de Caïn, les chanteurs sont tout à coup remplacés sur scène par des enfants (les adultes vont chanter dans la fosse), manière pour Castellucci de mettre l'accent sur l'innocence de Caïn, qui « ne savait pas ce qu'il faisait¹² », puisque personne avant lui n'avait jamais donné la mort. Castellucci revêt alors son Ève-enfant d'un voile bleu, qui nous rappelle la *Vierge de l'Annonciation* d'Antonello da Messina, déjà préfigurée dans certains gestes effectués par l'Ève adulte pendant la prière que nous avons analysée.

11 *Il Primo Omicidio – ovvero Cain*, op. cit., p. 100.

12 *Ibid.*, p. 79.

À travers ces différents gestes, des mains croisées de l'*Annonciation* aux bras en croix de la *Transfiguration*, Ève devient peu à peu Marie, et de moins en moins coupable. C'est bien ce que nous dit le *Retable de l'Annonciation* (c. 1330) de Simone Martini, que Castellucci fait descendre sur scène la tête en bas.

Ici, Ève est l'image en miroir de Marie : on le voit dans la torsion de son corps, qui reprend celle du corps de Marie, séparée par une diagonale donnée par l'ange Gabriel. Par un saisissant travail du corps, alors qu'Ève se fond dans les gestes de Marie, la Marie de peinture devient une nouvelle Ève, tentée par un Gabriel-Lucifer (par définition l'Ange qui choit, qui a la tête en bas) de mauvais augure.

88 Castellucci jette donc le doute à la fois sur la culpabilité d'Ève et sur l'innocence de Marie, en demandant au fond s'il est véritablement besoin d'un sauveur, et si l'humanité est si pécheresse que cela. Il utilise l'histoire du geste en iconoclaste : il travaille aux origines – Ève, Adam, Marie – et revisite ces gestes de peur, de déploration, de deuil, pour inventer en images une fable nouvelle qui dirait, dans l'exemple de l'oratorio, l'innocence de la première femme et de son fils, et redonnerait à Ève toute sa place comme mère, créatrice de l'humanité, en lui faisant adopter les gestes de ceux qui viendront après elle. Castellucci vient donc miner le récit de la Contre-Réforme au cœur du récit, à ce point de rencontre entre Ève et Marie que travaille Scarlatti.

Le corps, sur les scènes de Castellucci, est donc un corps traversé par une histoire du geste, et qui fait revenir, remonter à la surface, ces gestes primitifs qui selon le metteur en scène peuvent être éprouvés par tous (indépendamment, donc, de notre capacité à identifier les références picturales aux sources du travail du metteur en scène¹³). Ce corps, une fois passé par les flammes du bûcher iconoclaste, n'est plus défini que par le geste dont il est traversé. Il s'agit bien d'un corps allégorique, mis au service de l'incarnation d'une idée, qui elle-même prend forme grâce au travail du geste. Castellucci rappelle d'ailleurs qu'à la fin, « c'est par la structure qu'on est touché au plus profond et non par le corps. » Il ajoute que « l'image est un élément relatif¹⁴ » ; en d'autres termes, elle n'est là que pour nous mettre en rapport avec. Mais ces idées qui s'incarnent dans les corps castellucciens ne sont pas des concepts abstraits, et c'est là le

13 À propos des références musicales dans les spectacles de Castellucci, son musicien et compositeur, Scott Gibbons, affirme ainsi : « [...] cette musique nous semblait parfaitement adéquate. Si, dans le public, quelqu'un la reconnaît, c'est bien, parce que la relation à Britten, à ce moment précis, fait sens ; mais si personne ne la connaît, c'est tout aussi bien, parce que, à ce moment précis, en tant qu'élément musical, elle fonctionne. » (Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, op. cit., p. 124.)

14 *Ibid.*, p. 196.

cœur de son travail. Que l'on parle d'abandon, d'innocence, de faute ou de déploration, ce sont des idées indissociables d'une vive charge émotionnelle. Ce corps dans lequel se précipitent ces idées affectives vient nous parler de nous, et non d'un ailleurs meilleur et idéal à contempler. Ce passage par l'allégorie est peut-être une des clés de voûte de l'inversion du regard qui est au cœur de l'esthétique castellucienne ; il ne s'agit plus de contempler une idée (particulièrement l'idée du beau), mais de se laisser regarder par notre propre histoire, qui revient du fond des âges pour nous contempler.

BIBLIOGRAPHIE

- CASTELLUCCI, Claudia et CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre (Ecrits de la Societas Raffaello Sanzio)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.
- CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara, KELLEHER, Joe & RIDOUT, Nicholas, *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London/New York, Routledge, 2007.
- CASTELLUCCI, Romeo, « La quinta parete / Le cinquième mur » dans Nancy Dehalle (dir.), *Le Théâtre et ses publics. La création partagée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2013, p. 17-29.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
- PAPALEXIOU, Eleni, « Le corps comme matériau dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », dans *Utopie et pensée critique dans le processus de création*, colloque de Tampere 2010, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 75-88.
- PERRIER, Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.
- SEMENOWICZ, Dorota, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

NOTICE

Kenza Jernite est agrégée d'anglais et docteure en études théâtrales ; elle travaille sur les écritures scéniques contemporaines, et notamment sur les relations entre les arts plastiques et les scènes contemporaines européennes (Romeo Castellucci, Jan Fabre, Angélica Liddell...). Elle enseigne les études théâtrales à l'université Sorbonne Nouvelle.

RÉSUMÉ

Romeo Castellucci travaille le corps comme *allégorie*, c'est-à-dire que le corps devient chez lui la mise en forme d'une idée abstraite. Cet article, qui propose une étude de la mise en scène de l'oratorio de Scarlatti, *Il Primo Omicidio*, imaginée par Romeo

Castellucci en 2019, vise à montrer que la construction des allégories castellucciennes passe avant tout par un travail sur le geste. Castellucci, en travaillant les gestes de ses chanteurs à partir de l'histoire de la peinture, invente des corps-figures d'un nouveau genre : ces gestes qu'ils ont en partage avec d'autres personnages de l'histoire de l'art les détache de leur existence propre, de l'histoire communément attachée à leur personnage, et font d'eux des figures qui traversent, mais également réinventent, toute l'histoire de l'humanité.

MOTS-CLÉS

Romeo Castellucci, Alessandro Scarlatti, *Il Primo Omicidio*, geste primitif, allégorie, parabole, écriture scénique, peinture

90

ABSTRACT

Romeo Castellucci treats the human body as an allegory; in his work, the actors' body becomes the vehicle for ideas. This article, which offers a study of a recent show directed by Romeo Castellucci, namely his staging of Scarlatti's oratorio *Il Primo Omicidio*, aims to show that the construction of Castellucci's allegories is above all a work on gesture. Castellucci, by working with the singers on gestures inspired from the history of painting, invents a new kind of figure: these gestures, that they share with other characters in the history of art, detach them from their own existence, from the history commonly attached to their character, and turn them into figures who span, but also reinvent, the whole history of humanity.

KEYWORDS

Romeo Castellucci, Alessandro Scarlatti, *Il Primo Omicidio*, primitive gesture, allegory, parable, stage writing, painting

LE GESTE ENTRE RÉPÉTITION ET RÉVOLUTION. D'ANTIGONE DE SOPHOCLE À MOTUS, EN PASSANT PAR BERTOLT BRECHT ET LE LIVING THEATRE

Daniela Sacco
Università Iuav di Venezia

S'il est un personnage de théâtre que l'on peut identifier avec le geste qu'il accomplit, c'est bien Antigone. Cet aspect est particulièrement évident sur les scènes qui, au cours des XIX^e et XX^e siècles, nous ont restitué le personnage issu de la tragédie grecque. Le principal objet de cette enquête est le spectacle *Alexis. Una tragedia greca*, mis en scène en 2010 par le groupe italien Motus, et observé dans le cadre général du projet *Syrma Antigones* dont il fait partie ; à partir de là, nous pourrons remonter dans le temps pour cerner les étapes cruciales qui ont sous-tendu la relation entre tradition et innovation au cours du XX^e siècle et pendant les années 2000, par rapport au geste d'Antigone.

Il convient de poser tout d'abord les prémisses qui nous mènent directement au V^e siècle avant J.-C., vu que le XX^e siècle semble s'être attaché à expliciter l'identité gestuelle d'Antigone inhérente à la tragédie de Sophocle. En effet, le langage gestuel d'Antigone a été fréquemment négligé par les érudits de la tragédie qui se sont souvent concentrés sur la rhétorique de son personnage, dont ils ont saisi le caractère héroïque, surtout à l'époque de la modernité. Mais la gestualité d'Antigone est constamment soulignée dans le texte grec par des références fréquentes à son action, aux mains qui l'ont accomplie, à la posture qui la mène souvent à garder la tête baissée. En outre, la gestualité d'Antigone a trait à sa nature essentiellement théâtrale : Antigone est un personnage qui est né au théâtre et n'a pas d'origine mythique au sein de la tradition épique dans laquelle ont puisé les tragédiens pour re-tisser le mythe sous une forme dramatique. Elle apparaît pour la première fois dans la fin des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, mais elle n'est pas présente dans l'épopée du cycle thébain qui raconte l'histoire de la malheureuse dynastie des Labdacides¹. L'ajout théâtral d'Eschyle constitue une nouvelle variante du mythe et le précédent de la tragédie de Sophocle.

1 Beaucoup a été écrit sur le problème de l'authenticité du final de la dernière scène de *Sept contre Thèbes* à partir de Henri Weil (1881), jusqu'à aujourd'hui, sans que l'opposition soit tranchée.

Dans la dramaturgie de Sophocle, Antigone est un personnage silencieux, qui s'obstine à rester muette pendant plus de 65 vers, en ne réagissant ni aux paroles du Chœur, ni aux paroles du Gardien qui l'accuse d'avoir commis le crime². Antigone s'exprime par la gestualité, car elle n'est pas un représentant du *logos* : elle n'articule pas son opposition par des mots, par la dialectique verbale. Entre les deux protagonistes, Créon et Antigone, s'instaure une opposition née de raisons qui ne peuvent pas trouver de médiation par le langage et qui mènent à la catastrophe. Même dans leur *agôn* principal (v. 441-525), à travers les gestes – l'inclinaison du visage et la *deixis* –, on observe qu'il est toujours question de verticalité du corps. Créon, en se tournant vers Antigone, lui dit : « Et toi qui courbes la tête contre terre, je te parle : avoues-tu ou nies-tu avoir fait cela³ ? ». Si Créon lève la tête vers le haut, conformément au geste de vénération des dieux de l'Olympe, garants de la loi de la *polis* dont il est le garant,

92

Antigone baisse son regard et le dirige vers les divinités des Enfers, du monde souterrain, qu'elle vénère comme garantes de la loi du *genos*.
L'identification de cette gestualité d'Antigone nous permet de reconstituer sa complexité, en la soustrayant aux interprétations réductrices qui ne voyaient en elle que l'acte héroïque de désobéissance et non celui autodestructeur à travers lequel elle se donne la mort. Il s'agit de deux moments opposés, mais complémentaires, indissociables, qui font toute l'ambiguïté de son geste que nous pouvons observer dans la transmission théâtrale de Brecht à Motus.

LE PROJET SYRMA ANTIGONES

Syrma Antigones, élaboré par Motus avec l'actrice-performatrice Silvia Calderoni, est conçu comme un projet de recherche mené sous forme d'enquêtes sur la figure d'Antigone. Ces enquêtes ont donné lieu à la création de trois formes performatives brèves, ou *contests* : *Let the Sunshine In contest #1*, *Too late ! contest #2*, de 2009 ; *Iovadovia contest #3* de 2010 ; puis, en cette même année, la performance : *Alexis. Una tragedia greca*, à laquelle nous pouvons ajouter le spectacle final, *The Plot is the Revolution* de 2011. Né de la rencontre entre Silvia Calderoni et Judith Malina, ce dernier a été conçu par la compagnie comme le début d'un autre projet (2011 > 2068 *Animale Politico*) à ce

2 Sur la gestuelle d'Antigone de Sophocle, voir : Melissa Mueller, « The Politics of Gesture in Sophocle's Antigone », *Classical Quarterly*, 61, 2011, p. 412-25. Sur la reconstitution de la présence scénique et gestuelle de l'*Antigone* de Sophocle en général, voir : Eros Reale, *Spazio e gesto nell'Antigone di Sofocle*, thèse sous la dir. de Maria Fernanda Ferrini, université de Macerata, 2013-2014.

3 Sophocle, *Antigone*, trad. R. Davreu, Arles, Actes sud, 2011, v. 441-2.

jour encore non concrétisé et peut être considéré comme le dernier acte, l'épilogue qui clôt la recherche sur Antigone.

Le terme de « *contest* » a été choisi par Motus pour indiquer les « confrontations/affrontements/dialogues » entre deux acteurs autour de noyaux thématiques cruciaux pour chaque spectacle⁴. Ce mot, emprunté à la culture hip hop où il désigne le duel entre rappers, recèle la signification de tout le projet, le conflit comme élément central de la forme dramatique et de la tragédie en particulier, mais aussi l'idée de la recherche sous forme d'enquêtes entre dialogue et querelle, l'idée du champ de force où la tension sur scène peut déboucher à chaque fois sur quelque chose de différent.

Cette recherche sur le personnage d'Antigone, qui procède à une relecture et à une relocalisation, en donnant vie à *Alexis. Una tragedia greca* et, plus généralement, à l'ensemble du projet *Syrma Antigones*, nous intéresse car elle repose sur une comparaison constante avec les Antigone qui l'ont précédée, notamment à partir de la tragédie grecque et à travers le filtre des grands réformateurs du théâtre du xx^e siècle, tels que Brecht, qui a mis en scène *Die Antigone des Sophokles* en 1948, et le Living Theatre, plus proche de Motus, qui a créé son *Antigone* en 1967 sur le modèle de Brecht. Dans le projet de Motus, comme dans l'idée du *contest*, la relation établie avec ces prédécesseurs est multiple : elle implique l'étude, l'imitation, l'émulation, la comparaison, la remise en question, la confrontation et surtout la citation.

La compagnie a commencé à travailler sur le personnage d'Antigone à partir de certains ateliers effectués entre 2008 et 2009 en Italie et en France, sur le sujet de la jeunesse dans les zones périphériques délaissées et sur la relation ou le conflit entre les générations. Ces *workshops* ont abouti en particulier à une réflexion sur la question suivante : « *Come trasformare l'indignazione in azione ?* » (Comment transformer l'indignation en action ?). Les prémisses de ce projet sont donc des interrogations sur la possibilité d'accomplir un geste politique, de passer de la réflexion à l'action et de la puissance à l'acte ; des prémisses qui se concrétisent dans la recherche d'un geste révolutionnaire incarné par Antigone. Le but est donc de trouver le geste dont Motus dénonce l'absence dans notre société et chez les jeunes générations.

Il est significatif que dans ce projet dédié à un thème mythique, l'idée de la performance en tant que *contest* basé sur le principe de l'affrontement, est conforme à la signification d'*agôn* à l'origine du théâtre grec. L'*agôn* était le principe conflictuel de base, servant à façonner le *drama*, autant dans la tragédie que dans la comédie. Le théâtre,

4 Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, « Syрма Antigones », www.motusonline.com/syrma-antigones/, mis en ligne en 2011, consulté le 8 juillet 2020. Toutes les traductions de l'italien sont les miennes.

depuis ses origines, avant d'être récit était action ; *drama* vient de l'étymologie grecque *drao* qui veut dire agir, jouer, et s'incarne sur scène dans la dispute, le conflit entre les personnages. Motus n'a donc pas l'intention de créer sur scène un récit, mais d'agir, d'arriver à effectuer des gestes et de proposer des conflits sur lesquels réfléchir et il y procède à travers un jeu métathéâtral permanent. La tension de tout le projet consiste dans la transformation de la pensée en action.

Le titre *Syrma Antigónes* contient déjà l'écho d'un geste ; en fait, *syrma*, selon l'étymologie grecque, signifie ce que l'on traîne derrière soi et *Syrma Antigónes* était le site sacré, situé près de Thèbes et nommé par Pausanias pour indiquer la partie de terre limitée par la trace du cadavre de Polynice, traîné par Antigone dans l'intention de l'enterrer.

94 Le dialogue et la confrontation avec le texte *Die Antigone des Sophokles* de Brecht sont présents tout au long du projet, ainsi que le texte de Sophocle et les images du spectacle du Living Theatre, restées imprimées dans l'imaginaire collectif. La version de Sophocle ne sert que de trace pour le jeu métathéâtral ; et de nombreuses lignes de la partition dramaturgique empruntées à Brecht sont mêlées aux improvisations des acteurs. Ce sont toutes des sources utilisées pour le tissage dramaturgique, en cohérence avec la poétique performative du groupe qui tend à « désintégrer le spectacle théâtral⁵ » tel qu'il est traditionnellement conçu et qui favorise la forme expressive métathéâtrale. Les sources réactivées sur scène, en tant que mémoires, traces, citations, fragmentent la structure linéaire de l'histoire qui s'ouvre plutôt à la multiplication des temps et des lieux. Ainsi, la mise en scène a pour caractéristique d'être désarticulée et décomposée.

Par exemple, dans le deuxième *contest*, *Too late!*, dont le titre « trop tard » s'inspire évidemment à la fois de Brecht, qui a interprété l'*Antigone* comme la tragédie du « trop tard⁶ », et du Living qui a accueilli cette interprétation, les acteurs essaient d'ausculter les rapports de pouvoir entre les personnages d'Hémon et Créon ainsi que d'Antigone et Créon : Silvia Calderoni s'interrompt et s'adresse au public pour déclarer son opposition au recours systématique au terme « patrie » dans le texte de Brecht. Elle dit :

5 Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, « Sulla natura dinamica della composizione scenica », dans *id.*, *Motus 99_011*, Cerasolo AUSA di Coriano (Rimini), NdA press, 2010, p. 13.

6 Voir aussi Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, Lausanne, L'Âge d'Homme/La Cité, 1968.

À cet endroit précis, je commence à avoir un problème avec le texte... Quand tout ce patriotisme d'Antigone fait irruption, tout cet attachement à la terre. Si je pense à l'Italie, j'ai un peu honte. Bizarrement, je me sens orpheline, je suis bien plus orpheline qu'elle⁷ !

Nous retrouvons le même procédé dans *Alexis. Una tragedia greca* où le texte de Brecht est mentionné à plusieurs reprises. Cette quatrième étape du projet, qui suit les précédents *contests* où la recherche sur Antigone est abordée en tant qu'exercices préliminaires, constitue le spectacle le plus achevé, qui marque chez Motus un intérêt pour un théâtre documentaire. En fait, la compagnie suit les traces d'Antigone jusqu'en Grèce, dans le chaos tumultueux de la crise de cette nation et les émeutes qui se sont déroulées dans les rues d'Athènes à partir de 2008. Dans la capitale grecque, le groupe choisit d'explorer les raisons de la mort du jeune anarchiste Alexis Grigoropoulos, âgé de 15 ans, provoqué par un policier le 6 décembre 2008 dans le quartier d'Exarchia. Les membres de Motus rassemblent et montent des images, des vidéos, des témoignages, des voix qu'ils ont recueillis lors de leur voyage, jusqu'à la création d'un vrai spectacle. Et la question qui les anime est : « Est-ce qu'Alexis Grigoropoulos est un nouveau Polynice⁸ ? ». Il s'agit donc d'une identification d'Alexis avec Polynice, mais aussi avec Antigone, car finalement le geste recherché semble avoir été trouvé dans l'acte de soulèvement des révoltes grecques, mais aussi, comme on le verra, des révoltes de jeunes dans le monde entier.

L'ANTIGONE DE BRECHT

Remontons les pistes de ce geste dans la tradition, donc à partir de Brecht, qui a également été le modèle pour le Living Theatre. *Die Antigone des Sophokles*, mis en scène le 15 février du 1948 au théâtre municipal de Chur en Suisse, est le premier spectacle qu'il monte, en collaboration avec Caspar Neher, à son retour des États-Unis, après quinze ans d'exil et d'errance, avant de s'installer à Berlin et de fonder le Berliner Ensemble. Antigone, qui représente selon Brecht « la signification du recours

7 « Ecco a questo punto comincio ad avere dei problemi con il testo... Quando viene fuori tutto questo patriottismo di Antigone, tutto questo attaccamento per la terra. Se adesso penso all'Italia un po' mi vergogno. Per assurdo io mi sento orfana, sono molto più orfana di lei!». Il est possible de visionner la vidéo du *contest* en consultant le lien suivant : www.motusonline.com/syrma-antigones/too-late/, consulté le 25 novembre 2024.

8 Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, « Syrma Antigónes », art. cit.

à la force quand l'État tombe en décadence⁹ », se situe dans l'Allemagne nazie, victime d'une guerre voulue par Créon pour des objectifs économiques et expansionnistes. Contrairement à la trame de Sophocle, ce n'est pas une guerre fratricide pour la conquête du pouvoir, et Polynice n'est plus un traître envers son pays. Antigone, championne de la désobéissance civile, antithèse de toutes les formes d'injustice et de violence, n'accomplit pas le geste de la rébellion pour la première fois, mais réitère symboliquement l'acte de son frère Polynice, qui est devenu un déserteur.

96 C'est la première fois que Brecht met en scène une tragédie grecque. Évidemment la guerre et l'exil ont changé son attitude envers les classiques et le font passer du rejet au défi : le rejet de l'imitation des classiques et le défi de recueillir les ruines léguées par la destruction de la guerre pour les recomposer. Il s'agit pour Brecht de retrouver la vitalité des classiques, leur énergie vivante et créative ; son intention n'était aucunement philologique : « Et d'ailleurs, même si on se sentait obligé de faire quelque chose pour une œuvre comme *Antigone*, le seul moyen d'y parvenir serait encore de lui faire faire quelque chose pour nous¹⁰ ».

Mais il s'agit aussi d'un nouveau rapport à l'idée du modèle qui doit être, selon Brecht, à la fois « imitable et inimitable¹¹ ». Il est extrêmement significatif que Brecht recoure, pour ce spectacle, au *Modellbuch* : c'est le cahier de travail utilisé pour la mise en scène, constitué de maquettes réalisées par le scénographe et assistant réalisateur Caspar Neher, et de photos de scène prises par Ruth Berlau pendant les répétitions, selon la méthode du montage des textes et des images déjà utilisée pour d'autres formes semblables aux *Modellbücher*, comme la *Kriegsfiabel* ou l'*Arbeitsjournal*¹².

L'un des principaux objectifs du *Modellbuch* était d'analyser efficacement la mise en scène, en particulier les mouvements scéniques, les changements de position des acteurs et leurs interactions fixées par les photographies : en un mot, de trouver le *Gestus*¹³.

9 Bertolt Brecht, « De la libre utilisation d'un modèle. Préface au Modèle d'Antigone 1948 », dans *id.*, *Théâtre complet*, t. X, *Adaptations. Antigone d'après Sophocle, Le Précepteur d'après Lenz, Coriolan d'après Shakespeare*, trad. Gérald Eudeline et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1962, p. 66.

10 *Ibid.*, p. 67.

11 *Ibid.*, p. 68.

12 Bertolt Brecht, Caspar Neher, Ruth Berlau, « Antigonemodell 1948 », Berlin, Gebr. Weiss, 1949 ; Bertolt Brecht, *Journal de travail. 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976 ; Bertolt Brecht, *ABC de la guerre*, Paris/Grenoble, PUG, 1985. Sur les *Modellbücher* voir : Massimo Agus, « Bertolt Brecht et les Modellbücher. Genèse d'un paradigme représentatif », *Focales*, n° 3, « Photographie & Arts de la scène », 2019.

13 Günter Heeg, « Reenacting Brecht! Rendere produttivo il fantasma della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht », dans Francesco Fiorentino, Valentina Valentini (dir.), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 13-27.

Ce terme allemand d'origine latine est un lexème complexe que Brecht utilise peu et dans différents contextes indiquant principalement une attitude (*Haltung*) sociale plutôt que simplement un acte¹⁴ et les rapports entre les personnes impliquées dans l'action. Ainsi, le *Gestus* ne se réduit pas à l'acte accompli : identifié et reproduit sur scène, il a une valeur exemplaire. À propos de l'*Antigonemodell*, Ruth Berlau affirme :

À partir des photographies des postures, des gestes, des façons de se mouvoir, de se grouper, nous engrangeons le nécessaire pour archiver la vérité de la scène, les mauvaises postures comme les bonnes : les mauvaises pour les changer, les bonnes pour les rendre dignes d'être imitées¹⁵.

Il est significatif que pour Brecht, l'utilisation des photographies qui façonneront les *Modellbücher* commence dès la période d'exil, dans un contexte d'émigration, lorsque les représentations des spectacles ont été inévitablement réduites et par conséquent le public aussi. Il s'agissait non seulement de documenter une œuvre qui, autrement, n'aurait pas été vue, mais aussi de la communiquer à un public de cultures et de langues différentes, en la traduisant dans le langage universel des images, et des images qui capturent des gestes¹⁶.

Mais considérons en particulier le geste qui caractérise Antigone, dont nous avons des témoignages par les photos publiées dans le *Modellbuch*¹⁷. Pour mieux rendre son attitude, Helene Weigel, qui joue Antigone, a le dos attaché à une planche de bois qui fait office de pilori : elle est donc forcée de prendre une pose non naturelle. Elle est courbée devant Créon et vacille sous le poids de la planche, comme dans l'image donnée par Sophocle, où elle tient la tête baissée face au pouvoir du roi. Cependant,

- 14 Bertolt Brecht, « Sur le "gestus" », dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 964. Sur le *Gestus* voir : Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1980 ; Patrice Pavis, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral*, 25, 1999, p. 95-115 ; Patrice Pavis, « Mise au point sur le *Gestus* » [1978], dans *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 83-92 ; Brigid Doherty, « Test and Gestus in Brecht and Benjamin », *MLN*, vol. 115, n° 3, 2000, p. 442-481.
- 15 Ruth Berlau citée dans Massimo Agus, « Bertolt Brecht et les *Modellbücher*. Genèse d'un paradigme représentatif », art. cit.
- 16 Sur le geste en tant que moyen de citation et de traduction chez Brecht, je me permets de me référer à mon article « Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro », *Arabeschi*, n° 11, gennaio-giugno 2018, <http://www.arabeschi.it/gesti-come-perle-sulla-natura-traduttiva-e-citazionale-del-teatro-a-partire-da-bertolt-brecht-walter-benjamin-/>, consulté le 25 novembre 2024.
- 17 Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, Berlin, Henschelrerlag Kunst und Gesellschaft, 1955.

ce geste signifie aussi autre chose, il indique à la fois la fermeté et la détermination, car cet instrument de torture augmente la grandeur et l'obstination de la protagoniste¹⁸. Cette duplicité est indicative de l'ambiguïté de son geste.

La photographie utilisée dans le *Modellbuch* a la capacité de fixer, par ce geste, le moment d'interruption du jeu si fondamental dans le théâtre épique brechtien¹⁹ : l'opération épique qui réside dans le *Verfremdungseffekt*, c'est-à-dire l'effet de distanciation, créé par l'interruption du déroulement du récit pour mettre en crise l'identification-illusion du public avec la fiction représentée.

Le philosophe Walter Benjamin, le meilleur interprète de Brecht, a bien compris que le théâtre épique est un théâtre gestuel et il a reconnu la relation entre interruption (*Unterbrechung*), geste et mise en forme. Le geste est obtenu en interrompant l'action : « Plus nous interrompons un individu en train d'agir, plus nous obtenons des gestes²⁰ ». Benjamin a vu, dans l'acte d'interrompre, le mécanisme élémentaire du montage, dispositif fondamental de la mise en forme, et l'équivalent d'un geste dramaturgique essentiel, qui revêt dans le théâtre de Brecht une fonction subversive. « Ce théâtre – écrit Walter Benjamin – est comparable en cela aux images de la bande cinématographique, avance par à-coups. Sa forme foncière est celle du choc²¹ ». Ce sont les *songs*, les légendes qui interrompent le déroulement du récit et façonnent le geste exemplaire.

Benjamin a aussi compris que l'interruption est à la base de la citation et que le théâtre épique, orienté vers cette interruption, rend les gestes citables : « Rendre les gestes citables, voilà une des prestations capitales du théâtre épique. Il faut que l'acteur sache espacer ses gestes comme un typographe espace les mots²² ». La citation n'est donc jamais utilisée pour réitérer une signification, mais pour la force transgressive qu'elle peut receler. Ainsi le geste indique la rupture, le changement et l'ouverture à un autre sens.

Le geste pour Benjamin s'écarte à la fois de l'action et de la parole. C'est pourquoi les gestes ne sont pas équivalents à des signes, mais ils rompent le *continuum* de l'action et de la signification, de façon telle qu'ils ne peuvent pas servir la communication.

18 Eva Marinai, « Antigone di Sofocle di Brecht : un modello possibile di resistenza », *Turin D@ms Review*, 2010.

19 Sur l'utilisation de la photographie par Brecht et en particulier dans le *Modellbuch* voir : Francesco Fiorentino, Valentina Valentini (dir.), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015.

20 Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique? », dans *Essais sur Brecht*, Paris, Fabrique, 2003, p. 43.

21 *Ibid.*, p. 45.

22 *Ibid.*, p. 43.

En ce sens, le geste a un rôle subversif par rapport à l'ordre de la parole : il renouvelle la vision que l'on a du monde. Benjamin réfléchit également à cette valeur du geste au théâtre dans son texte *Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien* (1929)²³. La force subversive est notamment associée à l'enfance, à la spontanéité du geste de l'enfant qui a lieu dans l'instant, qui est pure improvisation et ne se réfère à aucune phrase déjà codifiée, pas plus qu'il ne cherche dans la correspondance à la phrase son interprétation et sa signification²⁴. La vitalité du geste enfantin joué au théâtre, et notamment dans le cadre du programme de Benjamin conçu avec Asja Lacis pour la réforme du théâtre bourgeois, a ainsi une valeur politique

L'ANTIGONE DU LIVING THEATRE

L'*Antigone* de Brecht a été le modèle cité par le Living Theatre qui découvre le *Modellbuch* à Athènes, en 1961 pendant sa première tournée européenne, et le mettra en scène six ans plus tard, le 16 février du 1967 à Krefeld en Allemagne. L'histoire est connue : entre ces deux moments, Judith Malina fait l'expérience de la prison et, s'identifiant à la figure d'Antigone – également en raison de ses origines allemandes – décide de traduire la pièce de Brecht.

En cette période historique, le geste de révolte est associé surtout aux mouvements d'étudiants qui, aux États-Unis, accompagnaient les manifestations contre la guerre au Vietnam. Antigone pour le Living Theatre est donc une rebelle qui se bat contre les abus du pouvoir et qui incarne le pacifisme.

Mais le plus intéressant est de constater que, dans ce spectacle, le Living montre la complémentarité entre la poétique de Brecht et celle d'Artaud, ce qui rend possible l'utilisation du geste. Pour Julian Beck et Judith Malina, qui en ces années ont découvert *Le théâtre et son double*, il s'agit en fait d'« une production artaudienne d'un texte brechtien, qui respectait grandement le texte de Brecht et tentait de l'exprimer par l'action d'Artaud²⁵ ». La volonté de garder la forte intention politique du théâtre brechtien est véhiculée sur la scène par une expression physique tout aussi puissante, qui vient de la forme de théâtre préconisée par Artaud.

23 Walter Benjamin, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien », dans Asja Lacis, *Walter Benjamin et le théâtre pour enfants prolétarien*, trad. P. Ivernel, Strasbourg, Le Portique, 2007.

24 Sur ce texte de Benjamin, voir aussi : Dario Gentili, « A scuola dai bambini. Il teatro proletario dell'infanzia di Walter Benjamin », *Zapruder*, 27, 2012, p. 70-76.

25 Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (PI), Titivillus, 2008, p. 146.

Comme l'a remarqué Rainer Nägele, Artaud et Brecht ont tous deux cherché des modèles alternatifs au théâtre européen dans le théâtre oriental, cérémoniel et rituel, défini par les gestes plutôt que par les dialogues. Si le théâtre épique de Brecht est « gestuel » (*gestisch*) et si Benjamin a pu parler du geste comme de la « matière » de ce théâtre (*die Geste ist sein Material*), presque au même moment, Artaud écrivait dans *Le théâtre et son double* à propos du langage théâtral : « De ce nouveau langage, la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête²⁶ ». De manière significative, ces deux auteurs, qui semblent si différents, sont d'accord sur l'importance réformatrice du geste, comme s'il avait la capacité de synthétiser deux instances opposées : le principe abstrait, rationnel, fonctionnel pour la prise de distance affirmée par Brecht et l'élément passionné, vital, et l'implication émotionnelle auxquels aspirait Artaud pour revitaliser le théâtre. De manière évidente, pour les deux penseurs, le geste condense la force du changement, la puissance révolutionnaire capable de dépasser le langage et de proposer un sens nouveau.

Le Living, dans sa mise en scène d'*Antigone*, parvient à respecter à la fois l'effet de distance et l'implication. Le travail physique de tous les acteurs sur scène fonctionne à l'unisson, comme s'il s'agissait d'un seul corps ; les gestes sont répartis dans l'espace, interrompus et répétés ; les acteurs utilisent le mime pour imiter les actions décrites dans le texte, mais leur présence est authentique et vitale²⁷.

Le geste d'Antigone joué par Judith Malina a un rôle symbolique central dans l'économie de l'ensemble du spectacle²⁸. Il représente le « geste exemplaire », tel qu'il a été défini par Brecht, et il est joué plusieurs fois pendant le spectacle, répété même peu avant l'acte de suicide d'Antigone, et il se développe en deux temps. Dans un premier temps, Antigone, agenouillée, mime, en étirant alternativement ses bras sur le sol, le geste de ramasser de la poussière pour la mettre dans sa bouche, en l'accompagnant d'un sanglot. C'est un son sourd qui semble rappeler les voyelles « a » et « i » et il est produit par l'inhalation, en accompagnant la transformation symbolique de la poussière en souffle, puis en paroles. Ce geste est accompli pendant son dialogue avec Ismène. Dans un second temps, Antigone fait le geste de verser avec ses mains, sur le corps de Polynice, la poussière accumulée dans sa bouche. Cela correspond au

26 Rainer Nägele, « L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 310/2, 2004, p. 147-157.

27 Sur la composition scénique du spectacle voir : Jean Jacquot, « The Living Theatre », dans *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, Éditions du CNRS, 1970, p. 217-244.

28 On étudie ici le geste d'Antigone visible dans la vidéo réalisée par Gigi Spedicato pendant la mise en scène du spectacle en Italie au théâtre Petruzzelli de Bari (8-10 février 1980) : <https://www.youtube.com/watch?v=v91pfmkvK4Q>, consulté le 25 novembre 2024

moment où Créon demande au conseil des anciens d'approuver son décret. L'image sur laquelle se construit ce geste est celle de l'oiseau qui remplit son bec de nourriture pour la redistribuer à ses petits : cette image provient de Sophocle qui décrit la vision du gardien lorsqu'il découvre Antigone en train d'essayer d'enterrer son frère. Le gardien raconte à Créon qu'elle se « lamentait d'une voix aiguë, tel l'oiseau désolé qui trouve le nid vide de ses petits » et qu'« elle apporte de la poussière sèche et, à l'aide d'un vase d'airain forgé au marteau, elle honore le mort d'une triple libation²⁹ ». La même image a également été utilisée par Brecht ; on lit en effet dans son texte : « Elle poussait des cris aigus, comme un oiseau / À la vue de son nid vide, de son nid sans ses petits. Oui, elle se lamentait devant le cadavre découvert, / Et la voilà qui remet la poussière sur le mort, / Avec une cruche de fer, trois fois elle en verse³⁰ ».

Par rapport au texte, dans le spectacle du Living, comme pour Sophocle et pour Brecht, l'image de la mère nourricière est liée à celle de la sépulture. Comme l'oiseau, Antigone enlève la terre de sa bouche pour couvrir le mort. Il y a une signification maternelle dans ce geste d'enterrement-alimentation ; la terre est la nourriture pour le corps de Polynice, la terre nourrit les morts. Le geste accompli par Helene Weigel visible dans le *Modellbuch* est le modèle principal pour Malina. Dans les images des répétitions du spectacle de Brecht, on voit Antigone, avant d'être capturée par Créon et liée à la planche, accroupie sur le sol sous un poteau avec un crâne au-dessus et en train de ramasser la poussière avec une cruche de fer, pour ensuite en couvrir le corps de Polynice. Le Living se débarrasse des accessoires, l'idée de s'en passer est prise après le travail d'improvisation qui suit l'étude du texte³¹. Les corps des acteurs, en tant que matériau plastique, occupent totalement la scène, avec le *continuum* des mouvements entrecoupés de gestes.

On sait que plusieurs modèles iconographiques anciens et modernes ont pu accompagner l'inspiration de la création du geste par Malina. On y trouve par exemple – comme Eva Marinai l'a reconstitué – les statuettes funéraires égyptiennes de femmes se penchant pour moudre le grain, ou la photographie du journaliste John Paul Filo, lauréat du prix Pulitzer en 1970, qui capture l'image d'une jeune femme à genoux devant le corps sans vie d'un étudiant tué par la Garde nationale lors d'une manifestation contre l'invasion américaine du Cambodge³². Bien qu'inspiré aussi par le texte de Sophocle et par les images du *Modellbuch*, le geste exemplaire de Malina est

29 Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 480-490.

30 Bertolt Brecht, « Antigone, d'après la transposition par Hölderlin de l'*Antigone* de Sophocle », trad. Maurice Regnaut, Paris, L'Arche, 2000, p. 28-29.

31 Eva Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014, p. 106.

32 *Ibid.*, p. 123.

fortement détaché du texte, comme Fernando Mastropasqua l'a bien vu³³ ; le geste n'est pas une traduction, une interprétation du texte, mais une forme en soi, un élément rythmique du mouvement, un fait et, en même temps, une métaphore du thème de la désobéissance, de la vie et de la mort. De plus, le geste n'est pas lié au personnage par une fonction narrative ; ce n'est pas un geste de caractérisation, ni une expression de l'âme, mais un geste qui dépasse le corps de l'actrice, qui émane du personnage pour investir l'action globale de la scène.

D'autre part, tous les gestes par lesquels le spectacle prend forme transcendent la signification pure du mot : la présence de l'acteur et ses actions sont plus importantes que le texte. Lors de la préparation du spectacle, au printemps 1966, Malina a écrit dans le journal de la tournée italienne :

102

Non trovo la parola giusta.
Tuono tra i versi.
Ha poco a che fare
con quanto viene detto.
Creonte parla.
Antigone risponde.
Cosa importa
Quello che dicono³⁴ ?

Il est clair pour les deux artistes qu'ils ne possèdent pas, et ne veulent pas posséder, le bagage théorique mais uniquement le bagage cinétique [*kinetic work*] pour faire face à la mise en scène du spectacle³⁵. *Antigone* en effet a été pour le Living un spectacle fondamental pour sa maturité artistique et pour opposer définitivement sur scène la présence concrète du geste à la parole.

Il est significatif que de nombreux auteurs du XX^e siècle, issus de différents horizons artistiques, soient en accord sur l'idée de ne jamais réduire le geste à la parole et à la signification de l'action dont il est le véhicule, ou à une signification bien codée dans d'autres périodes historiques. Le geste n'est pas une pose qui implique une signification

33 Fernando Mastropasqua, « Il gesto di Antigone: sullo spettacolo del Living theatre », dans *Il meglio di ateatro, 2001-2003*, Oliviero Ponte di Pino e Anna Maria Monteverdi (dir.), Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2004, p. 41-43.

34 « Je ne trouve pas le bon mot. / Je tonne entre les versets. / A peu à voir / avec ce qui est dit. / Créon parle. / Antigone répond. / qu'importe ce qu'ils disent ? », Julian Beck, Judith Malina, « Il lavoro del Living Theatre: materiali 1952-1969 », Franco Quadri (dir.), Milano, Ubulibri, 1982, p. 207, en italien dans le texte.

35 E. Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, op. cit. p. 79.

précise, il est plutôt moyen, *medium* ou relation, et en tant que tel, il est le véhicule d'une virtualité. Le geste est expressif, non représentatif; on en cherche la force et la valeur vitale. Artaud, Brecht et la manière dont Benjamin l'interprète, en sont déjà un exemple, mais il faut également rappeler le geste efficace d'Eisenstein, observé dans sa dimension cinématique et considéré, dans sa réflexion sur la « mise en geste », comme la première graine dramatique à partir de laquelle se développe la théorie du montage et du cinéma³⁶; tout comme l'idée de *Pathosformel* – la formule du *pathos* – conçue par Aby Warburg, en tant que moyen de transmission de significations différentes à travers les âges³⁷. Mais on pourrait aussi mentionner Susanne Langer à propos du geste observé dans la danse, en qualité de geste virtuel, qui n'a pas de contenu ou de message à communiquer, mais bien une orientation : il ouvre à une puissance virtuelle et il est le geste symbolique par excellence³⁸. Giorgio Agamben, lui aussi, parle du geste comme *medium*, comme pure médialité, non pas une communication, mais la communication d'une communicabilité³⁹. De manière évidente, pour tous ces auteurs, le geste n'est pas l'équivalent de la langue, mais une réponse (révolutionnaire) à une crise du langage, et du monde que ce langage représente : la crise du langage et de l'expression humaine en tant que question fondamentale qui a marqué la culture entre le XIX^e et le XX^e siècles, et le geste en tant que moyen souvent identifié par de nombreux théoriciens et artistes comme un instrument de réforme possible.

LE GESTE D'ANTIGONE ENTRE ABAISSEMENT ET SOULÈVEMENT

Nous pouvons maintenant revenir au geste d'Antigone de Motus pour souligner que la compagnie, par rapport à la tradition qui la précède, travaille par citation et montage. Mais il y a un mot d'ordre qui est constamment réaffirmé à toutes les étapes du projet *Syrma Antigones*, c'est-à-dire « l'ici et le maintenant », l'urgence de penser Antigone au présent. C'est pourquoi la compagnie est partie en Grèce à la recherche

36 Sergei Eisenstein, « Question de la mise en scène : mise en jeu et mise en geste » (1933-1946), dans François Albera et Naoum Kleiman, *Le mouvement de l'art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 179-243.

37 Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, Paris, L'écarquillé, 2012. À propos du geste par rapport au concept de *Pathosformel* voir : Jessica Murano, « Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di *Pathosformel*, dans *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'estetico*, 9 (1), 2016, p. 153-175.

38 Susanne Langer, *Feeling and Form. A theory of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 174-175; p. 180.

39 Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53.

des traces de l'Antigone contemporaine. Motus cherche le court-circuit entre le passé et le présent. Les fragments de textes, les images recueillies du passé, tirés de Brecht ou du Living, ne sont pas simplement répétés, mais entrent en dialogue avec le présent. La citation va de pair avec le montage dans un nouveau contexte. C'est la temporalité du présent, propre au théâtre, qui l'exige. Pour Motus, Antigone est une « représentation impossible à faire », car « elle se brise dans l'impact avec l'ici et le maintenant⁴⁰ ». La représentation, au sens traditionnel du terme, à laquelle Artaud et toutes les avant-gardes historiques se sont opposés, est niée parce que catapultée dans le présent historique. Motus cherche un geste efficace, vivifié par le présent ; c'est pourquoi on peut dire, avec Artaud, que « le théâtre est le seul endroit du monde où un geste ne se recommence pas deux fois⁴¹ ». Dans le geste théâtral, on peut donc reconnaître la continuité, mais en même temps l'écart ; la révolution réside dans la possibilité de cette variation. Le geste lui-même est l'emblème de l'acte révolutionnaire incarné par Antigone, un geste exemplaire et, en tant que tel, politique.

104

Voilà pourquoi le spectacle *Alexis. Una tragedia greca* commence par un geste que Silvia Calderoni répète continuellement pendant une longue séquence : elle se penche en pliant son torse vers ses genoux. C'est un geste qui reviendra encore plus tard dans le spectacle. Motus a appelé « mouvement du jonc » l'action sur laquelle ce geste est construit : un mouvement ample, frénétique – ou plutôt hystérique, tel qu'il est décrit dans le scénario – au rythme de la musique⁴². L'actrice semble éreintée par le geste épuisant qu'elle accomplit ; elle fait un mouvement oscillatoire du torse qui l'entraîne vers le bas, comme si elle était frappée par quelqu'un en hauteur, pour ensuite se lever. Son geste est interprétable comme la combinaison de deux mouvements opposés, mais complémentaires : d'une part, la *catabase*, ou la descente, qui correspond à l'acte de l'enterrement accompli par Antigone. C'est un geste qui mène au fond, vers une descente dans la terre, dans le royaume des Enfers ; d'autre part, le geste de soulèvement, de révolte, qui exige un saut, une position debout, les mains levées ; c'est l'acte de la désobéissance contre le pouvoir. Il y a une dialectique polaire dans le geste de l'enterrement et dans celui de la révolte⁴³. Quand Antigone décide d'enterrer le

40 Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, « Let the Sunshine In », <https://www.motusonline.com/%20syrma-antigones/let-the-sunshine-in/>, consulté le 8 juillet 2020.

41 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1983, p. 81.

42 Pour les références au scénario et une description détaillée des performances de tout le projet, voir Diana Del Monte, *Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti*, thèse sous la direction de C. S. Bearzot, università Cattolica di Milano, 2016-2017.

43 Sur le geste de soulèvement, voir Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016.

corps de son frère, elle accomplit un acte révolutionnaire, mais en même temps, elle se condamne à mort. La tension vers la terre est un signe de l'appartenance d'Antigone au culte de la *religio mortis*, qui se traduit par une tension, un désir de mort qui provoque un court-circuit avec l'acte vital de rédemption, avec l'acte de révolte. Il existe une relation indissoluble entre ces deux moments de danger maximal ; c'est la même énergie qui descend et qui monte, une énergie qui fait que la vie touche la mort dans l'instant immortalisé par le geste. L'ambiguïté de la figure tragique est bien exprimée par Antigone/Silvia Calderoni qui, dans le troisième *contest Iovadovia*, affirme : « Ces deux voix à l'intérieur de moi sont vraiment là : l'une attirée par le noir, par la mort, et l'autre qui veut réagir ... à la recherche de la lumière⁴⁴ ».

L'historien et critique littéraire Furio Jesi a écrit des pages très intéressantes sur cette relation et sur le lien entre la *religio mortis* et le geste de révolte qui appartient au destin des héros tragiques. Selon Jesi, le geste de révolte est différent de l'acte de révolution : si ce dernier est bien calculé, stratégique, inséré dans le temps historique et linéaire, et orienté vers la prise de pouvoir, le geste de révolte est toujours dépassé, il représente dans la sphère politique « l'intersection du temps mythique et du temps historique⁴⁵ ». Le geste de révolte est souvent insensé ; il a des motivations intimes et privées qui opèrent une rupture dans le temps historique pour ouvrir une dimension mythique. Il est voué à l'échec, avec pour résultat le sacrifice du héros, son inévitable mort, mais avec un fort impact sur l'avenir. Dans le moment extatique d'affirmation de soi et de plénitude qui s'accomplit avec le geste de révolte, correspondant en même temps à la mort, la vie manifeste son plus haut niveau de signification et on assiste à une épiphanie du mythe.

Tout *Alexis. Una tragedia greca* est emprunté au présent, et cela rend le spectacle métadocumentaire, au sens où le document est à la fois, comme l'a affirmé Erica Magris, une matière et un produit du jeu⁴⁶. La protagoniste Silvia Calderoni dirige un jeu toujours métathéâtral en pilotant, sur une scène presque vide, un chariot avec un ordinateur et un vidéoprojecteur. Comme si elle était la metteuse en scène du spectacle, elle montre le processus créatif qui l'a façonné et elle guide le public dans l'enquête sur Antigone entre projections de vidéos, rencontres avec d'autres personnages, autoportraits et échanges avec les spectateurs. Ces projections, dirigées par l'actrice protagoniste sur scène, sont montées et entrecoupées de scènes où les autres acteurs se

44 Antigone / Calderoni, citée dans Stefania Rimini, « Il mito in rivolta: Motus e il progetto Syrma Antigónes », dans *Dioniso*, 2, 2012, p. 358.

45 Furio Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino Bollati Boringhieri, 2000, p. 56.

46 Erica Magris, « Un court-circuit autoréflexif technologique entre mythe et document: *Alexis. Una tragedia greca* de Motus », dans Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 200.

confrontent sur le plateau ; ce sont les différents *contests* où les personnages interprètent et en même temps questionnent la tragédie grecque, le texte de Brecht et la mise en scène du Living Theatre. En outre, pendant toute la représentation, il y a des moments où Silvia Calderoni, avec son chariot, documente ce qui se passe sur le plateau.

Dans ce mélange entre aspect métathéâtral et aspect métadocumentaire, le spectacle énonce la remise en question du rapport entre l'art et la vie. Après la reconstitution sur scène de la mort d'Alexis, Alexandra, un témoin que Motus a filmé à Athènes, puis invité sur scène pendant le spectacle, affirme, inconsolable, que « toute la réalité ne peut pas devenir de l'art ». Plus tard, Silvia Calderoni sort de scène, se mêle au public dans la salle et lui parle directement en lui demandant quelle est la responsabilité des artistes : « Que pouvons-nous faire en tant qu'artistes ? », « On retourne sur scène ? », demande-t-elle. Et sa réponse est : « On retourne sur scène parce que c'est tout ce que nous pouvons faire maintenant ».

106

Il est évident que la question cruciale qui se situe au centre du projet, « Comment transformer l'indignation en action ? » se superpose à celle concernant le rôle de l'artiste, la possibilité, le devoir de changer le monde, à savoir celle, enfin, de la potentialité que la création artistique soit un acte révolutionnaire. Le geste d'Antigone condense l'idée non seulement de la révolution en tant qu'acte politique, mais aussi de la révolution de l'innovation par rapport à la tradition du théâtre précédent. On reconnaît donc dans le geste de Silvia Calderoni la même importance que dans le geste réitéré par Judith Malina dans l'*Antigone* de 1967. Nous pouvons alors voir dans le spectacle de Motus une citation du geste du Living Theatre et en même temps une variante qui représente la révolution artistique accomplie par la compagnie italienne. C'est le contact avec le présent historique, le moment unique où le spectacle a lieu, qui donne la possibilité d'accomplir la variante révolutionnaire.

La relation de ce spectacle avec le présent a atteint son apogée à l'occasion de sa reprise en juin 2012, à Montréal, dans le cadre du festival TransAmériques⁴⁷. Dans la ville québécoise, les représentations ont fait écho aux manifestations qui se déroulaient dans la rue et à la grève étudiante la plus longue et la plus imposante de l'histoire du Québec et du Canada, menée contre les décisions prises par le gouvernement sur la question de la hausse des droits d'inscription à l'université. Cette grève s'inscrivait dans la tradition des révolutions sociales au Québec nées au tournant des années 1960,

47 Pour une lecture spécifique de ce spectacle mis en scène à Montréal, je me permets de me référer à mon article : « Antigone à Montréal : Alexis. Una tragedia greca de Motus », *Percées – Explorations en arts vivants*, 1-2, 2019, <https://percees.uqam.ca/fr/article/antigone-montreal-alexis-una-tragedia-greca-de-motus>.

dans le sillage de la Révolution tranquille, qui représente dans l'imaginaire collectif des jeunes manifestants le modèle fondateur de la révolte. Il s'agit ainsi, plus généralement, d'un acte constitutif très important pour l'identité québécoise. À Montréal, lieu où a été présenté le spectacle de *Motus*, la question par laquelle commençait le projet, à savoir : « Comment transformer l'indignation en action ? » est devenue, grâce à l'accueil du public, le véritable pivot du spectacle.

Benjamin explique que c'est toujours l'urgence du présent qui détermine l'appropriation du passé ; c'est bien le besoin présent – et surtout, nous avertit le philosophe, le danger – qui dictent le sens de son appropriation. De la même façon, le théâtre s'approprie un texte, une image, un geste du passé pour répondre à l'urgence du présent. Ainsi ce sentiment de danger et d'urgence du présent fait résonner le spectacle à Montréal pendant l'été 2012. La figure révolutionnaire d'Antigone, présentée par *Motus*, est en parfaite harmonie avec l'esprit de révolte qui règne parmi les jeunes étudiants québécois. De cette manière, une alchimie particulière s'était créée avec le public, surtout vers la fin du spectacle, au moment où, comme prévu, les spectateurs étaient invités un par un par Silvia Calderoni à monter sur scène et à occuper le plateau.

Anticipé par le moment dans lequel la performeuse fait le geste de soulever une pierre pour la lancer, en l'accompagnant d'une réflexion sur la violence des révolutions, ce moment, qui représente un point culminant du spectacle, n'est pas le dernier, comme on pourrait s'y attendre. En effet, *Motus* avait décidé de terminer le spectacle avec d'autres scènes dans lesquelles l'actrice redimensionne son geste de soulèvement, car conclure le spectacle par la présence du public sur scène, après le geste de lancer la pierre, aurait pu donner lieu à des malentendus sur l'idée de soutenir ou de justifier des actes de violence⁴⁸. Le spectacle se termine alors par le récit d'Alexandra, qui raconte comment, un jour, elle a renoncé à jeter une pierre, et par la projection des photos et des coupures de presse de révoltes dans le monde. Mais la dernière image est celle d'un *selfie* pris par Silvia Calderoni avec le public sur le plateau et projeté instantanément sur scène.

Peut-être aussi à cause de cet élément, ce spectacle laisse un sentiment d'inachèvement, bien que la poétique du groupe soit depuis toujours caractérisée par un processus créatif qui refuse d'atteindre une complétude ou des formes définitives, mais donne libre cours à une ouverture continue.

48 D. Del Monte, « Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti », art. cit., p. 33.

L'ÉPILOGUE : *THE PLOT IS THE REVOLUTION*

108 La recherche du geste, de l'acte révolutionnaire commencée au début du projet semble se terminer en 2011 avec la performance *The plot is the revolution*⁴⁹. Le titre est un hommage à un autre spectacle historique du Living Theatre, *Paradise Now* de 1968, car il cite la phrase qui accompagnait la carte sous forme de diagramme représentant le parcours ascensionnel du spectacle vers la « révolution permanente ». La performance est axée sur la rencontre et le dialogue entre Silvia Calderoni et Judith Malina, les deux Antigone, et il est constitué encore une fois d'un montage de citations et de fragments de mémoires tirés des mises en scène du Living, tels que *The Brig*, *Mysteries and smaller pieces*, ou encore *Antigone*. La composition du spectacle est en grande partie définie, mais elle est ouverte au niveau de la partition textuelle, et se termine sur des gestes. Ce sont des actions qu'Antigone/Silvia Calderoni effectue en agissant et en réagissant aux côtés d'Antigone/Judith Malina. Silvia Calderoni pose des questions à Judith Malina qui répond en racontant des moments de vie et de théâtre qu'elle a vécus, traduits par Silvia elle-même, dans un déroulement scénique dans l'espace. Les citations, sous forme de « petites pièces théâtrales », ne sont pas interprétées, « mais vécues comme une expérience authentique par l'actrice qui les prend en charge⁵⁰ ». « *Now* » est le mot choisi au début du dialogue, donc encore une fois, « l'ici et le maintenant » qui est au centre du projet tout entier.

Le geste, comme la citation dont parle Benjamin, n'est pas créé seulement par imitation, mais il est le fruit de la rencontre explosive entre le passé et le présent, où se produit un échange vital. Dans cette rencontre, une trace mémorielle incarnée dans le corps trouve une nouvelle forme d'expression, comme pour le concept d'« engramme » – la trace mnésique – impliqué dans la *Pathosformel* warburgienne, qui s'exprime formellement par des gestes. La mémoire est réactivée par le stimulus du présent et cette réactivation se produit par l'expression du contenu émotionnel qu'elle recèle ; c'est l'émotion qui façonne le geste, qui est la nouvelle forme et qui peut avoir une signification différente selon le contexte dans lequel il se produit.

Nous pourrions terminer cette réflexion par une dernière citation d'Artaud, sur le geste qui détruit des formes et en crée de nouvelles en s'appuyant sur une source d'énergie vitale :

49 La vidéo de la performance est accessible depuis le lien suivant : www.motusonline.com/2011-2068-animale-politico-project/the-plot-is-the-revolution/, consulté le 29 novembre 2024.

50 Cristina Valenti, « The Plot is the Revolution: un progetto di Motus », *Acting Archives Review*, vol. 1, n° 2, 2011, p. 173.

Le vrai théâtre, parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie. L'acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes et, par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation⁵¹.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- AGUS, Massimo, « Bertolt Brecht et les Modellbücher. Genèse d'un paradigme représentatif », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, 2019.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1983.
- BECK, Julian, MALINA, Judith, *Il lavoro del Living Theatre : materiali 1952-1969*, Franco Quadri (dir.), Milano, Ubulibri, 1982.
- BENJAMIN, Walter, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien », dans A. Lacis, *Walter Benjamin et le théâtre pour enfants prolétarien*, trad. Ph. Ivernel, Strasbourg, Le Portique, 2007, p. 50-56.
- , « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2^{ème} version) », dans *id.*, *Essais sur Brecht*, Paris, Fabrique, 2003, p. 38-47.
- BINER, Pierre, *Le Living Theatre, histoire sans légende*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme-La Cité, 1968.
- BRECHT, Bertolt, « Sur le "gestus" », dans *id.*, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 964-965.
- , *Antigone, d'après la transposition par Hölderlin de l'Antigone de Sophocle*, Paris, L'Arche, 2000.
- , *ABC de la guerre*, Paris/Grenoble, PUG, 1985.
- , *Journal de travail. 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976.
- , « De la libre utilisation d'un modèle. Préface au *Modèle d'Antigone 1948* », dans *Théâtre complet*, t. X, *Adaptations. Antigone d'après Sophocle, Le Précepteur d'après Lenz, Coriolan d'après Shakespeare*, Paris, L'Arche, 1962, p. 62-70.
- BRECHT, Bertolt et NEHER, Caspar, « Antigonemodell 1948 », Berlin, Gebr. Weiss, 1949.
- CASAGRANDE, Enrico, NICOLÒ, Daniela, « Sulla natura dinamica della composizione scenica », dans *Motus 991_011*, Cerasolo Ausa di Coriano (Rimini), NdA press, 2010.
- , « Syrma Antigones », www.motusonline.com/syrma-antigones/, mis en ligne en 2011, consulté le 8 juillet 2020.

51 A. Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 13.

- DEL MONTE, Diana, *Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti*, thèse sous la dir. de C. S. Bearzot, université Cattolica de Milano, 2016-2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016
- DOHERTY, Brigid, « Test and Gestus in Brecht and Benjamin », *MLN*, vol. 115, n° 3, 2000, p. 442-481.
- EISENSTEIN, Sergei, *Question de la mise en scène. « Mise en jeu » et « mise en geste »* (1933-1946), dans François Albera et Naoum Kleiman (dir.) *Le Mouvement de l'art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 179-243.
- ESCHYLE, *Morceaux choisis*, éd. Henri Weil, Paris, Hachette, 1881.
- FIORENTINO, Francesco, VALENTINI, Valentina (dir.), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015.
- GENTILI, Dario, « A scuola dai bambini. Il teatro proletario dell'infanzia di Walter Benjamin », *Zapruder*, 27, 2012, p. 70-76.
- HEEG, Günter, « Reenacting Brecht ! Rendre produttivo il fantasma della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht », dans Francesco Fiorentino, Valentina Valentini (dir.), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 13-27.
- JACQOT, Jean, « The Living Theatre », dans *Les voies de la création théâtrale*, t. 1, Paris, Éditions du CNRS, 1970, p. 217-244.
- JESI, Furio, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- LANGER, Susanne, *Feeling and Form. A theory of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.
- MAGRIS, Erica, « Un court-circuit autoréflexif technologique entre mythe et document : Alexis. Una tragedia greca de Motus », dans Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 200-202.
- MARINAI, Eva, « Antigone di Sofocle di Brecht: un modello possibile di resistenza », *Turin D@ms Review*, 2010.
- , *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014.
- MASTROPASQUA, Fernando, « Il gesto di Antigone : sullo spettacolo del Living theatre », dans Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi (dir.), *Il meglio di ateatro, 2001-2003*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2004, p. 41-43.
- MUELLER, Melissa, « The Politics of Gesture in Sophocle's Antigone », *Classical Quarterly*, 61, 2011, p. 412-25.
- MURANO, Jessica, « Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di *Pathosformel* », *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico*, 9/1, 2016, p. 153-175.
- NÄGELE, Rainer, « L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 310/2, 2004, p. 147-157.
- PAVIS, Patrice, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral*, 25, 1999, p. 95-115.
- , « Mise au point sur le *Gestus* » [1978], *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 83-92.

- REALE, Eros, *Spazio e gesto nell'Antigone di Sofocle*, thèse sous la dir. de Maria Fernanda Ferrini, université de Macerata 2013-2014.
- RIMINI, Stefania, « Il mito in rivolta : Motus e il progetto Syrma Antigónes », *Dioniso*, 2, 2012, p. 341-365.
- SACCO, Daniela, « Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro », *Arabeschi*, n° 11, 2018, <http://www.arabeschi.it/gesti-come-perle-sulla-natura-traduttiva-e-citazionale-del-teatro-a-partire-da-bertolt-brecht-walter-benjamin-/>, consulté le 25 novembre 2024.
- , « Antigone à Montréal: Alexis. Una tragedia greca », *Percées – Explorations en arts vivants*, n° 1-2, 2019, <https://percees.uqam.ca/fr/article/antigone-montreal-alexis-una-tragedia-greca-de-motus>, consulté le 25 novembre 2024.
- SOPHOCLE, *Antigone*, trad. R. Davreu, Arles, Actes sud, 2011.
- VALENTI, Cristina, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (PI), Titivillus, 2008.
- , « The Plot is the Revolution : un progetto di Motus », *Acting Archives Review*, vol. 1, n° 2, 2011, p. 169-187.
- WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnemosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012.

NOTICE

Daniela Sacco est chercheuse en disciplines des arts du spectacle à l'université Iuav de Venise. Elle a été en postdoctorat à l'université de Milan avec le programme Marie Curie, puis chercheuse à l'université du Québec à Montréal. Elle a donné des cours dans plusieurs universités italiennes et a enseigné à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM (2018-2019 ; 2021-2022). Elle a travaillé comme dramaturge pour diverses institutions culturelles. Elle a notamment publié : *Pensiero in azione. Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo* (2012); *Mito e teatro il principio drammaturgico del montaggio* (2013); *Goethe in Italia. Formazione estetica e teoria morfologica* (2016), *Tragico contemporaneo. Forme della tragedia e del mito nel teatro italiano (1995-2015)* (2018).

RESUMÉ

Cet article propose une réflexion sur le geste d'Antigone à travers les étapes cruciales qui ont sous-tendu la relation entre tradition et innovation théâtrale au cours du XX^e siècle et pendant les années 2000, à partir de l'origine tragique (Sophocle), en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre, pour arriver au groupe italien Motus et à son projet *Syrma Antigónes* (en particulier le spectacle *Alexis. Una tragedia greca*).

Le geste d'Antigone révèle son ambiguïté entre la descente et le soulèvement au centre d'un réseau dense de citations, imitations, répétitions, variations qui font la qualité métathéâtrale du travail de Motus.

MOTS-CLÉS

Antigone, Sophocle, Bertolt Brecht, Living Theatre, Motus, *Syrma Antigónes*, *Alexis. Una tragedia greca*, tragédie, geste, citation, montage.

ABSTRACT

112 This article proposes a reflection on the gesture of Antigone through the crucial stages which have underpinned the relationship between tradition and innovation during the 20th century and the 2000s: from the tragic origin (Sophocles), passing through Bertolt Brecht and the Living Theatre to arrive at the Italian group Motus with his project *Syrma Antigónes* and especially the show *Alexis. Una tragedia greca*. Antigone's gesture reveals its ambiguity between descent and revolt in a dense network of quotations, imitations, repetitions, variations that make up the metatheatrical quality of Motus' work.

KEYWORDS

Antigone, Sophocles, Bertolt Brecht, Living Theatre, Motus, *Syrma Antigónes*, *Alexis. Una tragedia greca*, tragedy, gesture, quotation, montage.

Henrique Buarque de Gusmão
UFRJ, Brésil

En 1898, Constantin Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko inaugurent le Théâtre artistique de Moscou, et initient une expérience artistique qui marquera définitivement l'histoire du théâtre au ^{xx}^e siècle. Le théâtre qui y prend place critique les modèles scéniques qui prévalaient jusque-là, et se caractérise par la recherche d'un renouvellement. Stanislavski consacre les années suivantes à développer de nouveaux dispositifs pour former les acteurs. Ainsi, le Théâtre artistique de Moscou devient célèbre pour avoir mis en place une méthode qui incite les acteurs à découvrir leur capacité naturelle à vivre les personnages. Tout au long des tournées, le prétendu « système Stanislavski » circule jusqu'aux États-Unis – où, encore aujourd'hui, il connaît une réception considérable – et en Europe, pour s'exporter ensuite dans le monde entier. À partir des années 1920, Stanislavski commence à traduire par écrit ce travail fait avec les acteurs. Sera publiée une série de livres largement connus, traduits et diffusés internationalement. Dans les pages qui suivent, j'analyse la question spécifique du geste telle qu'elle est présentée dans ces livres, un sujet peu exploré par la recherche scientifique. Il s'agit d'une question décisive pour la compréhension historique des textes et du travail artistique de Constantin Stanislavski.

DU GESTE À L'ACTION

Dans le fragment ci-dessous, extrait de *La Construction du personnage*, le metteur en scène présente quelques principes de son projet théâtral :

Nous n'avons pas besoin de techniques chorégraphiques, de postures histrioniques ni de gestes théâtraux qui suivent une ligne externe et superficielle. Ils ne donnent pas vie à Othello, Hamlet, Tchatski ou Khlestakov en tant qu'âmes humaines. Nous allons essayer d'adapter suffisamment ces conventions scéniques, ces poses et ces gestes afin de réaliser une tâche vivante, afin de révéler des expériences intérieures. Ainsi, un geste cesse d'être un geste pour devenir une action authentique, productive et utile¹.

1 Constantin Stanislavski, *O trabalho do ator: diário de um aluno* [2009], São Paulo, Martins Fontes, 2017, p. 383. Les fragments des œuvres de Stanislavski cités ont été choisis parmi deux traductions différentes. Le premier est celui de Jean Benedetti, qui,

Comme indiqué dans ce passage, le geste théâtral est associé à des conventions théâtrales traditionnelles dépourvues de vie, et à un mode de travail que Stanislavski rejette. La tradition stanislavskienne a tendance à suivre l'aversion du metteur en scène pour le terme de *geste* et à valoriser la notion d'action. Contrairement au geste vide et superficiel, l'action serait pleine de vie intérieure. L'un des défis du théâtre stanislavskien serait alors de dépasser le geste traditionnel pour atteindre l'action psychophysique. Ainsi, si nous allons traiter du « geste stanislavskien », suivant la ligne thématique de ce volume, il est important de se pencher d'emblée sur les critiques que le metteur en scène adresse à la longue tradition du geste codifié dans le théâtre afin de percevoir le sens conféré à ce qui serait le nouveau geste qu'il propose²³. Quand Stanislavski critique le geste théâtral traditionnel pour sa vacuité et propose à ses acteurs le remplissage intérieur de leur gestuelle, il entre directement en dialogue avec le monde du roman, qui s'élargit considérablement au XIX^e siècle. Ainsi, la construction du « geste stanislavskien » est influencée par une série de pratiques et de dispositifs issus de l'univers du roman, la première d'entre elles étant la pratique de la lecture.

L'ACTEUR-LECTEUR STANISLAVSKIEN

Stanislavski, qui considère avec mépris la routine des acteurs de son temps, reproche beaucoup aux interprètes un mode de lecture trop léger ou partiel. Avoir « une compréhension approfondie non seulement des personnages en eux-mêmes, mais de l'ensemble de la pièce⁴ », objectif que le metteur en scène considérerait comme fondamental pour un acteur créatif, n'était pas monnaie courante à l'époque. En

en 2009, a rassemblé ses traductions de deux livres du metteur en scène : *Работа актера над собой* : Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания (1936) et *Работа актера над собой* : Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения (1948). Les traductions ont été faites directement du russe vers l'anglais de manière judicieuse, publiées par l'éditeur Routledge en 2009, et plus tard le livre a été traduit en portugais par Vítorio Costa. Les citations du troisième livre de Stanislavski – *Работа актера над ролью* (1957) – ont été faites à partir de la traduction espagnole de Salomón Merener. Publié par l'éditeur Quetzal en 1993, l'ouvrage s'intitule ainsi en espagnol : *El trabajo del actor sobre su papel*. Je pense que ce sont les traductions russes les plus exigeantes et c'est pourquoi j'ai fait ces choix. Toutes les traductions des textes publiés dans des langues étrangères vers le français ont été faites par moi et évaluées par Clarissa Paranhos, sauf exceptions indiquées.

2 Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 16.

3 Voir Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2001.

4 C. Stanislavski, *O trabalho do ator*, op. cit., p. 595.

cherchant à développer une technique d'interprétation plus rigoureuse et précise, Stanislavski propose à ses acteurs de commencer le processus de création par une lecture attentive du texte dramatique. L'une des pratiques propres au Théâtre artistique de Moscou était les *lectures à la table*, « dans lesquelles les futurs interprètes du spectacle, avec le directeur en charge, soumettaient tous les éléments constitutifs de l'œuvre à l'analyse la plus détaillée⁵ ». Contrairement aux modes habituels de création théâtrale, Stanislavski exigeait que sa troupe se penche longuement sur le texte de la pièce, qu'ils avaient choisie ensemble et qui devenait l'objet d'une étude systématique. Ce type de lecture, développé avec la diffusion du roman moderne, qui illustre le contact entre le collectif et le texte, est un des apports considérables de Stanislavski au théâtre. La lecture des romans a ses particularités, comme le relève Vincent Jouve, notamment parce que le personnage proposé aux lecteurs par les romanciers modernes exige de nouvelles méthodes de lecture :

[...] le personnage de roman se caractérise en effet par son appartenance à un écrit en prose (se distinguant par-là du personnage de théâtre qui ne s'accomplit, lui, que dans la représentation scénique), assez long (ce qui lui donne une « épaisseur » que ne peuvent avoir les acteurs de textes plus courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la « psychologie » (à l'inverse, donc, de récits plus « événementiels » comme le conte ou la nouvelle)⁶.

Ainsi, les lecteurs de romans découvriront des personnages denses et subtils, construits dans une structure narrative longue et complexe, de sorte que « les effets de lecture qui lui sont liés ne se retrouvent pas demandés dans les autres genres littéraires⁷ ». Or les lecteurs du début du xx^e siècle évoluent dans un environnement où émergent la psychanalyse et la sociologie, qui cherchent à expliquer les actes et actions de l'être humain. Dans ses livres, Stanislavski pose à plusieurs reprises des questions telles que : « Pourquoi cette personne agit-elle comme ça, et pas autrement ? Que se passe-t-il dans sa tête⁸ ? ». Cette question majeure, qui guide la lecture des romans en poussant à comprendre les individus et leurs motivations, est aussi celle que Stanislavski adresse à ses acteurs afin de les provoquer lors de leur prise de contact avec le texte dramatique. On peut affirmer que cette question est à l'origine de la construction

5 Vasily Osipovich Toporkov, *Stanislávski ensaia: memórias* [1950], trad. Diego Moschko, São Paulo, É Realizações, 2016, p. 38.

6 V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 22.

7 *Ibid.*

8 C. Stanislavski, *O trabalho do ator*, op. cit., p. 124.

du geste stanislavskien, toujours issu d'une compréhension de la particularité du personnage et de la complexité de sa vie intérieure.

Le metteur en scène russe confie à ses acteurs la tâche de lire une pièce de théâtre avec les yeux d'un lecteur de roman. La littérature critique sur le roman, et la lecture de celui-ci, mettent en évidence la question de l'incomplétude du récit, caractéristique qui permet aux romanciers d'établir une série de jeux avec les lecteurs. Compte tenu de l'impossibilité de tout démontrer dans le roman, il appartiendrait à l'imagination du lecteur de *remplir les blancs*. Ainsi, on rompt avec l'idée selon laquelle « un texte, pour ainsi dire, s'imprime automatiquement dans la conscience de ses lecteurs⁹ », rupture explorée avec précision par Wolfgang Iser dans son travail sur l'acte de lire. Michel de Certeau considère la lecture comme un acte de chasse et réaffirme le rôle actif de ses consommateurs : « le texte n'a de signification que par ses lecteurs ; il change avec eux ; il s'ordonne selon des codes de perception qui lui échappent¹⁰ ». L'une des procédures décisives lors de la lecture des romans est la mise en jeu des références personnelles du lecteur dans la production du sens du texte. Jouve résume ainsi cette opération de lecture : « L'opération obéit à la règle suivante : en l'absence de prescription contraire, le lecteur attribue à l'être romanesque les propriétés qu'il aurait voulues dans le monde de son expérience¹¹ ». Puisque « le texte ne peut décrire exhaustivement un monde¹² », il doit être lu à l'aide de « l'encyclopédie qui régit notre monde de référence¹³ ». De cette façon, le texte fait partie d'un jeu beaucoup plus vaste, qui a besoin d'éléments extratextuels et des approches subjectives du lecteur pour être bien joué. On retrouve dans cette conception la genèse du « geste stanislavskien » : dans les espaces vides, il revient au lecteur d'inventer des rapports, des histoires et des sens qui vont se déplier dans l'usage de leur corps et résulter dans une gestuelle propre, issue de la lecture que l'artiste fait du personnage.

On peut trouver chez Stanislavski plusieurs échos de ces questions relatives au roman. Le dramaturge tient compte du caractère forcément limité des textes dramatiques. Encore plus efficace que le romancier, il obligerait les acteurs-lecteurs à assumer leur rôle créatif dans le texte, ce qui est fondamental à la construction de chaque geste réalisé sur scène. Stanislavski peut être vu comme un provocateur par le lecteur, qui

9 Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* [1976], trad. Johannes Kretschmer, São Paulo, Editora 34, t. 2, 1996, p. 9.

10 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 247.

11 V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 36.

12 *Ibid.*, p. 27.

13 *Ibid.*, p. 37.

cherche à activer chez ses acteurs ce qu'exige la lecture du roman. Cette lecture créative et très riche en détails figure dans les carnets de travail du metteur en scène comme une étape nécessaire pour que l'acteur puisse construire sur scène une interprétation convaincante. Sans une lecture attentive et productive, les acteurs ne pourraient jamais restituer dans leurs performances « toutes les nuances éphémères et les profondeurs cachées d'un rôle¹⁴ ». En outre, l'idée selon laquelle l'acteur a besoin d'apporter son monde de références à l'interprétation du texte apparaît à de nombreux moments de son travail, comme dans la conception du « si magique ». Le metteur en scène se réfère par cette expression au moment où « nous enrichissons le texte des autres avec nos propres entrelignes¹⁵ », où l'interprète intègre ses références personnelles à son processus de construction du caractère, ce qui fait de la performance un événement absolument personnel.

Compris dans ces termes-là, le « geste stanislavskien » est toujours personnel : il est le résultat de la rencontre de l'expérience d'un interprète et du texte déjà structuré. Stanislavski défend donc l'idée selon laquelle, pour développer un travail de qualité, « l'acteur doit se mettre à la place du personnage¹⁶ ». Plus que le recours à l'imagination et aux références personnelles de l'acteur pour compléter le texte, il s'agit ici de la mise en valeur d'un travail qui implique le fonctionnement subjectif de l'acteur lui-même, et qui convoque son identité et son intimité sur la scène. Cette exigence de Stanislavski peut également être pensée à partir du modèle de lecture analysé ici, car, comme l'affirme Mikhaïl Bakhtine, le lecteur de romans peut s'impliquer dans sa lecture, ce qui n'est pas permis au lecteur des genres anciens, comme l'épopée¹⁷. En travaillant sur un personnage écrit par un autre, l'acteur passerait par un processus de remise en question de ses dispositions psychiques avant de les montrer transformées. Dès son premier livre, Stanislavski indique que le grand défi lancé à l'acteur serait de pouvoir se métamorphoser suffisamment pour vivre les expériences d'un autre comme étant les siennes. L'acteur stanislavskien est donc prêt à vivre une expérience de confrontation avec le personnage qui remet en question ce qu'il est et le modifie, brisant ainsi la frontière entre le personnage et lui-même. Ici encore, il est possible de rapprocher cette expérience d'acteur de la lecture romanesque, si souvent décrite comme une activité

14 C. Stanislavski, *O trabalho do ator*, op. cit., p. 22.

15 *Ibid.*, p. 57.

16 Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal, 1993, p. 115.

17 Voir Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 439-473.

qui demande au lecteur d'engager son fonctionnement psychique, ce qui finit par le transformer.

Stanislavski utilisait très souvent l'expression « travail de l'acteur sur lui-même » pour signaler le type d'opération qu'il recherchait dans son théâtre. C'est la maxime choisie pour nommer ses livres en russe. On peut ainsi affirmer que le travail d'un acteur sur lui-même commencerait déjà par la lecture du texte. Dans un monde où les romans sont commercialisés et diffusés à grande échelle, où la lecture fait partie de la vie quotidienne des consommateurs et établit « une relation personnelle, intime et privée avec le livre¹⁸ », l'acte de lire jette les fondements du travail d'acteur proposé par Stanislavski. C'est à partir de cet acte que démarre le travail physique dont le résultat est la ligne d'action construite par l'auteur, c'est-à-dire la séquence de ses « gestes ».

118 Ainsi, quand l'acteur stanislavskien lit le texte en activant ses modes de constitution subjectifs et en les changeant, il commence déjà à expérimenter un type de comportement physique qui doit être restitué sur scène. Un certain mouvement du corps s'amorce dès le contact des yeux avec le texte. Ce rapport du corps au texte a aussi été pensé par Paul Zumthor, un critique littéraire qui s'intéresse à la présence physique du lecteur dans l'acte de lecture¹⁹. Recourir à l'œuvre de Zumthor peut être particulièrement productif pour discuter de la lecture chez l'acteur stanislavskien, car elle met en évidence le lien inséparable entre la lecture et le corps. Chez Stanislavski, la construction du « geste » apparaît déjà au moment de la lecture, comme impulsion. La construction silencieuse d'une vie intérieure et la tension entre les comportements subjectifs et les situations proposées par le texte n'excluent nullement le corps. Même si l'acteur doit vivre une sorte d'immersion lors de la lecture, une série de manifestations physiques se dégagent de cela : « des gestes, des grommellements, des tics, des étalements ou rotations, des bruits insolites²⁰ ». Comme dans l'expression de Georges Perec, reprise par Michel de Certeau, la lecture des acteurs provoquerait une « orchestration sauvage du corps²¹ ». Selon Stanislavski, « l'artiste est attiré par la lecture et a du mal à arrêter le jeu des muscles du visage, ce qui l'oblige à faire des gestes propres à la représentation. Il ne peut contenir des mouvements qui naissent instinctivement. Il ne peut pas rester tranquillement assis²² ». La représentation théâtrale, chez Stanislavski, fait de la lecture

18 Roger Chartier, *Os desafios da escrita*, trad. Fulvia Moretto, São Paulo, Unesp, 2002, p. 121.

19 Voir Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Paris, Le Préambule, 1990.

20 M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 253.

21 *Ibid.*

22 C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, op. cit., p. 53.

le point de départ du travail de l'acteur. C'est de la lecture que surgit la respiration légèrement haletante du lecteur, qui sera ensuite portée sur scène et amplifiée dans un évanouissement. C'est dans l'acte de lecture et dans l'implication qu'elle suppose dans la situation proposée par l'auteur que les mains du lecteur se meuvent sous l'effet d'une première impulsion qui, développée sur scène, deviendra le geste large de porter les mains sur la tête. Alors, d'une façon plus radicale, tout le travail de l'acteur stanislavskien peut être pensé comme une méthode de lecture inspirée des modèles établis par la lecture du roman.

L'ACTEUR COMME CO-AUTEUR

Au-delà des modes de lecture proposés aux acteurs, Stanislavski encourage ses artistes à écrire des textes tout au long de leur processus de création, étape qui sera fondamentale à la construction du geste sur scène. Une fois encore, les romans modernes offrent au metteur en scène des modèles pour la salle de répétition qui jouent un rôle important dans son système. Nous retrouvons les trois modes de représentation de la vie intérieure dans le roman, étudiés et systématisés par Dorrit Cohn, dans les indications de Stanislavski aux acteurs. Parmi les moyens narratifs qui permettent de rendre transparente la vie des personnages romanesques, le premier est celui que Cohn appelle le « psycho-récit » : une description du personnage par un narrateur éloigné. Parmi les caractéristiques les plus marquantes d'un tel mode de représentation du monde subjectif, on trouve « la connaissance supérieure du narrateur sur la vie intérieure du personnage et la capacité supérieure de ce narrateur de le présenter et de l'évaluer²³ », telles que nous les retrouvons dans les romans de Thomas Mann (qui interrompent même leurs récits pour émettre des évaluations et des jugements sur le comportement des personnages) et de Henry James (comme c'est le cas dans *Ce que savait Maisie*). Tortsov, le metteur en scène inventé par Stanislavski dans ses livres, songe à une série d'occasions où les acteurs devraient, comme le narrateur romanesque, décrire leurs personnages et les situations qu'ils ont vécues, créant ainsi une analogie claire entre l'acteur en répétition et le narrateur romanesque du « psycho-récit ». Les acteurs sont invités, par exemple, à répondre à plusieurs questions sur leurs personnages et sur l'environnement dans lequel ils vivent, afin de clarifier les sens accordés aux moments de silence ou même aux pauses des personnages, de décrire en détail l'ambiance des scènes dramatiques, ajoutant encore de nouvelles scènes au texte original. Par cette

23 Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 29.

radicalisation d'un processus déjà jugé nécessaire pour la lecture individuelle des pièces, l'artiste russe met en évidence le rôle actif et créatif des acteurs, qui doivent, dans leur processus de travail, remplir le texte dramatique de leurs propres créations et de textes inspirés des modèles offerts en abondance par les romans très cités et commentés dans l'œuvre de Stanislavski. Le metteur en scène déclare en effet : « Rêvons et composons ce que l'auteur n'a pas fini d'écrire. Préparez-vous correctement, c'est un travail long et difficile. Vous devrez devenir des collaborateurs de l'auteur et compléter ce qu'il n'a pas fait. Qui sait si nous n'aurons pas à écrire toute une œuvre²⁴ ? ». Ainsi, il est possible d'imaginer l'acteur stanislavskien concevant toute sa conduite corporelle et sa gestuelle à l'aide d'un cahier où il prend des notes constamment. Il y écrit sur le personnage, émet des jugements sur lui, et à partir de cela devient capable de créer des gestes plus expansifs, plus lents, toujours en rapport avec sa pratique d'écriture.

120

Une deuxième façon, très explorée par les romanciers du XIX^e siècle, de révéler aux lecteurs de romans toute la richesse de la vie intérieure des personnages consiste dans le fait de produire des discours intérieurs. Chez Stanislavski, l'appropriation de ce dispositif narratif tombe sous le sens si l'on se penche sur le processus de composition des célèbres « monologues intérieurs », une activité qui renforce l'idée selon laquelle l'acteur doit être un co-auteur de la pièce, en écrivant une série de textes qui sont ajoutés à ceux du dramaturge. Dans l'œuvre du metteur en scène, il y a plusieurs exemples de moments où il demande à ses acteurs de produire les pensées de leurs personnages. Vasily Toporkov, un acteur qui a travaillé avec Stanislavski au cours des dernières années de sa vie, reproduit dans son célèbre livre une phrase du metteur en scène qui met en évidence l'importance de la production de ces textes silencieux par les acteurs : « N'oubliez pas qu'une personne ne dit que 10% de ce qui s'accumule dans sa tête, et 90% reste non-dit. Sur scène, nous oublions souvent ça et ne travaillons qu'avec ce qui est dit à haute voix, brisant ainsi la vérité de la vie²⁵ ». C'est-à-dire que, outre le fait de connaître le texte écrit par l'auteur dramatique, il conviendrait que l'acteur puisse produire un grand nombre d'autres textes non parlés mais pensés et déterminants pour l'expérience du rôle. Stanislavski lui-même souligne qu'il s'agit là d'une des tâches principales de son processus de création : « le plus difficile dans notre travail est de créer le sous-texte avec un bon contenu²⁶ ». Ainsi, la construction du geste de l'acteur requiert son affirmation comme auteur et l'écriture de divers types de textes. Si le dramaturge offre à l'acteur une quantité de textes restreinte, que l'acteur même devra compléter, la même chose peut

24 C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, op. cit., p. 229.

25 V. Osipovich Toporkov, *Stanislávski ensaia*, op. cit., p. 208.

26 C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, op. cit., p. 278.

être dite par rapport au geste, qui reçoit peu d'indications dans les didascalies. Il revient à l'acteur de construire une série de mots et de gestes dont la relation symbiotique est caractéristique du travail de Stanislavski.

En suivant le modèle appelé par Cohn, « monologue rapporté », pensé et développé en France par Édouard Dujardin au début du ^{xx} siècle, les acteurs devraient élaborer une grammaire des modes de pensée qui organisent les arrangements narratifs spécifiques à la représentation de la pensée des personnages. Maria Knebel, dans le récit de son travail avec Stanislavski, affirme explicitement que le roman russe est la matrice du travail de construction des monologues intérieurs réalisé au Théâtre artistique de Moscou. Selon Knebel, les acteurs de ce théâtre devraient pénétrer « le processus psychique de l'être humain-héros comme le fait la littérature réaliste²⁷ ». Léon Tolstoï serait l'un des grands modèles de ce type de production proposée aux acteurs, car son œuvre est remplie de tels monologues. Il est curieux d'observer, dans le cas des monologues intérieurs, la dynamique complexe des relations entre théâtre et roman. Dujardin dédie à Jean Racine son ouvrage *Les lauriers sont coupés* et explique ainsi l'influence de l'homme de théâtre dans la construction des romans où le discours intérieur des personnages est un dispositif narratif décisif. Ce sont donc les plateaux et les soliloques qui offrent au roman le modèle de la voix intérieure des personnages. Le développement de ce genre de discours silencieux a beaucoup d'importance dans le monde de la production romanesque et, chez Stanislavski, on constate que cela revient sur scène, non plus sous la forme d'une présentation au public, mais pour guider intérieurement les acteurs dans la construction de leurs personnages. Les modèles d'écriture empruntent ainsi différents chemins et évoluent entre les pages et les plateaux de manière dynamique et transformatrice, comme le montre cet exemple.

Le troisième mode de représentation de la vie intérieure identifié dans le roman moderne par Dorrit Cohn est appelé « monologue narrativisé ». C'est un dispositif mieux connu sous le nom de « discours indirect libre » et fortement associé à l'écriture de Gustave Flaubert. Selon Dorrit Cohn, les romans de l'écrivain « commencent sur un ton narratif neutre et objectif – il s'agit souvent, de façon caractéristique, de la description d'un lieu ou d'une situation particulière – et ce n'est que graduellement [...] que [les romans] finissent par s'installer dans la conscience du personnage²⁸ ». Ainsi, la voix du narrateur trace un parcours au long duquel elle perd son ton distant et objectif,

27 Maria Knebel, *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski* [2006], São Paulo, Editora 34, 2016, p. 60.

28 D. Cohn, *Transparent Minds*, op. cit., p. 116. Source de la traduction: Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, p. 141.

se transforme et finit par se fondre dans celle du personnage. Une telle procédure littéraire est devenue extrêmement populaire au XIX^e siècle, poussant les romanciers à trouver des moyens toujours plus sophistiqués pour que le lecteur, en parcourant le roman, ne sache plus exactement qui parle : le narrateur ou le personnage. On peut envisager ce dispositif comme un point d'arrivée pour l'acteur stanislavskien, comme l'aboutissement de son processus de création. Si le metteur en scène incite ses acteurs à fusionner avec leurs personnages, une partie importante de ce processus se déroulerait au niveau linguistique. En guidant le processus d'écriture des acteurs, Stanislavski soutient que les artistes doivent créer la vie intérieure du personnage à partir de leurs sentiments individuels et de leur personnalité. Ainsi, il propose « un mariage entre le texte et le sous-texte²⁹ », qui rendrait possible le mélange, et même la confusion entre le texte du personnage, écrit par le dramaturge, et le texte produit par l'acteur. Celui-ci pourrait parler et penser comme le personnage, se confondre avec lui à travers les mots. Comme les romanciers, l'acteur devrait, selon les termes de Cohn, « minimiser les écarts entre le narrateur et le personnage³⁰ ». Dans le cas de l'expérience théâtrale, ce sont les écarts entre l'acteur et le personnage qu'il convient de supprimer, pour générer une fusion et concrétiser à travers la production textuelle le travail de l'acteur sur lui-même. C'est de cette confusion que surgit, selon Stanislavski, la possibilité d'un geste authentique, personnel, original, propre au personnage et à son interprète.

122

STANISLAVSKI DANS LA CULTURE DU ROMAN

Compte tenu de l'appropriation de certains dispositifs romanesques par Stanislavski, on peut noter que, de son point de vue, le travail physique de l'acteur ne peut être construit que dans un dialogue étroit avec une série de pratiques lettrées. Cela exige de l'artiste beaucoup de temps dispensé à la lecture des romans, beaucoup d'intimité avec l'univers romanesque qui, en effet, était très populaire à cette époque en Russie. À certains moments de l'œuvre de l'artiste russe, la performance est exposée comme le résultat immédiat de ce travail de lecture et d'écriture des textes, à tel point que cet exercice littéraire attire beaucoup plus l'attention du metteur en scène que le travail de « l'incarnation », dont la mention dans certains de ses livres est nettement moins importante. C'est le cas, par exemple, à la fin de sa vie, lorsque la notion d'« action psychophysique » est mise en avant et prend de nouvelles significations.

29 C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, op. cit., p. 533.

30 D. Cohn, *Transparent Minds*, op. cit., p. 112.

Par conséquent, on ne peut pas dire que Stanislavski nie, à l'échelle des acteurs, les pratiques qui proviennent de l'univers des romans.

Ainsi, quand nous parlons de l'utilisation du corps dans la tradition stanislavskienne, nous devons considérer l'une de ses dimensions fondamentales : la relation étroite entre le corps et les mots, entre le corps et un modèle narratif qui s'est renforcé avec le roman. Ce n'est sans aucun doute pas la seule référence du geste de l'acteur stanislavskien. Tout au long de son œuvre, le metteur en scène russe fournit une série d'indications au sujet des modes de respiration, de l'équilibre corporel, de la concentration, évoque aussi des débats sur la physiologie humaine. Or, parmi ces propos et questionnements, nous avons identifié des pratiques littéraires qui guident la construction de l'action (comme dépassement du geste traditionnel), estimant qu'elles méritaient une attention particulière de la part des spécialistes de son travail. Chez Stanislavski, l'acte d'un acteur qui hoche la tête en signe d'assentiment est entouré de significations verbales : ce mouvement-là est accompagné d'une série de pensées mises en forme par l'acteur et peut être mieux compris si l'on se tourne vers les stratégies de l'acteur, ses hésitations, ses souvenirs, le tout résultant d'un ensemble de textes écrits tout au long du processus de création. Quand un acteur frappe un autre au visage, il y a des mots qui conduisent à cette action, à différents niveaux. Il a fallu beaucoup de mots pour que ce geste se produise de cette façon. Ce n'est pas un hasard si Maria Knebel considère Stanislavski comme un « artiste du mot³¹ » et, citant Nemirovith-Dantchenko, estime que dans le Théâtre artistique de Moscou, le mot serait « à la fois le sommet et le principe de la création³² ». Autrement dit, si nous pouvons parler d'un geste stanislavskien, il faut rappeler qu'il est traversé dans sa production et dans sa réalisation par un flot de mots. En radicalisant la tradition occidentale, le metteur en scène ne sépare pas le corps de l'acteur des textes, le corps prend forme à partir des textes et *vice versa*. L'homme stanislavskien est un homme narré, issu d'une série d'arrangements verbaux qui tirent leur source des modèles très attrayants issus des romans. L'analyse du théâtre de Stanislavski semble donc gagner en vigueur lorsqu'elle se réfère à la culture du roman.

31 M. Knebel, *Análise-ação*, op. cit., p. 147.

32 *Ibid.*, p. 29.

BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, Paris, Entretiens, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail, « Récit épique et roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. Olivier Daria, Paris, Gallimard, 1987, p. 439-473.
- BENEDETTI, Jean, *Stanislavsky: A Biography*, London, Routledge, 1988.
- BOGDAN, Lew, *Stanislavski. Le roman théâtral du siècle*, Suassan, L'Entretiens, 1999.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien* [1980], t. 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.
- 124 CHARTIER, Roger, *Os desafios da escrita*, trad. Fulvia Moretto, São Paulo, Unesp, 2002.
- , *Leitura e leitores na França do Antigo Regime*, São Paulo, Ed. UNESP, 2003
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- , *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, 2001.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos* [1979], São Paulo, Perspectiva, 1986.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* [1856], Paris, Flammarion, 2006.
- GUSMÃO, Henrique Buarque de, « O ator stanislavskiano como co-autor da dramaturgia tchekhoviana » dans Henrique Gusmão, Felipe Charbel & Luiza Larangeira da Silva Mello (dir.), *As formas do romance: Estudos sobre a historicidade da literatura*, Rio de Janeiro, Ponteio, 2016.
- , *A arte romanesca do ator. Constantin Stanislavski na cultura do romance*, São Paulo, Hucitec, 2020.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 86-110.
- ISER, Wolfgang, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* [1976], t. 2, trad. Johannes Kretschmer, São Paulo, Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert, *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção* [1977], Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- KNÉBEL, María, *El último Stanislavsky. Análisis activo de la obra y el papel*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- , *La palabra en la creación actoral*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- , *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski*, São Paulo, Editora 34, 2016.

- NEMIROVITCH-DANTCHENKO, Vladimir, *My Life in the Russian Theatre* [1936], New York, Theater Arts Book, 1968.
- PITCHES, Jonathan, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Londres, Routledge, 2006.
- PITCHES, Jonathan, AQUILINA, Stefan (dir.), *Stanislavsky in the World: The System and Its Transformations across Continents*, Londres/New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2017.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983.
- STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* [1948], Buenos Aires, Quetzal, 1986.
- , *Minha vida na arte* [1925], Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.
- , *El trabajo del actor sobre su papel* [1957], Buenos Aires, Quetzal, 1993.
- , *El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo sobre sí mismo en el proceso de las vivencias* [1936], Buenos Aires, Quetzal, 1994.
- , *Mi vida en el arte* [1925], Buenos Aires, Quetzal, 2011.
- , *O trabalho do ator: diário de um aluno* [2009], São Paulo, Martins Fontes, 2017.
- SZONDI, Peter, *Teoria do drama moderno 1880-1950* [1956], São Paulo, Cosac Naify, 2001.
- TAKEDA, Cristiane Layher, *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*, São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2003.
- TOPORKOV, Vasily Osipovich, *Stanislavski in rehearsal* [1950], Nova Iorque, Routledge, 1998.
- , *Stanislávski ensaia: memórias* [1950], trad. Diego Moschkovitch, São Paulo, É Realizações, 2016.
- WATT, Ian, *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* [1957], São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- WILLIAMS, Raymond, *Drama em cena* [1954], São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- ZUMTHOR, Paul, *Performance, reception, lecture*, Paris, Le Préambule, 1990.

NOTICE

Henrique Buarque de Gusmão est professeur à l'université fédérale de Rio de Janeiro, où il développe des recherches sur l'histoire du théâtre et du jeu théâtral. Il est l'auteur du livre *L'Art romanesque de l'acteur. Constantin Stanislavski dans la culture du roman*. Membre fondateur de l'Institut de l'acteur – un centre de recherche renommé pour son travail sur les arts de l'acteur à Rio de Janeiro – Gusmão se consacre également à l'étude de l'histoire du théâtre et de la dramaturgie brésiliennes, avec notamment un travail sur l'écrivain Nelson Rodrigues sous la direction de Roger Chartier lors d'un séjour de recherche à l'École des hautes études en sciences sociales.

RÉSUMÉ

L'article est consacré à une réflexion sur la tension entre le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien. On part de l'idée que le geste chez Stanislavski est le résultat d'une série de pratiques lettrées que l'on retrouve dans une culture du roman. Le geste et le corps, dans les processus créatifs de Stanislavski, sont façonnés par des manières spécifiques de lire le texte dramatique, par des pratiques d'écriture proposées aux comédiens, par une certaine compréhension de la fonction de la parole dans l'acte théâtral. Ces manières particulières de construire le geste sont ici interrogées, observant notamment une tradition théâtrale déterminante du XX^e siècle.

MOTS-CLÉS

126

Constantin Stanislavski, roman, pratiques de lecture, pratiques d'écriture, Théâtre artistique de Moscou, construction des personnages, représentation de la vie intérieure

ABSTRACT

This article examines the tension between gesture and speech in Stanislavsky's theatre. The starting point is the idea that Stanislavski's gesture is the result of a series of literate practices found in the culture of the novel. Gesture and the body, in Stanislavski's creative processes, are shaped by specific ways of reading the dramatic text, by writing practices proposed to actors, by a certain understanding of the function of speech in the theatrical act. These particular ways of constructing gesture are examined here, with particular reference to a key theatrical tradition of the twentieth century.

KEYWORDS

Constantin Stanislavski, novel, reading practices, writing practices, Moscow Art Theater, construction of character, representation of inner life

L'ÉVIDENCE DU GESTE DANS LES MISES EN SCÈNE
DU NOUVEAU THÉÂTRE.
DU GESTE D'ENCODAGE AU GESTE DE RUPTURE

Mathilde Dumontet
APP, université Rennes 2

Cet article se concentre sur la conception du geste développée dans les mises en scène par Roger Blin et de Jean-Marie Serreau des pièces du Nouveau Théâtre. J'appelle Nouveau Théâtre la période, débutant en 1947, de compagnonnage fructueux entre des metteurs en scène aujourd'hui oubliés (Blin, Serreau, Mauclair, Reybhaz, Dhomme, etc.) et des auteurs devenus incontournables tels qu'Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, etc. Je vais me concentrer sur quelques créations de Blin et de Serreau : *La Grande et la Petite Manœuvre* d'Adamov, mise en scène par Serreau en 1950, *La Parodie*, toujours du même auteur, créée en 1952 par Blin, *En Attendant Godot* de Beckett également créée par Blin en 1953 et enfin *Amédée ou comment s'en débarrasser*¹ de Ionesco montée par Serreau en 1954. Toutes sont des créations, c'est-à-dire qu'elles sont mises en scène pour la première fois. Cela signifie qu'aucune mémoire de créations antérieures ne vient entrer en concurrence avec l'imagination des auteurs, metteurs en scène, acteurs et spectateurs. Ceci a pour désavantage de créer parfois un amalgame entre les potentialités du texte et la création scénique, rendant cette dernière invisible. Par ailleurs, la porosité entre les équipes de création ainsi que le délai, qui s'étend parfois à plusieurs années, entre l'intention de monter une pièce et la création effective de cette dernière², créent un terreau fertile d'expérimentation et d'imagination entre ces créations elles-mêmes. Ainsi, bien que les écritures des trois auteurs soient différentes, Blin et Serreau semblent y chercher une effectivité du geste similaire. Ces deux metteurs en scène, amis, sont, d'un côté, tous deux rompus aux méthodes du Cartel qui supposent un grand respect des textes à monter, et, de l'autre, très attirés par un théâtre physique et corporel.

1 « Ionesco est sans contexte l'auteur que Jean-Marie a le plus monté, et *Amédée* la pièce qu'il a le plus jouée ». (Elisabeth et Barthélémy Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, Paris, À l'Arbre verdoyant, 1986, p. 68.)

2 Roger Blin promet à Arthur Adamov de monter *La Parodie* en 1947 et décide de créer *En Attendant Godot* quand il découvre le manuscrit en 1949 (Roger Blin, *Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 75 et 80).

Choisir de traiter la question du geste dans le théâtre du début des années 1950 me paraît d'autant plus intéressant qu'historiquement ces créations constituent une lisière entre deux formes de théâtre : le théâtre de texte du Cartel, hégémonique dans le théâtre d'art en France dans l'entre-deux-guerres, et le théâtre du Corps qui prend de l'ampleur à partir des années 1960 avec Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski, ouvrant ainsi le règne du metteur en scène.

Par l'analyse des photographies de spectacles et des discours des artistes, je me propose d'étudier les différentes dynamiques de relations entre les gestes, parfois pantomimiques, des comédiens et les paroles, en apparence pauvres, du Nouveau Théâtre. Pour cela j'interrogerai d'abord l'héritage du Cartel, transformé en une quête de l'évidence du geste, puis je tâcherai de déployer une typologie du geste dans les créations de Blin et de Serreau, pour enfin proposer l'hypothèse de l'invention d'un nouveau mode de jeu, notamment grâce aux fonctions des gestes, qui oscillent entre jeu dramatique et jeu performatif. Je me permets, avant de commencer, de soulever les limites de mon propos à venir. Je travaille sur des spectacles du passé, éphémères, auxquels je n'ai accès que par bribes, quelques témoignages, de rares photographies. C'est pourquoi cet article demeure parfois très discursif et théorique.

128

TRADITION DU CARTEL : RECHERCHER L'ÉVIDENCE DU GESTE

Jean-Marie Serreau et Roger Blin sont des héritiers du Cartel, héritage avec lequel ils ne cherchent pas à rompre. Pour autant, cette assertion, trop souvent utilisée pour invisibiliser les découvertes scéniques de ces metteurs en scène, est à compléter avec leur goût pour le théâtre corporel et la recherche de nouvelles écritures.

Jean-Marie Serreau entre au cours de Dullin en 1942³. Blin, lui, n'est pas véritablement formé par ce dernier, auprès duquel il a seulement suivi quelques cours⁴. Il réalise ses premiers pas sur scène aux côtés d'Antonin Artaud en 1935⁵, puis de Jean-Louis Barrault en 1937⁶ et 1939⁷, deux artistes issus des cours de l'Atelier. On peut dès lors supposer qu'au fil des conversations, ses comparses ont fait office de passeurs de l'enseignement de Dullin. C'est surtout l'amitié entre Blin et Sylvain

3 E. et B. Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, op. cit., p. 14.

4 R. Blin, *Souvenirs et propos*, op. cit., p. 49.

5 Antonin Artaud (m. en sc.), *Les Cenci*, Paris, Folies-Wagram, 1935.

6 Jean-Louis Barrault (m. en sc.), *Numance*, Paris, Nouveau Théâtre Antoine, 1937.

7 *Id.* (m. en sc.), *La Faim*, Paris, Théâtre de l'Atelier, 1939.

Itkine⁸, puis la participation active de Blin à l'EPJD⁹, qui semblent lui permettre de nouer des liens forts avec les principes enseignés par le maître d'une génération en devenir. De l'enseignement de Dullin, Blin et Serreau retiennent surtout le respect pour le texte, l'importance du travail de diction, et la recherche d'un lien d'évidence, de sincérité, entre l'acteur et une écriture. Ils soulignent bien ici le rapport avec l'écriture et non avec le personnage¹⁰. Cette nuance montre une rupture avec la recherche d'une psychologie sous-jacente au personnage. Ainsi la recherche entre geste et parole s'opère non pas par le sens du texte qu'il s'agirait de retrouver, par exemple par une analyse littéraire des personnages et de ce qui les fait agir, mais par les muscles que fait agir une écriture. Jean-Louis Barrault explique :

Il est difficile pour nous [comédiens] de passer de la parole à un geste quand la parole est littérairement écrite. Mais, si elle est respirée, puisqu'elle est le résultat d'un muscle et d'un souffle, et que mon geste aussi est le résultat d'un souffle et d'un muscle, l'accord se fait et le passage devient permis. Si l'on comprend le verbe dans ce sens-là, on peut réussir le passage du verbe et de la parole ; du verbe et du geste¹¹.

C'est de cette évidence et de sincérité-là que sont héritiers Serreau et Blin.

Par ailleurs, Roger Blin est également familier de créations qui utilisent le texte comme matériau pour des expérimentations corporelles rares dans la France de l'entre-deux-guerres. Il a travaillé avec Artaud pour la création des *Cenci* en 1935, mais surtout avec Barrault en 1936 et 1937. Barrault, élève délaissé¹² par Dullin, se lie d'amitié pendant ses études avec Étienne Decroux. À l'Atelier, Barrault passe beaucoup de temps à expérimenter le mime avec lui : il improvise, améliore sa technique, pendant que Decroux essaie de noter et de théoriser cet art du corps qu'il oppose à la pantomime¹³. La technique corporelle

8 Ils se rencontrent en 1930 lors d'une projection de *La Chienne*, de Jean Renoir, film dans lequel Sylain Itkine incarne l'avocat (Odette Aslan, *Roger Blin, qui êtes-vous?*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 36).

9 R. Blin, *Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 51.

10 Serreau parle de l'importance d'une « adhésion profonde de l'acteur à ce qu'il dit. [...] il faut que l'acteur se mette petit à petit à la place de l'auteur, je ne dis pas du personnage, ce n'est pas la même chose. » (E. et B. Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, *op. cit.*, p. 159).

11 Jean-Louis Barrault, « Le théâtre, ce métier... », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 28, janvier 1960, p. 95-113, p. 108.

12 Barrault entre à l'Atelier en 1931, où il regrette de ne pas être plus remarqué par son maître. Il y apprend cependant beaucoup par l'observation plutôt que par la pratique. (Jean-Louis Barrault, *Une Vie sur scène* [1981], Paris, Flammarion, 2010, p. 56).

13 Étienne Decroux reproche à la pantomime de mettre en avant le visage et les mains alors qu'il recherche une expression prenant en considération l'entièreté du corps.

qu'ils mettent en place s'articule alors selon trois principes : la respiration, l'articulation et le rythme¹⁴. Cependant, la théorisation du mime n'est pas souhaitée en opposition stricte avec le théâtre de texte, mais en constitue un point d'enrichissement. Decroux regrette alors l'absence d'un texte de théâtre qui permettrait, par la prise en compte des richesses du mime, de mélanger la parole et le geste :

Mais n'ayant point conscience des possibilités du Mime, aucun auteur ne peut écrire des paroles volontairement pauvres et bonnes, c'est-à-dire dont la pauvreté soit proportionnelle à la richesse entrevue du mime¹⁵.

« Des paroles volontairement pauvres ». N'est-ce pas cela que Blin et Serreau trouvent chez les auteurs du Nouveau Théâtre ? Serreau affirme chercher « des textes à la dimension poétique indéniable, capables [...] d'être des "fécondants", d'inspirer eux-mêmes soit de nouvelles interprétations, soit l'apport de nouvelles techniques de scène¹⁶. » Les pièces d'Adamov, Beckett et Ionesco, en refusant de trouver à leurs personnages une cohérence interne, une psychologie et des intentions qui sous-tendraient leurs actions, déstabilisent le jeu des acteurs et les forcent à trouver une nouvelle manière d'être en scène, une autre cohérence, non rationnelle, entre geste et parole. Ainsi Blin et Serreau transposent les techniques du Cartel à de nouvelles écritures et proposent de nouveaux liens d'évidence entre geste et parole. Tout en respectant les textes et les didascalies, ils vont y chercher des nécessités invisibles. Sortir du geste psychologique pour trouver un geste littéral, un geste qui montre plutôt qu'un geste qui démontre. Ionesco disait lui-même à propos de la création d'*Amédée* par Serreau : « Elle n'est pas une démonstration didactique mais un spectacle vivant, une évidence vivante¹⁷ ». Comment Blin et Serreau créent-ils des pièces qui deviennent des évidences vivantes ? Mais aussi, comme le dit Serreau, « comment, avec un texte, faut-il essayer de faire du théâtre sans texte¹⁸ ? »

(Étienne Decroux, « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2003, p. 55-209, p. 104.

14 *Ibid.*, p. 122.

15 Étienne Decroux. *Paroles sur le mime* [1946], Paris, Librairie théâtrale, 1994, p. 50.

16 Jean-Marie Serreau, dans E. et B. Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, *op. cit.*, p. 56.

17 Eugène Ionesco, « À propos de "Comment s'en débarrasser" », dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 269-271, p. 269.

18 Jean-Marie Serreau, « Théâtre sans texte et communication audio-visuelle », colloque « La communication par le geste », 1965, dans E. et B. Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, *op. cit.*, p. 151.

DE LA LIBÉRATION DU CORPS AUX GESTES DE RUPTURE

Pour mettre en place l'évidence du geste, dans le sens d'un geste qui ne se montre pas comme fabriqué ou arbitraire, mais qui semble découler naturellement de la situation scénique, Blin et Serreau commencent par libérer le corps des acteurs. C'est ce que j'expliquerai avant d'exposer une typologie des gestes présents dans leurs créations.

Blin et Serreau, lors des répétitions, créent une ambiance amicale propice à la recherche d'un rapport de sincérité entre les acteurs et leur rôle, une sorte de familiarité avec le texte. Ils travaillent avec une famille d'acteurs, ce qui permet, outre de prolonger leur recherche collective d'une création à l'autre, de renforcer la confiance et l'amitié entre les membres de l'équipe. Par ailleurs, les metteurs en scène sont aussi acteurs, ce qui augmente leur compréhension sensible des problématiques auxquelles ces derniers sont confrontés. Dans notre corpus, de nombreux acteurs sont récurrents. Roger Blin joue dans *La Grande et La petite Manœuvre*, *La Parodie* et *En Attendant Godot*. Jean-Marie Serreau reprend un rôle dans *En Attendant Godot* et dans *Amédée* lors des tournées en province. Jean Martin joue dans *La Parodie*, *En Attendant Godot* et *Amédée*, Lucien Raimbourg et Pierre Latour dans *Godot* et *Amédée*. Blin et Serreau travaillent ensemble sur *la Grande et la Petite Manœuvre* en 1950, en 1953 Serreau accueille Blin dans son théâtre, le théâtre de Babylone, pour monter la pièce dont personne ne veut : *En Attendant Godot*. Puis en 1954, fort du succès de cette dernière, il monte *Amédée* avec les mêmes acteurs, juste avant que son théâtre ne fasse faillite. Dans leur processus de création, Blin et Serreau accompagnent l'acteur pour que ce dernier ose¹⁹ chercher, ose aller jusqu'au bout de ses intuitions, ose se tromper, et avec tout cela se familiariser petit à petit avec le rôle. Jamais ils ne livrent une explication psychologique ou symbolique aux comédiens, jamais ils ne stipulent d'indications de jeu précises ou proposent des gestes prêts-à-jouer. Ils passent plutôt par des chemins détournés. Lors des répétitions, ils font en sorte que les comédiens s'amuse avec le texte. Cela permet à la fois de les détendre et de mettre le texte à distance afin de lui enlever son caractère sérieux. Éléonore Hirt témoigne ainsi du travail de répétition avec Serreau : « Sa préférence pour un jeu extraverti enjambe les blocages psychologiques pour les dénouer à l'arrivée²⁰ ». La sincérité de jeu ne s'appuie donc pas sur une compréhension intellectualisante de la pièce, mais plutôt sur une approche sensible et corporelle. Les répétitions se déroulent

19 « [Jean-Marie Serreau] te montre comment tu vas jusqu'au bout, il te dit "ose", parce que le plus souvent l'acteur n'ose pas, lui il t'apprend à aller jusqu'au bout. » (Douta Sek, *ibid.*, p. 164).

20 Éléonore Hirt, *ibid.*, p. 43.

toujours avec le texte. C'est à partir de son écriture singulière²¹ que les acteurs doivent découvrir l'intonation, le rythme, les silences et les gestes corporels. Il s'agit de trouver comment les répliques s'incarnent dans les corps pour leur donner des impulsions de jeu et de mener un travail de recherche et de familiarisation avec la respiration profonde du texte plutôt que la quête d'une diction naturelle. Selon Serreau, « sous le texte il faut trouver le concret ». Si le travail découle du texte, cela n'empêche pas de proposer à l'arrivée un jeu extrêmement physique :

Ce que je veux vous dire, pour l'avoir vécu et souvent éprouvé, c'est que, pour bien jouer Beckett, pour bien jouer ces auteurs qui parlent toujours des derniers moments de l'homme, qui sont toujours en train d'agoniser, pour vraiment les jouer il faut des acteurs d'une extrême vitalité. [...] Je pense que pour bien les jouer, ça demande un gros effort physique²².

132

Dans les créations de Blin et Serreau, j'ai relevé différentes fonctions du geste : gestes d'attitudes, gestes d'encodage, gestes d'amplification, gestes de rupture, mais également silence du geste et, parfois même, épuisement du geste. Lors du processus de création, metteurs en scène et acteurs cherchent à caractériser chaque personnage par un panel de gestes qui correspondra à sa grammaire corporelle propre, dans laquelle l'acteur pourra puiser pour affirmer sa présence scénique. Ces gestes d'attitude permettent de dessiner les contours extérieurs physiques de chaque personnage et ainsi de leur octroyer des identités corporelles. Dans *En Attendant Godot*, par exemple, Blin s'attache à trouver pour chaque personnage une maladie qui induit leur attitude : Vladimir a des « problèmes de prostate qui le courbent en deux, le font gémir ou l'incitent à courir en coulisses pour tenter de se soulager. Il multiplie les allers et venues. Il est plus disert, plus mouvant²³ ». Pour Estragon, Blin accentue les douleurs aux pieds, présentes par sous-entendu dès la première didascalie : « Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mais, en ahanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant, recommence. Même jeu²⁴ ». Selon le témoignage d'Odette Aslan, dans la mise en scène de Blin, « Estragon a mal aux pieds ; il s'arrête sans cesse, s'assied, ne

21 « On faisait aussi un travail très important sur le texte, un travail de diction. Jean-Marie est un acteur de diction : c'est lui qui m'a appris ce que c'est que des "e" muets. Il insistait beaucoup, c'était l'influence de Dullin qui l'a formé. Avec lui, ce type de travail est évident : trouver la respiration de l'écriture, l'incarner, c'était très important pour lui. » (Laurent Terzieff, *ibid.*, p. 162).

22 Jean-Marie Serreau, *ibid.*, p. 52.

23 Odette Aslan, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 142-143.

24 Samuel Beckett, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 9.

veut plus repartir²⁵ ». Dans les pièces d'Adamov et de Ionesco, les gestes d'attitude sont encore plus directement issus de la situation scénique. Le couple d'*Amédée*, obnubilé par la présence étrangère dans la chambre, a le corps tendu vers cette pièce et entrecoupe ses activités par des regards inquiets. Dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, non seulement le Mutilé perd un nouveau membre à chaque apparition, ce qui le force à réadapter ses gestes en conséquence, mais en plus « quand la voix retentit, tout son corps tremble, il devient le fanatique avide de se jeter sous les roues du char sacré. Il part ; il va obéir, il revient, un membre en moins²⁶ ». Les gestes d'attitude, tels qu'ils sont utilisés par Blin et Serreau, inversent la logique de l'action des personnages du drame bourgeois pour lesquels les gestes sont une conséquence de l'intention. Dans les pièces de notre corpus, au contraire, les personnages n'ont pas d'intention et le geste est premier, caractérisé par la situation.

Les gestes d'attitude permettent de maintenir une présence physique, mais aussi d'aider l'encodage de la parole trouée. La mise en mouvement aide la parole à advenir. Le geste d'encodage est celui qui accompagne la parole, celui qui aide l'acteur à prononcer sa réplique. Gestes et mouvements sont impulsés par le rythme du texte, non pas dans une relation de causalité, mais plutôt de nécessité organique. Blin et Serreau font essayer à leurs acteurs de nombreux gestes et déplacements jusqu'à trouver ceux qui paraîtront évidents, ceux dans lesquels le comédien se sentira le plus à l'aise et qui lui donneront l'impulsion pour lancer la prochaine réplique, alors sous-tendue par un mouvement physique et non psychologique. En ce sens, on peut assimiler ces mouvements à des gestes d'encodage :

Dans *Godot* en particulier, Vladimir rythmait son texte sur ses pas. Il marchait jusqu'aux limites de l'espace et se retournait brusquement sur un mot plus important. Vladimir et Estragon se prenaient le bras, de temps en temps, pour marcher, et s'arrêtaient pile quand ils n'avaient plus rien à se dire²⁷.

Le fait de se retourner sur un mot plus important ne vise pas tant à rendre signifiant le texte qu'à en souligner le rythme. C'est d'ailleurs parce que le mot est important qu'il donne l'impulsion à l'acteur de se retourner. Il est, par ailleurs, symptomatique d'observer que lorsque la parole s'arrête, le corps des acteurs s'immobilise : le mouvement est ici impulsé par la parole, il ne peut advenir sans elle. Ainsi, le silence est

25 O. Aslan, *Roger Blin, qui êtes-vous?*, op. cit., p. 141.

26 Jacques Lemarchand, « Deux œuvres d'Adamov : *L'Invasion*, *La Grande et la Petite Manœuvre* », *Le Figaro littéraire*, 18 novembre 1950, dans *Le Nouveau Théâtre 1947-1968. Un Combat au jour le jour*, Paris, Gallimard, 2009, p. 95-102, p. 97.

27 R. Blin, *Souvenirs et propos*, op. cit., p. 99-100.

doublement marqué : silence auditif et silence gestuel, qui crée un vide complet ou un état de tension extrême.

L'épuisement du geste est surtout présent dans *En Attendant Godot* où chaque séquence de jeu s'achève lorsque tous les gestes et paroles afférentes ont été utilisés. La parole peut ainsi se joindre au geste pour alimenter une scène en la faisant durer jusqu'à épuisement des deux. Tout est fait pour relancer les micro-actions, étirer le temps, et la signification devient alors inopérante : « La redondance concourt déjà à la perte du sens que les spectateurs sont censés espérer devant une pièce de théâtre. Les personnages eux aussi sont pris au sein d'une logique répétitive qui déborde leurs intentions supposées²⁸ ».

134 Les gestes de rupture soulignent la rupture dans la parole mais aussi servent à montrer le jeu : les corps apparaissent parfois désarticulés, les postures nettes, et les gestes précis. Ainsi pour Michel Corvin, spectateur du Nouveau Théâtre, « *La Parodie* [...] exige des acteurs des attitudes mécaniques et naturellement fausses²⁹ ». Dans *En Attendant Godot*, l'étude des photographies révèle des corps qui paraissent complètement désarticulés. Sur l'une d'entre elles³⁰, les pieds et bras de Vladimir sont tournés côté cour alors que sa tête et son épaule droite sont penchées vers Lucky, côté jardin. Il se trouve, en outre, dans une position d'équilibre avec son talon gauche relevé. Sur un autre cliché³¹, Pozzo est dans une position imposante, bras écartés, tête relevée, jambes semi-plies, mais il regarde côté cour alors que les autres personnages sont côté jardin. Outre le fait de souligner un jeu extrêmement physique, ces images révèlent la manière dont les corps en jeu reflètent la syntaxe de Beckett, toute en rupture.

Les gestes de rupture induisent parfois une amplification du geste et provoquent le rire grâce au décalage entre la réplique et l'image donnée à voir. Dans *La Grande et la Petite Manœuvre*, la douceur maternante de la réplique d'Erna « Mon pauvre petit ! [...] Qu'est-ce que tu as encore fait³² ? » rompt avec la violence de l'entrée du Mutilé qui a encore perdu un membre. Jacques Lemarchand trouve cela « d'une drôlerie irrésistible³³ ». Dans *Amédée*, l'amplification du geste est également provoquée par

28 François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En Attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 20.

29 Michel Corvin, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1963, p. 34.

30 Roger Pic, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1961, 4-PHO-1(549), BnF.

31 *Ibid.*

32 Arthur Adamov, *La Grande et la Petite Manœuvre*, dans *Théâtre I* [1950], Paris, Gallimard, 1981, p. 99-141, p. 139.

33 J. Lemarchand, « Deux œuvres d'Adamov : *L'Invasion*, *La Grande et la Petite Manœuvre* », art. cit., p. 98

la contrebasse utilisée, outre pour la musique de scène composée par Gilbert Amy, pour faire des bruitages : « chaque fois que le cadavre augmentait... on entendait un grognement de contrebasse, puis une petite musique³⁴ ». Cet effet de *mickeymousing*³⁵ souligne l'incongruité de ce corps qui augmente.

Serreau et Blin s'appuient sur la grammaire, la ponctuation, le rythme, à partir desquels ils demandent aux acteurs de trouver les intonations, les cadences, les silences, mais également des impulsions de jeu qui vont ordonner les répliques, les placements et les déplacements des acteurs. Quand Odette Aslan évoque à propos des textes de Beckett la nécessité pour l'interprète d'être « réduit à laisser filtrer une pensée, [...] une parole désincarnée³⁶ », il semblerait que pour Blin il s'agisse au contraire de retrouver le corps dans les paroles. Et la recherche corporelle émane justement du travail d'incorporation de la grammaire du texte :

Dans le travail, dans une certaine gestuelle ou dans les circulations du corps humain ou des différents corps humains, j'essaie que tout sorte du ventre, de la nécessité, de la structure, de la respiration de la phrase, ce sont des choses que je sens au bout des doigts. Je dirige avec les doigts des masses de personnages, des têtes³⁷.

Comme l'ont enseigné les membres du Cartel, pour ces deux metteurs en scène, les possibilités de jeu sont à rechercher au cœur des écritures afin de trouver un rapport de sincérité. Mais cette sincérité, ils la cherchent dans des gestes qui assument leurs ruptures, leurs amplifications, leur caractère parfois clownesque ou cartoonesque. Ionesco s'interroge :

Le renouvellement technique ? Peut-être dans la tentative d'amplifier l'expression théâtrale en faisant jouer les décors, les accessoires et par un jeu simplifié, dépouillé de l'acteur. Les comédiens ont su trouver un jeu plus naturel et plus excessif à la fois, un jeu se tenant entre le personnage réaliste et la marionnette : insolite dans le naturel ; naturel dans l'insolite³⁸.

- 34 Gilbert Amy, dans E. et B. Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres, op. cit.*, p. 183.
- 35 On nomme ainsi la technique qui consiste à remplacer tout bruit d'action par un effet musical.
- 36 O. Aslan, *Roger Blin, qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 161.
- 37 Roger Blin, dans Odile Michel et René Farabet (réal.), « Fragment Roger Blin 1 », *Ateliers de création radiophonique*, France Culture, 27 janvier 1985, Ina (propos retranscrits par moi-même).
- 38 Eugène Ionesco, « Ai-je fait de l'anti-théâtre ? », dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 325-330, p. 329.

POUR UN NOUVEAU RÉALISME

L'originalité du traitement du geste dans les créations de Roger Blin et de Jean-Marie Serreau tient à l'équilibre qu'ils recherchent et maintiennent entre jeu dramatique et jeu performatif. Sans quitter leur personnage et leur environnement fictionnel, avec le plus grand sérieux et une grande sincérité, les acteurs montrent que les personnages jouent, accentuent les gestes, amplifient les absurdités. C'est ce que Bernard Dort appelle la distanciation beckettienne : « L'acteur renvoie au comédien, le comédien au personnage, mais le personnage lui, nous reconduit à l'acteur qui... la distanciation n'en finit pas³⁹ ». Ionesco, lui, parle de distanciation sérieuse pour spécifier ce type de jeu :

[Jean-Marie Serreau] avait inventé, avec d'autres comédiens d'avant-garde des années 50, une sorte de distanciation, qui n'était pas brechtienne, mais faite de cet humour à froid ; si bien que quand il racontait les choses les plus insensées, les plus loufoques, il le faisait avec un sérieux imperturbable. Et les gens ne savaient jamais quand il jouait, si c'était du drame ou de la comédie. [...] Il mélangeait les genres ou plutôt il les confondait exprès⁴⁰.

Dans *En Attendant Godot*, les échanges de répliques, grâce aux intonations, déploient la fonction phatique du langage. En 1953, Blin⁴¹ dans le rôle de Pozzo, change d'intonation à chaque nouveau sujet lors de sa première rencontre avec Vladimir et Estragon⁴² : il assure son autorité en faisant retentir son nom, il éclate de rire sur « vous êtes de la même espèce que Pozzo », il se raille doucement en prononçant « d'origine divine », il passe à l'interrogatoire policier quand il cherche à savoir qui est Godot, puis se calme pour dire que « la route est à tout le monde » et reprend avec force pour harceler Lucky : « debout ». Il finit par s'énervé pendant l'interrogatoire sur Godot, puis se calme soudainement afin de relancer le dialogue et ne pas définitivement rompre le lien fragile qu'il tente de créer avec Vladimir et Estragon. Malgré certains jeux avec des intonations dont le choix semble plutôt arbitraire, et malgré le fait que les acteurs-personnages s'amuse avec les mots, derrière ces changements rapides de ton se dissimule un véritable enjeu : ne pas rompre le dialogue. C'est à travers cet enjeu

39 Bernard Dort, « L'acteur de Beckett : davantage de jeu », *Revue d'esthétique*, numéro spécial hors série « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », dir. Pierre Chabert, 1990, p. 227-234, p. 231.

40 Eugène Ionesco, dans E. et B. Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, *op. cit.*, p. 69.

41 Analyse réalisée à partir du témoignage d'Odette Aslan, dans *Roger Blin, qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 144.

42 Samuel Beckett, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 27-29.

que réside en un certain sens le tragique de leur situation : à chaque retombée, c'est le risque de la rupture définitive d'un lien déjà déliquescant, à travers le silence du geste et de la parole.

L'incarnation, avec le plus grand sérieux, de gestes et de paroles qui paraissent insensés ou arbitraires, renforce paradoxalement l'impression de réalité. Le théâtre s'assurant comme artifice garantit paradoxalement sa vérité profonde, qui n'est pas celle d'une réalité extra-scénique prise comme référent, mais celle d'une écriture. Ainsi, comme le dit Robert Abirached :

L'illusion scénique, selon une telle perspective, ne saurait plus consister à faire oublier le théâtre derrière le pseudo-duplicata du monde extérieur, mais à exhiber sa nature d'art et à donner créance à des fictions singulières, reconnues pour telles et dont l'artifice garantit la vérité profonde⁴³.

En jouant d'un équilibre entre stylisation et recherche de l'évidence du geste et de la parole, les metteurs en scène proposent de nouveaux modes d'élaboration du naturel, ayant recours notamment à la connivence avec le public. Pour Michel Piccoli, « ce qui différencie complètement ce théâtre du théâtre de boulevard, ce n'est pas seulement le choix des textes, mais une façon de jouer, en tenant compte du public, de considérer qu'il y a un dialogue avec le public, renouvelé à chaque représentation⁴⁴. » Cette prise en compte du public se fait dès le moment de la création. Pour Serreau, il est nécessaire de trouver « un langage commun, un langage gestuel de signes⁴⁵ » mais, pour cela, « il faut que les signes employés par l'acteur existent déjà dans le récepteur public⁴⁶ ». La question qu'il se pose est alors la suivante : « comment faire pour que certaines évidences gestuelles soient pleinement significatives pour le public⁴⁷ ? ». La réponse à cette question se trouve probablement au sein de ses créations, mais surtout de sa recherche perpétuelle :

[Serreau] la crée [*Amédée*] et la recrée neuf fois, y développant avec toujours plus de bonheur l'art de la spontanéité, de la poésie et de la fantaisie mêlées⁴⁸. [...] On le sentait

43 Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 1994, p. 178.

44 Michel Piccoli, dans E. et B. Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, op. cit., p. 44.

45 J.-M. Serreau, « Théâtre sans texte et communication audio-visuelle », art. cit., p. 153.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

48 Jean-Marie Serreau, dans E. et B. Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, op. cit., p. 70.

dans cette pièce comme chez lui, les différentes interprètes de Madeleine, la compagne d'Amédée apportant chaque fois un nouvel étonnement, une façon de s'imposer auprès de cet acteur-personnage⁴⁹.

Le contexte de création des pièces de Beckett, d'Adamov et de Ionesco, à la sortie de la seconde guerre mondiale, participe pleinement au processus de réception de cette nouvelle manière d'incarner des gestes. Serreau et Blin, par le sérieux de leurs mises en scène, soulignent l'angoisse du monde, et par l'amusement assumé proposent une vision tendre des relations humaines et une *catharsis* par le rire.

138 Si les nouvelles écritures permettent la mise en avant du geste grâce à la pauvreté de la parole et des situations, c'est bien le geste sincère et distancié du jeu inventé par Serreau et Blin qui crée un réalisme comme lieu de codification, de connivence et donc d'une époque qui se reconnaît. Selon Serreau : « la langue que nous parlons, les gestes que nous faisons, les signes avec lesquels nous communiquons, sont un peu comme un édifice de signification, mais un édifice construit sur un fleuve de boue⁵⁰. » Cette étude nous rappelle donc que le geste est avant tout le signe d'une pensée contemporaine, pas forcément en tant que geste, mais en tant que signe, c'est-à-dire par sa manière d'être perçu et reçu. C'est une lecture partagée en connivence avec son temps. C'est en cela que les textes eux-mêmes, bien que parfois tyranniques dans l'emploi de la didascalie et la description des gestes à faire, restent un canevas à activer sur scène par des corps en relation avec des spectateurs. Jacques Lemarchand souligne l'accord entre les pièces du Nouveau Théâtre et leur époque :

Nous sommes devenus sensibles aux côtés dérisoires d'une société qui, visiblement, se désagrège, et fiche le camp par quelques bouts qu'on la prenne ; je n'en crois pas moins [...] que la cruauté et le désespoir, sous-jacents à tout comique qui dépasse celui du gâteau à la crème s'écrasant sur la figure d'un personnage, ont, en ce temps, et légitimement, plus de force qu'ils n'en pouvaient en avoir en un temps où les sociétés se sentaient plus assurées d'elles-mêmes⁵¹.

49 *Ibid.*, p. 71.

50 J.-M. Serreau, « Théâtre sans texte et communication audio-visuelle », art. cit., p. 153.

51 Jacques Lemarchand « Spectacles Ionesco », *La NRF*, n° 36, décembre 1955, cité dans *Le Nouveau Théâtre 1947-1968*, op. cit., p. 212-218, p. 214.

BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 1994.
- ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1981.
- ASLAN, Odette, *Roger Blin, qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990.
- AUCLAIRE-TAMAROFF, Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, Paris, À l'Arbre verdoyant, 1986.
- BARRAULT, Jean-Louis, « Le théâtre, ce métier... », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 28, janvier 1960, p. 95-113.
- BARRAULT, Jean-Louis, *Une Vie sur scène* [1981], Paris, Flammarion, 2010.
- BECKETT, Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- BLIN, Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986.
- CORVIN, Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, 1963.
- DECROUX, Étienne, *Paroles sur le mime* [1946], Paris, Librairie théâtrale, 1994.
- DORT, Bernard, « L'acteur de Beckett : davantage de jeu », *Revue d'esthétique*, numéro spécial hors-série « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », dir. Pierre Chabert, 1990, p. 227-234.
- IONESCO, Eugène, « À propos de "Comment s'en débarrasser" », dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 269-271.
- , *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1957.
- LEMARCHAND, Jacques, *Le Nouveau Théâtre 1947-1968. Un Combat au jour le jour*, Paris, Gallimard, 2009.
- MICHEL, Odile et FARABET, René (réal.), « Fragment Roger Blin 1 », *Ateliers de création radiophonique*, France Culture, 27 janvier 1985, Ina.
- NOUDELMANN, François, *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En Attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- PEZIN, Patrick (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, 2003.
- PIC, Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1961, 4-PHO-1(549), BnF.

NOTICE

Mathilde Dumontet est docteure en études théâtrales et membre associée du laboratoire théâtre de l'université Rennes 2 (EA APP). Sa thèse interroge la figuration de l'humain sur scène dans les créations par Roger Blin des pièces de Samuel Beckett et

de Jean Genet (1953-1966). Elle communique et publie ses travaux aussi bien dans une perspective génétique (colloque international Lisbonne 2015 ; *EDPS* 2020), que sur des questions historiographiques (*SHT* 2016) et épistémologiques (colloque international Rennes 2014). Deux de ses articles ont également une perspective esthétique (2016 et 2015). Elle travaille actuellement à l'écriture de l'histoire de l'association de théâtre universitaire de Rennes 2 : D'Amphithéâtre à l'Arène-théâtre (1991-2021).

RÉSUMÉ

140 Cet article propose une étude de la conception du geste dans les créations par Roger Blin et par Jean-Marie Serreau des pièces d'Arthur Adamov, de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco. Issus d'une double filiation, à la fois du mime corporel d'Étienne Decroux et du respect du texte transmis par Charles Dullin, Blin et Serreau recherchent un théâtre physique à travers les nécessités invisibles dispersées dans les écritures. L'analyse de différentes fonctions du geste présentes dans leurs créations – gestes d'encodage, gestes d'attitudes, gestes de rupture, silence du geste – permet de présenter l'hypothèse de l'invention d'un nouveau mode de jeu qui oscille entre jeu dramatique et jeu performatif.

MOTS-CLÉS

Roger Blin, Jean-Marie Serreau, Nouveau Théâtre, héritage, distanciation sérieuse.

ABSTRACT

This article is a study of the conception of gesture in the creations by Roger Blin and Jean-Marie Serreau of the pieces by Arthur Adamov, Samuel Beckett and Eugène Ionesco. From a double filiation, both from the body mime of Etienne Decroux and the respect of the text transmitted by Charles Dullin, Blin and Serreau look for a physical theater through the invisible necessities scattered in the writings. The analysis of different functions of gesture present in their creations – gestures of encoding, gestures of attitudes, gestures of rupture, silence of gesture – allows us to present the hypothesis of the invention of a new mode of play that oscillates between dramatic and performative play.

KEYWORDS

Roger Blin, Jean-Marie Serreau, New Theater, Legacy, Serious Distancing

LE GESTE THÉÂTRAL, ENTRE PRÉSENCE ET ÉVANESCENCE : ÉTUDE D'UN CAS-LIMITE AVEC LE BEAU GESTE CYRANESQUE

Clémence Caritté
CELLF, Sorbonne Université

Cyrano de Bergerac déclarait au sujet de Roxane qu'« elle fait/Tenir tout le divin dans un geste quelconque¹ ». L'on pourrait dire, sur un mode analogue, que le héros d'Edmond Rostand, quant à lui, fait tenir dans ses gestes anodins ou grandiloquents bien plus qu'il n'en laisse en définitive paraître. D'ordinaire, pourtant, le protagoniste rostandien se résume à un personnage panachard, brailleur, extravagant, tonitruant, dont le caractère même appelle, chez le comédien qui l'incarne, un jeu tout en monstration, appuyé par la cape, le feutre et l'épée du cadet de Gascogne, qui n'a rien à envier, par exemple, au journaliste politique et député du Gers Paul de Cassagnac, modèle ayant inspiré le dramaturge à l'époque :

Un jour quand j'étais enfant, Paul de Cassagnac vint à Marseille pour se battre en duel. Mon père était un de ses témoins. Cassagnac avait laissé ses épées chez nous, rue Montaux. C'étaient de belles épées avec ceci de particulier que leurs coquilles étaient d'argent. [...] Cassagnac qui prenait chez nous ses repas nous racontait avec exubérance de voix et de gestes que ses coquilles tintaient dans le temps du combat. Il faisait un ding-dong que j'écoutais fasciné ! C'est en pensant aux épées de Cassagnac que j'en écrivis le duel².

Cyrano, en effet, est entier, catégorique, déterminé. La gestuelle impliquée par le texte s'en ressent, d'autant plus que le théâtre d'Edmond Rostand s'enracine dans la *commedia dell'arte*, dont il reprend les nombreux gestes, précis et stylisés³. Mais la

1 Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* [1898], éd. Patrick Besnier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, I, 5, v. 505-506, p. 118.

2 Paul Faure, *Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand*, Paris, Plon, 1928, p. 39.

3 La technique du mime est fort employée dans la pièce, comme l'attestent les exemples suivants : à l'acte I, le tire-laine fait « avec ses doigts le geste de subtiliser » (E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, p. 48). À l'acte II, Carbon de Castel-Jaloux « fait de grands gestes en apercevant Cyrano » (*ibid.*, p. 172). À l'acte III, le protagoniste « fai[t] le bruit des vagues avec de grands gestes mystérieux » (*ibid.*, p. 284). À l'acte IV, le héros « fait un geste » (*ibid.*, p. 306), signal du roulement de tambour. À l'acte V, Sœur Marthe, découvrant l'état de Cyrano « fait un geste d'étonnement » (*ibid.*, p. 395).

gestuelle du héros rostandien possède deux versants bien distincts, reflet de l'identité double du poète-bretteur. Elle se fait tantôt douce et gracieuse, comme lors du duel, aussi agile que raffiné, contre Valvert, tantôt dynamique, fantasque et même survoltée. Elle suit en cela la caricature de l'esprit sudiste prompt à se laisser échauffer, ou la gestuelle désordonnée du fou ou du bouffon ; celle, fière et emphatique du matamore ou bien « la largeur de [...] geste⁴ » d'un Don Quichotte, ou encore obéissant aux impulsions nasales, tout ayant pour mobile, chez Cyrano, le nez, qui fonctionne telle « une espèce de démangeaison intérieure⁵. » Cette richesse des gestes cyranesques⁶ s'explique aisément. En bon misanthrope qu'il est, le héros n'emprunte rien à autrui : « il ne façonne ni ses gestes, ni ses manières au rang des personnes qu'il rencontre dans la société, dont, en général, il cherche toujours à s'éloigner⁷. » S'il singe, ce n'est guère que pour se moquer ; s'il outre, ce n'est que pour faire rire. Le geste reflète donc son idéal de vie, son moi profond. Il n'est alors plus simplement geste mais état d'âme, engagement, prise de position face au monde.

142

De ce point de vue, le geste cyranesque, que nous allons nommer « beau geste », offre un cas-limite de geste théâtral puisqu'il se situe à la frontière entre morale et action, ce qui le rend complexe à traduire d'un point de vue scénique et peut-être plus aisé à appréhender par le texte. Loin de toujours coïncider avec les didascalies, le beau geste peut également s'inscrire dans un objet ou se borner à sa propre trace verbale, éphémère. De plus, il joue sur la question de la visibilité puisque trois beaux gestes, sur les huit que contient l'œuvre, quoique déterminants pour l'intrigue, se situent hors-scène. Ils constituent alors, au choix pour les metteurs en scène, des pleins invisibles ou des absences appelées à être rendues sensibles. Ces constats imposent ainsi de revoir une définition strictement concrète du geste théâtral et invitent à élargir le concept,

4 Edmond Rostand, *Les Musardises* [1890], Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, Partie III « La Maison des Pyrénées », « Le Contrebandidier », éd. nouvelle 1887-1893, 1911, p. 280.

5 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1940], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 109.

6 Ce néologisme est en effet d'usage, dès 1898, au sujet de *Cyrano* et de son héros éponyme, que ce soit dans la presse ou dans la critique dramatique. Il est entériné dans *L'Écho du Public* du 21 octobre 1899. Il est d'ailleurs à noter que ce terme n'était sans doute pas pour déplaire à Rostand lui-même qui, non content de forger à l'envi de nouveaux mots, aimait à user du suffixe *-esque*, puisqu'en 1910, lors d'une « causerie » portant sur *Chantecler*, il parle de « la sottise pintadesque », de « la vanité paonesque » et de « l'esprit merlenoiresque » (Edmond Rostand, « Causerie », conférence sténographiée par la Sténophile Bivort, *Le Journal de l'Université des Annales*, n° 23, 25 octobre 1910, p. 571 pour les trois citations).

7 Nicolas Philibert Adelon et al. (dir.), *Dictionnaire des sciences médicales*, t. 33, *Mét-Moi*, s.l., Panckoucle Éditeur, 1819, p. 497.

du mouvement à l'attitude, du corps à l'âme. Le beau geste cyranesque fait donc figure d'exception au sein d'une pièce marquée pourtant par une écriture très scénique et pantomimique. Mais quel est ce beau geste et comment s'en emparer sur scène ? Telle est la double interrogation à laquelle nous allons répondre en nous appuyant sur huit mises en scène contemporaines⁸. Il conviendra tout d'abord de circonscrire la notion de « beau geste » dans la pièce *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand, pour en considérer la place et en élucider la portée symbolique avant d'en apprécier l'usage chez les metteurs en scène actuels.

LE BEAU GESTE CYRANESQUE : CARACTÉRISATION, RÔLE ET PORTÉE

Nous nommerons « beau geste » dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand un geste digne et fort, noble et remarquable. Par ce biais, le héros revendique la nécessité de prendre des risques, de se mettre soi-même au défi pour susciter, par désir de mimétisme, l'enthousiasme d'autrui, et l'obligation qu'il y a, enfin, à se battre pour de grandes idées. Le beau geste cyranesque se situe à la frontière entre morale et action ; il ne se limite donc pas à la pure et simple didascalie. Il est en effet en lien direct avec un mouvement de l'âme du protagoniste et illustre son désir permanent de se grandir et de ne jamais transiger avec ce qu'il doit, à lui-même comme aux autres. Sous cet angle, il constitue l'expression en

8 La méthodologie pour laquelle nous avons opté repose sur le visionnage en salle des mises en scène (dans la mesure du possible plusieurs fois afin d'apprécier l'évolution du jeu et des propositions scéniques) et l'échange avec les équipes artistiques. Mise en scène de Gilles Bouillon (C^{ie} Gilles Bouillon), 2010 : représentation du 14 novembre 2011 au Théâtre de la Tempête (Vincennes) suivie d'un bord de scène. Mise en scène de Damien Luce (C^{ie} Parpadou), 2010 : représentations des 19 février au Théâtre de Nesle (Paris 6^e arr.) et 20 décembre 2012 au Théâtre de Ménilmontant (Paris 20^e arr.), suivie, pour cette dernière, d'un bord de scène ; entretiens les 18 janvier et 22 février 2012. Mise en scène d'Olivier Mellor (C^{ie} du Berger), 2011 : représentation du 23 novembre 2012 au Théâtre de l'Épée de Bois (Vincennes). Mise en scène de Jean-Philippe Daguerre (C^{ie} Le Grenier de Babouchka), 2013 : représentations des 18 juillet 2015 au Théâtre Le Petit Louvre (Avignon, festival Off) et 30 avril 2018 au Théâtre du Ranelagh (Paris 16^e arr.), toutes deux suivies d'un entretien. Mise en scène de Georges Lavaudant (LG Théâtre), 2013 : représentation du 18 décembre 2013 au Théâtre-Sénart (Sénart) suivi d'un bord de scène et d'un entretien privé. Mise en scène de Dominique Pitoiset (C^{ie} Pitoiset), 2013 : représentation au Théâtre des Célestins (Lyon 2^e arr.). Mise en scène de Lazare Herson-Macarel (C^{ie} de la Jeunesse aimable), 2017 : représentations des 18 janvier au Théâtre de Montansier (Versailles) et 18 novembre 2018 au Théâtre de la Tempête (Vincennes), la deuxième ayant été suivie d'un bord de scène. Mise en scène de Sébastien Jégou Briant (C^{ie} Les Évadés), 2017 : représentation du 10 janvier 2018 à la Comédie Saint-Michel (Paris 5^e arr.) suivie d'un entretien.

acte du panache, cet idéal moral entendu comme légèreté d'âme devant le danger. Il vient soutenir, dans certains cas, la parole héroïque et, par ses répétitions, scander l'intrigue. Le panache se traduit en effet aussi bien par des gestes que par des mots et n'est donc pas à confondre avec les simples morceaux de bravoure verbale dans lesquels peut s'illustrer le héros, confusion qui a tendance à s'établir dans l'esprit du lecteur/spectateur parce que les beaux gestes sont, pour les deux plus notables, situés hors-scène et n'occupent pas autant le discours que les célèbres tirades de Cyrano. Or, il ne faut pas se laisser prendre à l'illusion que créent le verbe et la verve cyranesques : les faits, quoique plus circonscrits dans la parole, se révèlent tout aussi déterminants que les propos.

144 Ainsi, le beau geste incarne une grâce suprême, une fine et subtile élégance, fort surprenante et d'autant plus impressionnante compte tenu du contexte dans lequel il survient. Le beau geste est la revendication du désintéressement pur, dans tout ce que l'action a en elle-même de symbolique et de signifiant. Il désarçonne, rend le personnage momentanément et curieusement incompréhensible, avant de souligner ce besoin intense que le héros a de se différencier, d'être autre et peut-être, avec illusion, lui.

Le beau geste s'alimente auprès de deux figures structurantes pour le protagoniste rostandien. Mentionnons tout d'abord celle du Gascon, qui, si l'on en croit l'ethnotype colporté par la littérature, voue une haine viscérale à la médiocrité et un culte certain à l'excellence⁹ – le personnage de D'Artagnan félicite d'ailleurs celui de Cyrano à la scène 4 de l'acte I suite à l'incartade du héros contre le comédien Montfleury. Évoquons ensuite celle du roi Henri IV qui, outre son panache blanc, lègue au protagoniste de Rostand son goût du beau geste – notamment à la bataille d'Ivry –, c'est-à-dire, pour Hélène Germa-Romann, son appétence pour le fait « d'offrir sa vie contre de la gloire¹⁰ ». Cyrano de Bergerac prolongerait donc en quelque sorte la « geste guerrière et politique du Béarnais¹¹ » qui érige en qualité suprême l'« audace téméraire¹² ». Cependant, le beau geste n'équivaut pas à un air crâne que prendrait Cyrano pour

9 « Ainsi vraisemblablement inspirée par la mythologie chevaleresque et une certaine idée ennoblissante de la guerre, il y a, chez les Gascons, une quête éperdue du coup d'éclat ou, du moins, du beau geste. » (Véronique Larcade, *Les Cadets de Gascogne*, Portet-sur-Garonne, Éditions Empreinte, 2000, p. 135).

10 Hélène Germa-Romann, *Du « bel mourir » au « bien mourir ». Le Sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Librairie Droz, 2015, p. 548.

11 Christian Desplat, « “Le Bon Roi Henri” : ou la pédagogie du mythe », dans Paul Mironneau et Pierre Tucoo-Chala (dir.), *La Légende d'Henri IV*, Pau, J & D Éditions, 1995, p. 184.

12 Marcel Reinhard, *La Légende de Henri IV*, Paris, Librairie Hachette, 1936, « La Légende de Henri IV au XVII^e siècle », « IV. Quelques mots et traits de légendes », « 1. Le panache blanc », p. 46.

déstabiliser l'adversaire ou encore à une impulsion arrogante mais bien, au contraire, à un besoin impérieux de se défier soi-même, de repousser sans cesse ses limites. Il n'est donc pas ce que le grand public en a conservé : voir par exemple *Les Sports modernes* de 1905 qui parle du geste cyranesque de commander un cognac¹³. Le beau geste entre plutôt dans une dynamique positive pour le héros et fait jouer à plein le ressort de l'admiration du côté du spectateur.

Citons ces beaux gestes, au nombre de huit, dont trois rejetés hors-scène mais évoqués par les personnages eux-mêmes au cours du dialogue. Il y a tout d'abord la bourse jetée au vol. Le geste est ici tout en abnégation puisque ce faisant, Cyrano se prive de l'intégralité de la pension paternelle qui lui aurait permis de survivre durant un mois. Ce beau geste nous est rendu sensible par la didascalie interne, redoublée par le mime de Le Bret (« *Le Bret, faisant le geste de lancer un sac*¹⁴ »). On compte ensuite, toujours à l'acte I, l'ascèse volontaire du héros, alors même qu'il sait qu'il n'aura pas les moyens de se nourrir dans les temps à venir. Ne voulant pas opposer un refus à la charmante distributrice qui s'en trouverait bien déçue, il affecte d'accepter son offre, mais pour se saisir seulement de ce qui ne peut nullement le sustenter. Le beau geste se trouve alors diffracté en une série de petits gestes, ceux de se saisir d'un grain de raisin, d'un demi-macaron ainsi que d'un verre d'eau. Le geste qui lui importe le plus, en réalité, est celui de baiser la main de la demoiselle qui s'est prise d'affection pour lui, en signe de reconnaissance et de respect, y compris pour les plus humbles. Autre geste essentiel au cours de l'histoire, le combat de la Porte de Nesle, en coulisses, qui apparaît démesuré, dès lors qu'il est envisagé à l'aune de ce qui le motive : sauver un seul homme et lui permettre de coucher chez lui. Le beau geste suivant reste déterminant pour l'action puisqu'il amorce le subterfuge du héros de roman, Cyrano prenant la plume en lieu et place de Christian de Neuvillette, afin de séduire la Précieuse Magdeleine Robin dite Roxane, que ce soit à Paris ou bien encore à Arras. Le cinquième beau geste, et sans doute le plus représentatif de l'intrigue, demeure l'inversion des rôles sous le balcon de Roxane qui impose à Cyrano de changer d'identité, de faire taire ses propres sentiments ou, du moins, de les instrumentaliser pour respecter la parole donnée et alimenter un discours amoureux qui le dessert mais satisfait les vues d'autrui. N'oublions pas la récupération de l'écharpe blanche sur le champ de bataille, au péril de sa vie, le tout hors-scène. Le geste n'existe ainsi que par sa trace, l'objet-même rapporté et exhibé sous les yeux éberlués de De Guiche. Il ne faut pas omettre non plus Cyrano resté « *debout*

13 Frantz Reichel, « De coupe en coupe », *Les Sports modernes*, 8^e année, n° 5, septembre 1905, p. 2-8.

14 E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, I, 4, p. 110.

au milieu des balles » au siège d'Arras, qui, d'après les didascalies, « *récitant debout au milieu des balles* », « *s'élançant, suivi de quelques survivants*¹⁵ ». Enfin, impossible de parler de beau geste sans évoquer Cyrano quittant son lit de fièvre puis se redressant de son fauteuil, se levant et affrontant en face la Camarde, l'épée à la main.

146 On peut observer que ces beaux gestes, dans l'ensemble, sont surtout concentrés en début de drame – quatre sur huit à l'acte I –, comme pour lancer une dynamique qui se prolonge ensuite par différents moments de panache – verbe et action confondus. Le beau geste est ainsi, avec la parole, une des deux façons que possède le protagoniste de tester son *ethos* héroïque et de tenter de triompher de ses ennemis. Il permet d'indiquer l'exceptionnalité du personnage principal et prouve chez lui un élan véritable qui le fait s'élever au-dessus de la masse, au contraire de la simple pirouette qui, elle, comme l'indiquait déjà Rostand dans son *Discours de réception à l'Académie française*, visse au sol¹⁶. En étudiant ces gestes dramatiques, on constate également que le beau geste fonctionne telle une sorte de politesse du cœur : la politesse renvoie à l'idée d'élégance, tandis qu'il faut comprendre par *cœur* tout à la fois l'émotion et le courage. Ces derniers s'entremêlent dans le beau geste : l'émotion vient tempérer l'éclat tonitruant, la démonstration explosive à laquelle aurait pu aboutir le courage seul, tandis que ce dernier confère à l'émotion la force de se transcender, qu'elle n'aurait pas eue seule. Naît alors le beau geste, douce bravoure, souvent atténuée, par la suite, *via* l'humour, qui désamorce la portée du sacrifice.

Les nombreux beaux gestes de la pièce orientent par ailleurs l'œuvre rostandienne vers une forme de « Théâtre de l'Âme¹⁷ » pour reprendre l'expression d'Henry Béranger ou de théâtre idéaliste, à réutiliser la formule d'Édouard Schuré qui estime que ce type de théâtre repose notamment sur la « beauté du geste¹⁸ ». Le geste, chez Cyrano, s'avère donc indissociable de son « individualité pensante et voulante¹⁹ » ; il ne peut se réduire, scéniquement, à la gestuelle ou bien à la pantomime, aux didascalies externes ou internes. Le Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand est en effet de bout en bout dans la pièce une âme incarnée dont les mouvements obtiennent dans l'espace une traduction concrète. Se pose alors la question du passage à la scène de ces beaux

15 *Ibid.*, IV, 10, p. 373.

16 *Id.*, *Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903*, Librairie Charpentier et Fasquelle, Eugène Fasquelle Éditeur, 1903, 36 p.

17 Henry Béranger, *Essai sur le théâtre de l'âme d'Édouard Schuré*, Perrin, 1900, p. 65.

18 Édouard Schuré, *Le Théâtre de l'Âme*, 2^e série, *La Roussalka (Drame Moderne) – L'Ange et la Sphinge (Légende dramatique)*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1902, p. V.

19 Henry Béranger, *Essai sur le théâtre de l'âme d'Édouard Schuré*, *op. cit.*, p. 36.

gestes, d'autant plus pour un dramaturge comme Rostand qui a tous les gestes de ses personnages en tête²⁰, qui pense sa pièce en termes visuels – il parle par exemple à Coquelin des « gestes comiques²¹ » impliqués par la tirade des « non, merci » et qui semble bel et bien proposer, dans son œuvre, une réelle « animation du geste et de la parole²² ». Edmond Rostand écrit en effet en véritable homme de théâtre possédant un sens aigu de la scène : « M. Rostand tend avec autant de succès et de mérite à suppléer à la pensée par le mot, au mot par le geste, au geste par le décor, en un mot à faire revivre l'art de ne pas écrire : la pantomime²³. » Mais le défi s'avère de taille pour un metteur en scène : comment traduire l'essence si particulière du beau geste cyranesque alors que le texte rostandien incite souvent à redoubler le propos par le geste, appuyant le jeu et brisant *de facto* toute illusion mimétique²⁴ ?

DE QUELQUES USAGES DU BEAU GESTE CYRANESQUE DANS PLUSIEURS MISES EN SCÈNES CONTEMPORAINES

Le beau geste cyranesque étant lié à l'éthique noble et chevaleresque – le panache triple inscrit Cyrano dans toute une longue lignée de chevaliers mythiques, allant de Bayard à Du Guesclin en passant par Jeanne d'Arc –, se pose inévitablement la question d'une actualisation scénique encore signifiante pour le public du XXI^e siècle. En se confrontant aux mises en scène contemporaines de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, l'on constate que les metteurs en scène ont dû eux-mêmes répondre à nombre

- 20 Voir Pierre Mortier, « Chez Edmond Rostand », *Gil Blas*, 27^e année, n° 9528, 14 novembre 1905, n. p.
- 21 Edmond Rostand écrit ainsi à Constant Coquelin : « Mais tout cela c'était inutile de vous l'écrire. Vous verrez tout. Nous nous entendons si bien. Et les gestes comiques que peuvent donner : *d'une main flatter la chèvre... cependant que de l'autre on arrose...* etc. Et, j'y pense encore, le *non merci* de dégoût sur *les soupirs de vieilles dames*, etc. J'attends avec impatience de vous entendre. Cent fois il faut l'avoir dans la bouche pour aller, par moments, vertigineusement vite. Avant que vous n'ayez pu savoir cette tartine, vous aurez la suite. À vous » (Jacques Lorcey, *Edmond Rostand*, t. 1, *Cyrano-L'Aiglon (1868-1900)*, préface de Jean Piat, Paris, Séguier, coll. « Empreinte Séguier », 2004, p. 286).
- 22 Robert Kemp, « «Cyrano de Bergerac» à la Comédie-Française », *Chronique théâtrale*, 78^e année, n° 28229, 26 décembre 1938, n. p.
- 23 Barthélémy Mayéras, « À propos de «L'Aiglon» », *Limoges-illustré*, 2^e année, n° 15, 15 juin 1900, p. 3.
- 24 Voici deux exemples en la matière : « LE PREMIER, *lui montrant des jeux qu'il sort de son pourpoint*. Cartes. Dés. » (E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, I, 1, v. 6, p. 42) ; « PREMIER LAQUAIS, *tirant de sa poche un bout de chandelle qu'il allume et colle par terre*. J'ai soustrait à mon maître un peu de luminaire. » (*ibid.*, v. 7).

d'interrogations : *quid* des didascalies ? Faut-il scrupuleusement les respecter ? Peut-on faire sans ? Est-il possible d'œuvrer en excluant le geste, y compris quand celui-ci se trouve revendiqué par le texte ou nécessaire d'un point de vue dramatique ? Ils y répondent chacun à leur manière, entre tradition et innovation, souhaitant semblait-il éviter une lecture purement didascalique de la pièce. Leurs propositions, par la suggestivité qu'elles contiennent, paraissent souvent s'orienter vers une liberté offerte au spectateur de concevoir lui-même le geste théâtral. Afin de mettre en lumière leurs choix, nous allons nous concentrer sur quatre beaux gestes qui permettent d'aborder les idées les plus fortes : la Porte de Nesle, la scène du balcon, les lettres au siège d'Arras et l'agonie du héros.

148 La bataille de la Porte de Nesle est annoncée par la formule de Cyrano « À la porte de Nesle²⁵ ! », accompagnée du fait de tirer l'épée de son fourreau. Le beau geste de se battre à un contre cent pour un ami trouve un écho dans le récit parcellaire qu'en assument les cadets de Gascogne à l'acte II et s'incarne dans les feutres des fuyards, remis en parallèle au comte de Guiche. L'on débute donc par un cas problématique puisque ce beau geste, s'il est doté d'une existence dramatique indubitable, n'en a pas pour autant de scénique.

Face à cela, les metteurs en scène réagissent de manière quasiment identique : ils recourent à la musique afin de prolonger l'action hors-scène et d'imprimer un rythme enlevé à la pièce. Ce morceau musical ne sert pas simplement de transition entre deux actes mais bien de support au déploiement de l'imaginaire du spectateur, chargé de reconstituer mentalement ce qui peut se tramer derrière les rideaux de fond de scène. Les propositions sont alors plus ou moins guidées voire contraignantes pour le public et conditionnent en tout cas sa réception de l'œuvre. La plus facilement déchiffirable et la plus restrictive est celle de Georges Lavaudant qui opte pour une musique de cape et d'épée, marquée notamment par les cuivres, un rythme enlevé, un tempo rapide, une mélodie ascendante, une dynamique forte ainsi qu'une écriture homorythmique. Olivier Mellor choisit quant à lui un piano *jazzzy*, Lazare Herson-Macarel, une batterie déchaînée, représentant le pan énergique et percutant du protagoniste d'après Lazare Herson-Macarel lui-même – tandis que la viole évoque plutôt sa délicatesse – et Jean-Philippe Daguerra choisit le violon qui résonne seul dans le noir, puisque le metteur en scène fait de cet instrument l'incarnation vibratoire de l'âme cyranesque. Seule la proposition de Gilles Bouillon paraît véritablement se détacher des autres puisqu'il allie le combat de la Porte de Nesle à des éléments visuels avec un rideau rouge ainsi

qu'un lustre rond à lumière de loges évoquant une ambiance *commedia dell'arte* et suggérant l'idée d'un numéro de cirque en préparation.

Il est surtout intéressant ici de se pencher sur les déclarations de Lazare Herson-Macarel et Jean-Philippe Daguerre qui se trouvent tous deux dans la même démarche, à savoir non pas celle de créer une bande-son mais bien de parvenir à incarner la musique, à en faire une autre parole, une ramification en quelque sorte du personnage cyranesque. À suivre leur parti pris, la musique *est* le héros, *est* le geste. L'instrumentiste, resté sur scène, contrairement à l'acteur, devient son relais, son interprète et entre en dialogue avec lui. Les instruments se transforment en acteurs, en partenaires de jeu à part entière, aptes à transcrire d'autres types de gestes, moins concrets, plus évanescents, mais tout aussi déterminants. Cette astuce évite aux metteurs en scène le recours par exemple au cliquetis d'épées qui aurait trop marqué historiquement la pièce : l'universalité et l'atemporalité d'un morceau musical permettent au spectateur du XXI^e siècle de comprendre ce geste, alors même que les problématiques du point d'honneur ou des duels lui sont désormais totalement étrangères.

En ce qui concerne la scène du balcon, elle se déploie en deux temps, tout d'abord à la scène 7 puis aux scènes 9 et 10 de l'acte III. Le geste revient lorsque Cyrano se substitue à Christian, puis quand il met en avant Christian, à son propre détriment, comme le révèlent les didascalies suivantes : « *se glissant à sa place* », « *comme Christian*²⁶ », « *poussant Christian vers le balcon*²⁷ » et « *le poussant*²⁸ ». Cette succession de gestes, englobés dans celui, plus total, du sacrifice de la dissimulation, trouve par-dessus tout, chez les metteurs en scène, une traduction non pas tant gestuelle qu'en termes de dispositifs scéniques ou d'accessoires.

Il faut excepter la proposition de Jean-Philippe Daguerre qui a une vision de la pièce plutôt inspirée de la *commedia dell'arte*, et choisit donc une lecture pantomimique du moment. Cyrano est en effet caché derrière Christian, dos à dos, formant avec lui un Janus amoureux, dont la parole se trouve ainsi double puisque certaines répliques de Cyrano sont divisées entre les deux personnages. Lazare Herson-Macarel, quant à lui, reste dans sa logique musicale et remplace la voix cyranesque qui souffle ses mots à Christian par la viole de gambe. Si ces propositions s'avèrent suggestives au niveau interprétatif, d'autres vont encore plus loin. Dans certains cas, le beau geste est concentré à l'extrême dans un objet, censé résumer le geste que réalise le protagoniste, comme le montrent le choix de Sébastien Jégou Briant pour le paravent et celui de Damien

26 *Ibid.*, III, 7, p. 248.

27 *Ibid.*, III, 10, p. 263.

28 *Ibid.*, III, 10, p. 264.

Luce pour la marionnette. Dans d'autres cas de figure, le déguisement et la feinte sont impliqués par le recours à l'outil moderne de l'écran (de l'ordinateur ou relié à une caméra), qui permet de mettre Roxane à distance et à Cyrano de se cacher : Dominique Pitoiset montre ainsi une conversation Skype sur Macintosh avec micro mais sans images, tandis que Damien Luce se sert de l'écran pour zoomer sur les yeux, le nez et la bouche de Roxane, affichant donc ce qui trahirait Cyrano mais qui demeure caché puisque la caméra n'est pas braquée sur le héros.

150

Les stratégies sont donc diverses : soit les metteurs en scène optent pour un phénomène de condensation de l'effet *via* le recours à un objet, soit, au contraire, ils diluent ce geste et l'étendent à une ou plusieurs scènes en choisissant un dispositif scénique rappelant sans cesse le geste à l'œuvre et qui joue un rôle structurant pour l'ensemble de la séquence dramatique. Ce faisant, le geste sacrificiel qui aurait pu apparaître incompréhensible, exagéré ou suranné pour le spectateur du XXI^e siècle se trouve remotivé : l'utilisation d'un objet élargit le champ interprétatif à celui de la timidité, de la facilité du masque, du manque d'audace, de la gêne, de la honte, de la peur, tandis que l'option retenue du dispositif scénique réintègre pleinement le geste dans une logique dramatique.

Pour ce qui est de la rédaction des lettres à Roxane au nom de Christian, elle débute à l'acte II et se prolonge au moins jusqu'à la scène 1 de l'acte IV. Là encore, on ne voit pas Cyrano écrire : à l'acte II, Cyrano a déjà sur lui le billet qu'il tend à Christian (« Cyrano, *sortant de son pourpoint la lettre qu'il a écrite*²⁹ ») ; à l'acte III, ses écrits nous sont rendus accessibles par les morceaux que nous en livre Roxane (« Croyez que devers vous mon cœur ne fait qu'un cri, / Et que si les baisers s'envoyaient par écrit, / Madame, vous liriez ma lettre avec les lèvres !...³⁰ ») ; à l'acte IV, enfin, le héros déclare « J'en vais écrire une autre³¹ » pour ensuite soulever la toile de sa tente et disparaître. L'on se retrouve donc dans le cas de figure de la Porte de Nesle, à savoir une absence scénique de geste.

De nombreux metteurs en scène ne semblent pas avoir jugé utile de concrétiser ce geste de rédaction, tant il irrigue la pièce et est évoqué verbalement par de multiples personnages. C'est sans doute ce qui explique les deux options, radicalement différentes, qu'il nous a été donné de voir à ce sujet. Soit, comme chez Jean-Philippe Daguerré, le geste trouve une traduction mimétique, c'est-à-dire montrer Cyrano la plume à la main, ce qui a un effet redondant certain mais contribue au moins à ancrer le geste-matrice dans

29 *Ibid.*, II, 10, p. 210.

30 *Ibid.*, III, 1, v. 1228-1230, p. 221.

31 *Ibid.*, IV, 2, v. 1740, p. 297.

l'esprit du spectateur ; soit, comme chez Sébastien Jégou Briant, le parti est celui de forger une image, soudaine tout autant que surprenante, qui vient frapper durablement l'esprit du spectateur et imprimer en lui l'idée d'un geste fondateur, qui soutient le drame et le relance sans cesse. C'est ainsi que, dans sa mise en scène, Sébastien Jégou Briant fait jaillir sur le plateau une pluie ininterrompue de lettres et de cotillons, formant un immense nuage multicolore, laissant le public à la fois émerveillé et abasourdi.

Quant à la digne agonie du héros, elle s'étend sur les scènes 4, 5 et 6 de l'acte V, comme l'explicitent les didascalies suivantes, nous donnant l'impression d'un geste infini, associé à de multiples mimiques et intonations : « *Il se met à descendre le perron lentement, avec un effort visible pour se tenir debout, et en s'appuyant sur sa canne*³² », « *avec une grosse voix comique* », « *d'une voix fanfaronne*³³ », « *avec une fureur bouffonne* », « *il a l'air de chercher une bonne taquinerie et de la trouver*³⁴ », « *luttant contre la douleur*³⁵ », « *il sourit avec effort*³⁶ », « *souriant et se redressant*³⁷ », « *il se raidit* », « *il tire l'épée*³⁸ », « *Il lève son épée* », « *Il frappe* », « *Il fait des moulinets immenses et s'arrête, haletant*³⁹ », il « *dit en souriant*⁴⁰ ».

Les metteurs en scène paraissent tous chercher le geste conclusif le plus symbolique possible, en quelque sorte *le* geste emblématique. Dans le texte d'Edmond Rostand, le beau geste final se trouve intimement lié au costume du héros – feutre, cape, épée –, dont se départissent de plus en plus les metteurs en scène actuels, souhaitant sans doute éviter une lecture univoque de l'œuvre ou la détacher d'un imaginaire trop marqué. On distingue alors deux catégories de metteurs en scène, répartis plutôt en deux parts égales : d'un côté, ceux qui restent fidèles au texte ainsi qu'à ses inspirations et qui optent pour une tenue cyranesque de type cape et épée car ces accessoires sont régulièrement mobilisés par le texte rostandien ; de l'autre, ceux qui prennent le parti d'une modernisation, ce qui leur permet en quelque sorte de choisir leur fin, d'élargir le geste au mouvement et surtout de répondre à la question : qu'est-ce que mourir dignement au XXI^e siècle ?

La réponse la plus universelle est apportée par Olivier Mellor qui propose, contrairement à Rostand, un Cyrano restant debout jusqu'au bout et dont seul le chef

32 *Ibid.*, v. 5, p. 393.

33 *Ibid.*, p. 395.

34 *Ibid.*, p. 396.

35 *Ibid.*, p. 398.

36 *Ibid.*, p. 401.

37 *Ibid.*, V, 6, p. 408.

38 *Ibid.*, p. 416.

39 *Ibid.*, p. 417.

40 *Ibid.*, p. 418.

finit par s'abaisser. Mourir avec dignité signifierait donc mourir debout, en faisant face sans faillir. Pour Damien Luce, mourir avec dignité implique d'avoir été reconnu, d'être devenu légitime aux yeux d'autrui, puisque Cyrano reçoit de Christian, revenu d'entre les morts, le nez rouge de clown qui lui manquait et qui faisait de lui la risée de tous. Pour Lazare Herson-Macarel, mourir avec dignité requiert jusqu'au bout d'agir, d'être à l'initiative, de chercher à être maître de son destin et d'affronter, enfin, ses craintes et tourments : c'est ainsi que son Cyrano monte enfin lui-même rejoindre Roxane au balcon, afin de recevoir le baiser tant espéré.

En somme, en décidant de simplifier à l'extrême le geste, en optant pour son abolition ou bien sa transformation radicale – en mouvement, action, séquence –, les metteurs en scène octroient la possibilité au spectateur de faire résonner en eux et de manière très contemporaine l'idéal chevaleresque d'un Cyrano qui aurait pu résolument passer pour un hurluberlu ou un Don Quichotte arriéré.

152

Ainsi, l'on constate globalement un affranchissement des didascalies de la part des metteurs en scène contemporains car ils ne les jugent plus prescriptives, en dépit du rôle crucial qu'elles jouent dans le texte rostandien. Il y a en effet chez eux, semble-t-il, la crainte du geste illustratif et donc, dans une certaine mesure, pléonastique, quand bien même celui-ci serait demandé par le texte. Il n'est certes pas aisé de s'attaquer à la mise en scène de *Cyrano* quand l'on sait le goût de Rostand pour le geste bouffon ou de type *commedia dell'arte*, dont il ne cesse d'user dans son drame. Cependant, cette posture des metteurs en scène actuels paraît légitime face au texte de *Cyrano de Bergerac* car le cas spécifique des beaux gestes nécessite de sortir d'une conception visuelle ou jouée du geste. En effet, le beau geste cyranesque ne peut se résumer à un seul geste simple et circonscrit mais appelle une conception plus abstraite et rythmique puisque l'ensemble des beaux gestes vient scander l'action et lui conférer un souffle singulier.

Si Rostand, dramaturge à la charnière entre le XIX^e et le XX^e siècle possède un usage encore mimético-expressif des didascalies, son utilisation des beaux gestes dans *Cyrano de Bergerac* requiert cependant un usage plus moderne du geste sur les planches de théâtre. Toute la tâche d'un metteur en scène qui monte aujourd'hui *Cyrano* est ainsi de rendre lisible, dans et par le spectacle, ce qui semble *a priori* seulement palpable au cours de la lecture. En cherchant d'autres pistes que le pur geste afin de rendre compte du beau geste cyranesque, les metteurs en scène du XXI^e siècle permettent à la pièce *Cyrano de Bergerac* de sortir de l'image logorrhéique à laquelle elle est liée, d'advenir pleinement en tant qu'objet spectaculaire et pas simplement en tant que mise en mouvement du personnage éponyme auquel on réduit trop souvent l'œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES

- ROSTAND, Edmond, *Les Musardises* [1890], éd. nouvelle 1887-1893, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1911.
- , *Cyrano de Bergerac* [1898], éd. Patrick Besnier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.
- , *Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, Eugène Fasquelle Éditeur, 1903.
- , « Causerie », conférence sténographiée par la Sténophile Bivort, *Le Journal de l'Université des Annales*, n° 23, 25 octobre 1910, p. 570-579.
- SCHURÉ, Édouard, *Le Théâtre de l'Âme*, 2^e série, *La Roussalka (Drame Moderne) – L'Ange et la Sphinge (Légende dramatique)*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1902.

MONOGRAPHIES

- BÉRANGER, Henry, *Essai sur le théâtre de l'âme d'Édouard Schuré*, Paris, Perrin, 1900, 66 p.
- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1940], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, 157 p.
- CARITTÉ, Clémence, *Cyrano de Bergerac. Une pièce « mythique » au cœur de l'atmosphère fin de siècle*, thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises sous la dir. de Sophie Basch, Sorbonne Université, 2018, 2 vol.
- , *Le Nez de Cyrano de Bergerac dans l'œuvre d'Edmond Rostand*, mémoire de master 2 recherche de littératures françaises sous la dir. de Sophie Basch, Sorbonne Université, 2011.
- FAURE, Paul, *Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand*, Paris, Plon, 1928, 256 p.
- GERMA-ROMANN, Hélène, *Du « bel mourir » au « bien mourir ». Le Sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Librairie Droz, 2001, 352 p.
- LARCADE, Véronique, *Les Cadets de Gascogne*, Portet-sur-Garonne, Éditions Empreinte, 2000, 156 p.
- LORCEY, Jacques, *Edmond Rostand*, t. 1, *Cyrano-L'Aiglon (1868-1900)*, préface de Jean Piat, Paris, Séguier, coll. « Empreinte Séguier », 2004, 512 p.
- REINHARD, Marcel, *La Légende de Henri IV*, Paris, Librairie Hachette, 1936, 173 p.

OUVRAGES COLLECTIFS

DESPLAT, Christian, « «Le Bon Roi Henri» : ou la pédagogie du mythe », dans Paul Mironneau et Pierre Tucoc-Chala (dir.), *La Légende d'Henri IV*, Pau, J & D Éditions, 1995, 382 p.

PÉRIODIQUES

KEMP, Robert, « Chronique théâtrale », « «Cyrano de Bergerac» à la Comédie-Française », *Le Temps*, n° 28229, 26 décembre 1938, n. p.

LUST, Charles, « 4221. – Néologisme. – », *L'Écho du public*, n° 154, 21 octobre 1899, p. 756.

MAYÉRAS, Barthélémy, « À propos de «L'Aiglon» », *Limoges-illustré*, 2^e année, n° 15, 15 juin 1900, p. 1-4.

154

MORTIER, Pierre, « Chez Edmond Rostand », *Gil Blas*, 27^e année, n° 9528, 14 novembre 1905, n. p.

REICHEL, Frantz, « De coupe en coupe », *Les Sports modernes*, 8^e année, n° 5, septembre 1905, p. 2-8.

NOTICE

Clémence Caritté est professeure agrégée de lettres modernes certifiée Théâtre en lycée, docteure ès littératures française et francophone, spécialiste d'Edmond Rostand, rattachée au CELLF. Elle est l'auteure de la première thèse sur *Cyrano de Bergerac*, intitulée *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand, une pièce « mythique » au cœur de l'atmosphère fin de siècle* ainsi que de plusieurs articles : « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », co-écrit avec Florence Naugrette (*RHLF* n°4, 2018), « L'Énigme du panache » (*Edmond Rostand, poète de théâtre*, PUFC), « *Cyrano de Bergerac* ou l'instrument du patriotisme : histoire d'une récupération socio-politique durant la Grande Guerre » (*PUR*), « L'esprit français et son émanation cyraniste » (*Lamarque*).

RÉSUMÉ

La pièce *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand offre un curieux paradoxe. Alors que son texte même implique un jeu très démonstratif de la part du comédien jouant le personnage éponyme, les véritables gestes cyranesques figurent moins l'incarnation concrète du héros que la traduction du panache et se situent, pour

un nombre non négligeable d'entre eux, hors-scène. Ces « beaux gestes », souvent invisibles et dotés d'une dimension tout intérieure, posent la question des moyens à mettre en œuvre pour les restituer avec le plus de justesse et d'efficacité scéniques possible. Ce n'est qu'en comparant les choix effectués par huit metteurs en scène contemporains que l'on peut être amené à pleinement saisir la modernité de l'œuvre rostandienne. Celle-ci, en proposant un cas-limite de geste théâtral, repousse les bornes fixées par la tradition et conduit à réévaluer et redéfinir ce que l'on entend habituellement par geste au théâtre.

MOTS-CLÉS

Cyrano, Rostand, beau geste, cas-limite, panache, morale, action, didascalies, mises en scène

ABSTRACT

In Rostand's *Cyrano de Bergerac* (1897), the “beaux gestes” made by the eponymous character are highly paradoxical. Even though the very text implies a demonstrative acting for the star actor, Cyrano makes several concrete gestures off stage, which are very important and full of panache. Often invisible, these “fine gestures” all have a great moral dimension. They offer a borderline case of theatrical gesture which asks us the following question: what is the most accurate and most powerful manner to stage them? In this article, I compare eight French contemporary stage directors' choices in order to show the modernity of Rostand's play: its uniqueness helps us to define what a theatrical gesture is or can be.

KEYWORDS

Cyrano, Rostand, fine gesture, borderline case, panache, ethics, action, stage directions, stagings.

DU TEXTE À LA SCÈNE OU DE LA VIOLENCE VERBALE AU GESTE DANSÉ¹

Marine Dregoncourt

Université du Luxembourg & université de Lorraine

Mon propos entend se pencher sur la scène 2 de l'acte II de *Partage de midi* de Paul Claudel, soit « le duo d'amour » partagé par Ysé et Mesa, protagonistes phares de ce drame claudélien. La crudité et la violence langagières se voient, au cours d'une danse contemporaine, atténuées par les gestes tendres, sensuels et complices de Marina Hands et Éric Ruf, interprètes des rôles-titres. Comment un tel oxymore scénique peut-il se produire ? C'est précisément à cette question que cette réflexion se propose de répondre selon deux axes.

Le théâtre étant, par nature, un objet hybride qui oscille entre écriture et représentation², je souhaite conjoindre l'analyse textuelle et l'analyse dramaturgique. C'est la raison pour laquelle la première partie de mon article se concentrera sur le texte claudélien et ses didascalies pour tenter de mettre au jour la violence passionnelle. Quant à la seconde partie, elle concernera davantage l'interprétation des deux acteurs de cette scène d'amour singulière.

LA VIOLENCE PASSIONNELLE DANS *PARTAGE DE MIDI* DE PAUL CLAUDEL

« Souvent, les mots sont accompagnés de gestes qui révèlent le doute ou masquent la gêne, amplifient l'excitation ou dévoilent l'angoisse, voulant mieux la travestir [...]. De cette capacité double à signifier par le verbe et par le geste, le théâtre a fait son miel. Sur scène, aucun geste n'est gratuit³ ».

Adèle Van Reeth, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*,

3 mars 2023

1 *Partage de Midi* de Paul Claudel, mise en scène d'Yves Beaunesne (Comédie-Française, 2007 et Théâtre Marigny, 2009)

2 Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 17-18.

3 Propos d'Adèle Van Reeth, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émission radio, France Culture, diffusée le 14 septembre 2011.

Qu'est-ce qu'un mot ? Qu'est-ce qu'une action ? À la fois concret et abstrait, le geste est-il un langage ? Le corps, en tant que tel, s'apparente-t-il à un langage ? Selon Jean-Loup Rivière, seul le théâtre permet de répondre à de telles interrogations. Avec l'importance donnée au geste théâtral à partir du xx^e siècle et l'apparition du rôle du metteur en scène, se pose la question de ce qui peut être corporellement expressif au théâtre. Jean-Loup Rivière cite ainsi la posture du corps, le visage, les bras et les mains⁴. La musicologue Danièle Pistone confirme que la réflexion et la théorisation non seulement du geste, mais aussi de son usage ont principalement trait au théâtre⁵. En l'occurrence, le geste est tout particulièrement signifiant et porteur de sens dans le théâtre claudélien.

158

Le metteur en scène Christian Schiaretti affirme que Paul Claudel est « un metteur en scène de l'immobile. Le geste ne doit pas être désordonné. Il doit être absolument choisi et sélectionné [...], il revendique le vide [...], ça part de là chez Claudel. C'est de bruit et de fureur mais en même temps, dans le vide total, c'est-à-dire dans la disponibilité totale du corps⁶ ». Sarah Bernhardt revendique aussi l'idée selon laquelle le geste engage « l'ensemble de l'attitude du corps⁷ ». Le geste s'avère ainsi source de vitalité et permet de créer un « accordage affectif⁸ ». Selon Philippe Guisgand, il faut que le corps soit disponible pour être en « état de danse ». Il reprend ainsi à son compte ces propos de Dominique Dupuy : « une situation proche du vide [...], une sorte d'absence, de silence d'où tout peut surgir⁹ ».

Florence Naugrette souligne, quant à elle, que le théâtre claudélien est « un théâtre de la voix, c'est-à-dire que tout part du texte au départ et le personnage est créé par le texte [...], l'acteur est créé par la langue [...], c'est la langue elle-même qui est première

4 Propos de Jean-Loup Rivière (*ibid.*).

5 Danièle Pistone, « De l'art du geste : points en suspension », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste. En résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p.397.

6 Propos de Christian Schiaretti, dans Joëlle Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, émission radio, France Culture, diffusée le 16 décembre 2018.

7 Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre. La voix, le geste, la prononciation*, Paris, Éditions de la Coopérative, 2017, p.66.

8 Christian Hauer, « La fonction du geste dans l'expérience artistique partagée : l'intersubjectivité comme intercorporéité », dans V. Alexandre Journeau et C. Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste, op.cit.*, p.32 et 34.

9 Dominique Dupuy, « Le corps émerveillé », *Marsyas*, n°16, décembre 1990. Il reprend les propos de Philippe Guisgand, « Duo / duel : trois études de cas », communication à la journée d'études sur la représentation et la figuration du corps à corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines, Arras, université d'Artois, 12 mai 2017.

et le personnage qui est second¹⁰ ». Les vers claudéliens s'apparentent, dit-elle encore, à « des fragments qui explosent¹¹ », tant pour l'acteur qui est mu par cette langue que pour le public qui la reçoit. En effet, Pascale Alexandre-Bergues définit le vers dramatique claudélien comme « un objet complexe : qualifié de verset en dépit des réticences de son créateur, situé à la croisée de la poésie et du théâtre, il échappe [...] aux classifications traditionnelles¹² ».

Vu ce qui précède, en imposant aux comédiens des ruptures grammaticales, Paul Claudel introduit le doute à l'intérieur du sens. De surcroît, la syntaxe claudélienne est très grandement caractérisée par l'amplification phrastique. Éric Ruf en témoigne :

[C]hez Claudel [...] à la première lecture, on se dit : « Comment vais-je dire ça ? ». On a l'impression que c'est du Péguy, une espèce d'ode extrêmement poétique, voire carrément des versets bibliques avec des : « et Jésus dit à ses disciples, et ils se relevèrent, et ils prirent ensemble le pain, et, et, et, et ». Et puis, tout d'un coup, on s'aperçoit que c'est concret, que c'est une langue dure [...], qu'on ne pourrait pas dire ces choses-là mieux que dites comme ça¹³.

Marina Hands le confirme en ces termes à Arnaud Laporte sur France Culture : « C'est une langue qui devient porteuse après tout un tas de contraintes¹⁴ ». Elle affirme également que la langue claudélienne est faite pour les acteurs et pour être incarnée. Il faut donc pouvoir en rechercher l'organicité et faire confiance à son instinct¹⁵.

Il convient de s'attarder, tout d'abord, sur cette langue claudélienne singulière, grâce à deux extraits de la scène d'amour entre Ysé et Mesa (acte II, scène 2), pour envisager ensuite comment elle prend vie et s'incarne sur la scène beaunesnienne :

YSÉ – Mais ce que nous désirons, ce n'est point de créer,

10 Propos de Florence Naugrette, dans Joëlle Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, 16 décembre 2018, déjà cité.

11 *Ibid.*

12 Pascale Alexandre-Bergues, « "J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre" : Claudel et le vers dramatique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, 2000, p. 350.

13 Entretien personnel avec Éric Ruf, dans son bureau à la Comédie-Française (Paris, 1^{er} arr.), mardi 23 mai 2017.

14 Propos de Marina Hands, dans Arnaud Laporte (anim.), *Tout arrive!*, émission radio, France Culture, diffusée le 4 juin 2007.

15 Propos de Marina Hands sur le théâtre de Pascal Rambert, qui peuvent tout aussi bien s'appliquer au répertoire claudélien, dans Joëlle Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, France Culture, diffusée le 2 décembre 2018.

mais de détruire, et que ah !

Il n'y ait plus rien d'autre que toi et moi, et en
toi que moi, et en moi que ta possession, et la rage,
et la tendresse, et de te détruire et de n'être plus
gênée

Détestablement par ces vêtements de chair, et ces
cruelles dents dans mon cœur.

Non point cruelles !

Ah, ce n'est point le bonheur que je t'apporte,
mais ta mort, et la mienne avec elle¹⁶.

[...]

Ysé – pourvu qu'à ce prix
qui est toi et moi,

Donnés, jetés, arrachés, lacérés, consumés,
Je sente ton âme, un moment qui est toute l'éter-
nité, toucher,

Prendre

La mienne comme la chaux astreint le sable en
brûlant et en sifflant¹⁷.

Au vu de ces fragments textuels, la dureté et la violence caractérisent les rapports qu'entretiennent les personnages claudéliens. En effet, Ysé dit à Mesa : « ce que nous désirons, ce n'est point de créer, mais de détruire » ou « ce n'est point le bonheur que je t'apporte, mais ta mort, et la mienne avec elle ». Il y a chez ces deux protagonistes « une volonté de vivre en même temps qu'on se précipite vers la mort¹⁸ ». Ces personnages existent dans le présent et ressentent l'urgence d'« être », de façon impérieuse. Selon Florence Naugrette, il s'agit de « figurations de pulsions ou bien des allégories [...], on aurait pu dire au XVII^e siècle des figurations de passions¹⁹ ».

16 Paul Claudel, *Partage de midi* [1949], éd. Gérald Antoine, Paris, Gallimard, 2012, acte II, scène 2, p. 93.

17 *Ibid.*, p. 84.

18 Propos de Florence Naugrette, dans J. Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, 16 décembre 2018, déjà cité.

19 *Ibid.*

PARTAGE DE MIDI DE PAUL CLAUDEL VU PAR YVES BEAUNESNE :
LE GESTE DANSÉ, INTERPRÉTÉ PAR MARINA HANDS (YSÉ)
ET ÉRIC RUF (MESA)

« Il existe une forte relation entre faire l'amour
et une agression destructrice²⁰ ».

Face à la mise en scène d'Yves Beaunesne, Florence Naugrette analyse la relation entre Marina Hands et Éric Ruf : « ils étaient si proches l'un de l'autre que leur relation était tout à fait impudique et magnifique à cause de cela ». Toujours selon elle, lorsque Yves Beaunesne « voyait Éric Ruf et Marina Hands si proches, si emmêlés l'un avec l'autre, [il] avait une réaction d'admiration mais aussi presque d'horreur sacrée devant la puissance de cette relation que les mots disent²¹ ». C'est spécifiquement ce que la première partie de cet article s'est efforcée de démontrer.

Quand il met en scène *Phèdre* de Jean Racine en 1942 à la Comédie-Française, Jean-Louis Barrault revendique l'idée selon laquelle le geste doit être autant calculé que le verbe. Il peut être à la fois en harmonie ou en contraste et en décalage avec ce qui se dit. En tout état de cause, les gestes constituent un révélateur des « secrets psychologiques des personnages²² ». En l'occurrence, dans la mise en scène d'Yves Beaunesne, il existe une dichotomie entre le texte proféré par les acteurs et leurs gestes corporels. D'après Philippe Guisgand, la « danse » peut signifier « la douceur, la fragilité, une certaine forme d'innocence, tout en colorant finement le corps » quand « le texte » exprime « la dépendance, le pouvoir et la luxure²³ ». Sur la scène beaunesnienne, le public se retrouve devant une danse contemporaine qui résulte d'un « contact improvisation²⁴ ». En effet, cet instant dansé a été improvisé en répétitions par Marina Hands et Éric Ruf. Caractérisée par le contrôle et le déséquilibre, cette danse contemporaine est à la fois violente, tendre, sensuelle et brûlante. Entre verticalité et horizontalité, elle s'avère

20 Jean-François Dusigne, « Débusquer l'émotion », *De la scène à l'écran*, Paris, CNDP, 2007, p. 112.

21 Propos de Florence Naugrette, dans J. Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, 16 décembre 2018, déjà cité.

22 La captation filmique de ce spectacle en témoigne : Éclair Brut, « Jean Racine – Phèdre vue par Jean-Louis Barrault », Télévision scolaire, 1964, https://www.youtube.com/watch?v=Uz8B_eoO_oc, mis en ligne le 9 avril 2016, consulté le 3 mars 2023.

23 Philippe Guisgand, « Duo / duel : trois études de cas », communication citée.

24 « Le propre du *contact improvisation* réside dans la mise en jeu de déséquilibres et de pertes de contrôle de ses habitus perceptifs et moteurs » (Définition de Christine Roquet, « Méditations sur le porter », dans Isabelle Launay et Sylviane Pagès [dir.], *Mobiles. Mémoires et histoires en danse*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 196).

comparable à un « *break*²⁵ », à un « duo-duel²⁶ » au « *leadership* » partagé²⁷, à un « temps-acte » et à un « temps-mouvement²⁸ », à une transe, aux arts martiaux et à une lutte. En atteste cette description contenue dans le relevé de mise en scène conservé à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française :

- [E]lle est lovée contre lui [...]. Elle lui tourne le dos, comme submergée par le plaisir [...], elle est au sol dans ses bras.
[...]
- [E]lle le bascule sur le dos et l’empoigne par le revers.
- Il est abandonné sur le dos.
- [E]lle pose sa joue gauche sur la joue droite de Mesa.
- Ils sont lovés l’un contre l’autre, lui à genoux elle au creux de ses bras.
- Ils roulent, elle est à plat, dos, lui au-dessus d’elle²⁹.

Face à cette danse contemporaine, le spectateur s’interroge sur cette interrelation, cette interaction et cette co-création entre ces deux acteurs : qui, de Marina Hands ou d’Éric Ruf, tient, soutient ou étroitement l’autre ? Qui porte qui³⁰ ? Comment leurs

-
- 25 Un *break* est un court passage improvisé et un écart vis-à-vis d’un ensemble ; ensemble sans lequel cet écart ne peut exister (voir Valérie Nativel, « De l’entracte au break », *Agôn*, n° 1, 2008).
 - 26 Les personnages claudéliens ne savent pas comment s’étendre. Pour rendre cela perceptible, les mains des acteurs sont de première importance. Les mains de l’un agissent érotiquement sur le corps de l’autre. Les rapports conflictuels entre les deux comédiens peuvent faire penser à un duel, et pourtant, il s’agit bel et bien d’un duo, car ils se soutiennent, coopèrent et s’entendent parfaitement l’un avec l’autre (voir Philippe Guisgand, « Duel/Duo : trois études de cas », communication, 12 mai 2017, journée d’études organisée par Anne Lempicki et Samuel Watrelot, « Représentation et figuration du corps-à-corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines » à l’université d’Artois à Arras, article non publié et envoyé par l’auteur).
 - 27 « [L]a notion de “corps à corps” dans son sens large d’inter-relation [...], c’est-à-dire un échange en situation rapprochée (on parle aussi de *corps à corps* en escrime ou en boxe [...]) » (voir P. Guisgand, « Duel/Duo : trois études de cas », art. cit.).
 - 28 « La danse, c’est-à-dire le temps-acte, le temps-mouvement auquel il ne suffit plus d’ouvrir l’oreille intérieure, mais avec lequel on correspond, auquel on se donne corps et âme et qui vous prend. C’est à quoi Ysé préparait celui qu’elle aime, tout le reste n’étant que répétition de cette action rythmique, de ce mouvement final » (Marie-Joséphine Whitaker, « Temps et mouvement dans “Partage de midi” », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, n° 4, 1987, p. 687).
 - 29 Partage de midi, Archive Yves Beaunesne (metteur en scène), Paul Claudel (auteur) (Relevé de mise en scène) : RMS.PAR.2007(1).
 - 30 C. Roquet, « Médiations sur le porter », art. cit., p. 191.

deux corps parviennent-ils, par des mouvements désordonnés, à ne former plus qu'un seul corps ? « La représentation chorégraphique a ceci de particulier qu'elle existe à partir du regard du spectateur, qui en valide l'existence dans l'instant même où elle se crée dans l'espace, où un précipité se cristallise », et ce, dans l'immédiateté de la « performance », écrit Odette Aslan³¹. La danse au théâtre permet donc d'injecter du corps à la représentation.

Si Danièle Pistone affirme que « danser » constitue « le summum du geste³² », Jean-Loup Rivière rappelle que le geste dans le théâtre occidental n'est pas codé comme dans le théâtre oriental. Il s'apparente à une « parole qui ne peut pas mentir³³ ». Dans *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud décrit ce qui, selon Jean-Loup Rivière, définit le théâtre au XX^e siècle : « la tension entre un corps qui devient comme un mot écrit et un corps qui n'est plus qu'énergie, vibration et rythme pur³⁴ ». Par conséquent, le corps de l'acteur fait partie intégrante de l'alphabet du discours théâtral et s'apparente à des hiéroglyphes. Le geste relie ainsi le théâtre à la vie³⁵.

Pour ce qui est de cette mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi*, il nous faut préciser que Marina Hands et Éric Ruf ont déjà travaillé ensemble, d'une part, au cinéma³⁶, et, d'autre part, dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine³⁷. Dès lors, un rapport de frère et sœur, confirmé par

31 Odette Aslan, « Le théâtre, la danse. Interrogations », *Études théâtrales*, vol. 1-2, n° 47-48, 2010, p. 15.

32 D. Pistone, « De l'art du geste : points en suspension », art. cit., p. 399.

33 Propos de Jean-Loup Rivière, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, déjà cité.

34 *Ibid.*

35 Laurent Mattiussi, « Antonin Artaud : pour une dynamique du geste au théâtre », dans V. Alexandre Journeau et C. Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste, op.cit.*, p. 55.

36 Nina Companeéz, *Un pique-nique chez Osiris*, Paris, France 2, 2001, 1h38.

37 Adèle Van Reeth compare *Phèdre* de Jean Racine à *Partage de midi* de Paul Claudel en disant que : « [concernant *Phèdre* de Racine] le tragique naît [...] de cette impossibilité pour les corps de se toucher, [alors que dans *Partage de midi*] les corps s'entremêlent, fusionnent ; ce qui est une autre façon de faire naître le tragique ». (A. Van Reeth, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, déjà cité). La mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine démontre tout le contraire de ce qui vient d'être énoncé. En effet, le duo / duel formé par Marina Hands et Éric Ruf en témoigne. D'ailleurs, c'est précisément en les voyant tous les deux incarner Aricie et Hippolyte qu'Yves Beaunesne a décidé de travailler avec eux et de leur confier les rôles d'Ysé et de Mesa dans sa mise en scène de *Partage de midi* : « ils sont tellement beaux tous les deux quand ils jouent ensemble » (voir Yves Beaunesne *et al.*, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », dans Didier Alexandre (dir.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 453).

Marina Hands³⁸, s'est instauré entre eux. La pudeur qu'il peut y avoir entre deux personnes qui ne se connaissent pas s'avérait donc inexistante :

[I] est utile d'avoir déjà senti nos peaux avec un partenaire parce qu'on n'a pas de mauvaise pudeur de la première fois. On a déjà joué, on a déjà tourné ensemble, on s'est déjà embrassés, on a déjà fait des amants, on s'est déjà entendus, on s'est déjà adoré, on s'est déjà oublié donc tout compte fait, c'est quand même plus simple³⁹.

Cette connaissance fait qu'ils ont pu aisément se respirer, transpirer et s'échanger leurs mèches de cheveux :

De l'intérieur, on chauffait avec Marina parce que c'était lourd à porter. Cette langue-là à proférer, elle est dense. Un nombre de répliques à sortir qui sont volumineuses, qui sont sur des séquences extrêmement longues [...], avec des positions au sol compliquées, avec les cheveux de Marina dans la bouche. Et on se crachait dessus et on sortait mouillés de la transpiration de l'autre. C'est presque sexuel [...]. On était dans une grande complicité, comme les sportifs et comme les danseurs. Cette chose-là, elle est importante⁴⁰.

Marina Hands et Éric Ruf se font donc confiance. Ils sont en communion l'un avec l'autre et en compréhension mutuelle. Il s'agit non seulement d'une compréhension intellectuelle, mais aussi et surtout d'une compréhension, au sens latin et étymologique du terme : « *cum-prehendere* », « prendre avec », voire « être avec⁴¹ ». Ils sont en co-naissance profonde l'un de l'autre et s'avèrent « nés ensemble » :

Il y a quelque chose de semblable. On a nagé dans les mêmes eaux. Donc, ça nous aide aussi [...]. Il y a des rôles où il faut être ensemble pour parler de séduction et d'amour. Il faut être athlétique à deux. On fait un porté de cirque [...]. Et dans ce genre de cas, il est bon de ne pas avoir de pudeur [...]. Il y a certains répertoires où votre partenaire doit être à côté de vous, pas forcément en face. Et pour ça, il faut se rassurer, il faut se sentir, pouvoir se toucher [...]. C'est ce que l'on appelle, je crois, la proprioception⁴².

38 Propos de Marina Hands, lors d'une conversation informelle, lundi 20 janvier 2020 au Théâtre 14.

39 Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er} arr.), mercredi 6 mars 2019.

40 Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er} arr.), mardi 23 mai 2017.

41 Christian Hauer, « La fonction du geste dans l'expérience artistique partagée : l'intersubjectivité comme intercorporalité », art. cit., p. 17-29.

42 Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er}), mercredi 6 mars 2019. Selon Christine Roquet, la proprioception est à envisager comme un éveil à la fois corporel et sensitif (voir C. Roquet, « Méditations sur le *porter* », art. cit., p. 201).

La proprioception s'avère capitale dans ce contexte. En effet, la scène 2 de l'acte II de *Partage de midi* est explicitement une scène d'amour physique, de *coït* et de copulation⁴³ : « Cette scène-là où effectivement Mesa et Ysé opèrent un *coït* dans ce cimetière – et effectivement Claudel est assez clair sur la chose – [...] comment le fait-on ? Parce que l'acte de théâtre est long ! Cela ne serait pas simple à ne pas figurer [...]. On est obligés d'inventer quelque chose⁴⁴ ». Éric Ruf qualifie d'ailleurs l'acte II du *Partage* claudélien d'éjaculation verbale. Mesa et Ysé font l'amour dans une durée humainement disproportionnée ; ce qui, théâtralement parlant, constitue une impossibilité à représenter. Les interprètes ne peuvent pas s'embrasser. Dès lors, il y a lieu de trouver une équivalence à cet acte sexuel. Ce n'est pas le travail de lecture à la table qui fait naître la vérité. Elle n'apparaît qu'une fois que l'acteur se lève et expérimente naïvement la langue à travers son corps. C'est ainsi que le discours claudélien peut devenir *discorps*⁴⁵ et toucher à l'universel :

Un acteur est celui qui doit lâcher le sens. La grande scène du cimetière chinois dans *Partage de midi* pourrait être étudiée par cinq spécialistes de Claudel, personne ne serait d'accord. Toutes les acceptions ou projets, quand bien même légitimes ou pertinents, feraient débat. Car, il faut, à un moment, que les deux acteurs se lèvent et essaient [...]. Soudain tout le monde s'exclame, « Ah c'est cela ! » parce que le sens passe⁴⁶.

Tout au long de cet article, j'ai tenté d'étudier la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* afin de démontrer qu'il existe un oxymore scénique, caractéristique du « duo d'amour » (acte II, scène 2). En effet, celui-ci oscille entre la violence de la parole proférée et le geste dansé. Je me suis focalisée, dans la première partie, sur la langue claudélienne. À l'aide d'extraits, j'ai voulu démontrer que cette langue est à la fois poétique et extrêmement concrète, faite pour être incarnée et pour être portée par des comédiens rares et singuliers. Dans la seconde partie, je me suis interrogée sur la façon précise de rendre cette langue lisible pour le public contemporain par l'entremise de la « danse contemporaine » de Marina Hands (Ysé) et Éric Ruf (Mesa). Entre violence

43 Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », <https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk>, consulté le 3 mars 2023.

44 Éric Ruf, « Théâtre et poésie », <https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk>, consulté le 3 mars 2023.

45 P. Guisgand, « Duel/Duo : trois études de cas », art. cit.

46 Éric Ruf, « Réflexions sur la création et ses processus », *European Drama and Performance Studies*, vol. 1, n° 13, « The Stage and its Creative Processes », 2019, p. 277.

et érotisme, ce geste dansé « suggère quelque chose de l'ordre de la démonstration de virtuosité⁴⁷ ».

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

BERNHARDT, Sarah, *L'Art du théâtre. La voix, le geste, la prononciation*, Paris, Éditions de la Coopérative, 2017.

CLAUDEL, Paul, *Partage de midi* [1949], éd. Gérald Antoine, Paris, Gallimard, 2012.

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010.

166

OUVRAGES COLLECTIFS ET COMMUNICATIONS À DES COLLOQUES

ALEXANDRE-BERGUES, Pascale, « "J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre" : Claudel et le vers dramatique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, 2000, p. 349-366.

ASLAN, Odette, « Le théâtre, la danse. Interrogations », *Études théâtrales*, vol. 1-2, n° 47-48, 2010, p. 15-22.

DUSIGNE, Jean-François, « Débusquer l'émotion », *De la scène à l'écran*, Paris, CNDP, 2007, p. 96-113.

GUISGAND, Philippe, « Duel/Duo : trois études de cas », communication, le vendredi 12 mai 2017, lors d'une journée d'études organisée par Anne Lempicki et Samuel Watrelot, « Représentation et figuration du corps-à-corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines » à l'université d'Artois à Arras, article non publié et envoyé par l'auteur.

HAUER, Christian, « La fonction du geste dans l'expérience artistique partagée : l'intersubjectivité comme intercorporité », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste. En résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 17-29.

MATTIUSSI, Laurent, « Antonin Artaud : pour une dynamique du geste au théâtre », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste. En résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 53-63.

NATIVEL, Valérie, « De l'entracte au *break* », *Agôn*, n° 1, 2008.

NAUGRETTE, Florence, RUF, Éric, BEAUNESNE-BOONEN, Yves, MESGUICH, Daniel et S[C]HIARETTI, Christian, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », dans Didier Alexandre (dir.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 441-474.

47 Valérie Nativel, « De l'entracte au *break* », art. cit.

- PISTONE, Danièle, « De l'art du geste : points en suspension », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste. En résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 395-401.
- ROQUET, Christine, « Méditations sur le porter », dans Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), *Mobiles. Mémoires et histoires en danse*, n°2, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 191-205.
- RUF, Éric, « Réflexions sur la création et ses processus », *European Drama and Performance Studies*, vol. 1, n° 13, « The Stage and its Creative Processes », 2019, p. 265-288.
- WHITAKER, Marie-Joséphine, « Temps et mouvement dans "Partage de midi" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 1987, p. 661-688.

MÉDIAS

- BEAUNESNE, Yves, *Partage de midi de Paul Claudel*, Paris, Comédie-Française, 2007, 2h15 (DVD consultable exclusivement à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française).
- BRUT, Éclair, « Jean Racine – Phèdre vue par Jean-Louis Barrault », Télévision scolaire, 1964, https://www.youtube.com/watch?v=Uz8B_coO_oc, mis en ligne le 9 avril 2016, consulté le 3 mars 2023.
- COMPANEZ, Nina, *Un pique-nique chez Osiris*, Paris, France 2, 2001, 1h38.
- GAYOT, Joëlle (anim.), *Une saison au théâtre*, émission radio, France Culture, diffusée le 2 décembre 2018.
- , *Une saison au théâtre*, émission radio, France Culture, diffusée le 16 décembre 2018.
- GUÉNON, Denis, « Théâtre et poésie », <https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk>, consulté le 3 mars 2023.
- LAPORTE, Arnaud (anim.), *Tout arrive !*, émission radio, France Culture, diffusée le 4 juin 2007.
- VAN REETH, Adèle (anim.), *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émission radio, France Culture, diffusée le 14 septembre 2011.

ENTRETIENS

- Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er}), le mardi 23 mai 2017.
- Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er}), le mercredi 6 mars 2019.
- Conversation informelle avec Marina Hands, le lundi 20 janvier 2020.

NOTICE

Diplômée d'un double master en latin-français et en musicologie, agrégée en latin-français de l'université catholique de Louvain, Marine Deregnoncourt a soutenu en 2023 une thèse de doctorat menée sous la double direction de Sylvie Freyermuth

(professeure émérite à l'université du Luxembourg) et de Pierre Degott (université de Lorraine), intitulée *Figures de l'intime et de l'extime. Réflexion autour du jeu de Marina Hands et Éric Rufface à Phèdre de Jean Racine et à Partage de midi de Paul Claudel*.

Parallèlement, Marine Deregnoncourt a été *doctoral researcher* (assistante-doctorante) de Sylvie Freyermuth à l'université du Luxembourg. À ce titre, elle s'est vue chargée de séminaires méthodologiques, avant de devenir *research and development specialist* (chercheuse), sous la supervision de Sylvie Freyermuth à l'université du Luxembourg. Marine Deregnoncourt est aussi autrice d'articles parus dans des revues scientifiques et participe à différents congrès.

Docteure en lettres de l'université du Luxembourg et docteure en langues, lettres et civilisations de l'université de Lorraine, elle a remporté en 2023 le prix de thèse de l'école doctorale Humanités Nouvelles-Fernand Braudel de l'université de Lorraine.

168 Elle a également donné un cours de théâtre contemporain et spectacle vivant à l'université du Luxembourg.

En tant que chercheuse indépendante, Marine Deregnoncourt travaille actuellement à la publication de sa thèse chez L'Harmattan, dans la collection « Univers théâtral ». Simultanément, elle enseigne la littérature théâtrale française à l'ICP (Institut catholique de Paris).

RÉSUMÉ

Je me propose d'analyser comment, au sein de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel, le geste actorial vient contrecarrer les paroles énoncées. Je m'attarderai plus spécifiquement sur la scène d'amour entre Ysé et Mesa, protagonistes phares du drame claudélien (acte II, scène 2). En effet, la crudité et la violence langagières se voient, au cours d'une « danse contemporaine », atténuées par les gestes tendres, sensuels et complices de Marina Hands et Éric Ruf, interprètes des rôles-titres. Comment un tel oxymore scénique peut-il se produire ? C'est précisément à cette problématique que ma réflexion, divisée en deux parties, entend se consacrer. La première s'intéressera aux didascalies claudéliennes pour tenter de mettre au jour la violence passionnelle. La seconde partie concernera l'interprétation actoriale de cette scène d'amour singulière.

MOTS-CLÉS

Claudé, danse, Partage de midi, Éric Ruf, Marina Hands

ABSTRACT

I will analyze how, in Yves Beaunesne's performance of *Break of Noon* by Paul Claudel, the actors's gesture opposes to the lyrics. I will focus on the love scene between Yse and Mesa, the main characters of the drama. The rawness of the language answers to sensual and tender gestures made by Marina Hands (Yse) and Eric Ruf (Mesa). How can this phenomenon happen? I will consider this problematic. First I will study the textual indications which demonstrate the violence and the passion. Then I will see how the interpretation by these two actors overturns the textual signification.

KEYWORDS

Claudel, dance, Partage de midi, Eric Ruf, Marina Hands

MASQUES ET *PLAYBACK*: TRADITIONS DU GESTE ET DEVENIRS DE L'ACTEUR DANS LE THÉÂTRE DE SUSANNE KENNEDY

Corentin Jan

*CEREG, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle / Institut für Theaterwissenschaft,
Ludwig-Maximilians-Universität*

« Une expérience humaine sadique » (« *ein sadistisches Menschenexperiment* ») : c'est ainsi que le jury des Rencontres théâtrales de Berlin qualifie les mises en scène de Susanne Kennedy¹, dont les spectacles *Purgatoire à Ingolstadt* et *Pourquoi Monsieur R. est-il pris de folie meurtrière ?* ont respectivement été récompensés par le festival en 2014 et en 2015. Cet éloge teinté d'ironie semble à lui seul résumer le rapport complexe des spectateurs à l'esthétique proposée par l'artiste allemande. Sa démarche se résume à première vue à une poignée de parti pris formels : des masques en latex à la fois réalistes et inquiétants, des textes préenregistrés par des comédiens et comédiennes amateurs et diffusés en *playback*, des acteurs et actrices forcés de suivre bon gré mal gré des paroles qui leur sont désormais extérieures en arborant la même expression figée et constamment étonnée. Dépossédés de deux de leurs principales ressources de jeu – la voix et l'expression faciale –, ces derniers se retrouvent transportés dans des univers déshumanisés, hantés par des figures atrophiées, perdues dans un espace aux règles mystérieuses. Sans doute faut-il pourtant voir dans ces spectacles plus qu'un simple plaisir de la metteuse en scène à torturer ces semblants de personnage – voire les acteurs eux-mêmes – dans un dispositif contraignant et formaliste, répétable à l'envi, comme le qualifient nombre de ses détracteurs².

1 « Theatertreffen. 10er Auswahl: Warum läuft Herr R. Amok? », <https://www.berlinerfestspiele.de/theatertreffen/programm/2015/10-inszenierungen/warum-laeuft-herr-r-amok>, consulté le 21 août 2020.

2 La revue de presse réalisée par le site *Nachtkritik* à l'occasion de la création des *Trois sœurs* montre ainsi la récurrence d'une même valorisation de la prouesse technique des acteurs et de la mise en scène, tandis que se trouve critiqué le manque de profondeur de l'utilisation récurrente de ce procédé. Voir Petra Hallmayer, « Sehnsucht nach der Pustelblume », *Nachtkritik*, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16695:drei-schwestern-muenchner-kammerspiele-susanne-kennedy-verordnet-tschechows-trio-spirituelle-befreiung-im-rad-der-ewigen-wiederkehr&catid=99&Itemid=100089#streifenInfo, mis en ligne le 27 avril 2019, consulté le 21 août 2020.

Il s'agira plutôt ici de caractériser ce que les partis pris esthétiques de Susanne Kennedy font plus précisément au jeu de ses comédiens et de ses comédiennes, à leur corps, à leur présence et à leur gestuelle. Car au-delà du parcours esthétique singulier d'une jeune artiste allemande, c'est une certaine tradition nationale du travail du geste dans l'art du jeu qui se voit remise en question, ce qui explique sans doute l'intérêt tout particulier qui lui est accordé sur les scènes germanophones aujourd'hui. Dans cette perspective, deux spectacles, l'un des premiers de la metteuse en scène et l'un de ses plus récents, permettront de s'interroger plus concrètement sur les ramifications d'un tel travail : d'une part une adaptation du film de Rainer Werner Fassbinder *Warum läuft Herr R. Amok ?* (*Pourquoi Monsieur R. est-il pris de folie meurtrière ?*), de l'autre une mise en scène des *Trois soeurs* de Tchekhov, créées respectivement en 2014 et en 2019 aux Kammerspiele de Munich.

172

UN THÉÂTRE DE LA SOUSTRACTION

Warum läuft Herr R. Amok ?, adaptation réalisée à partir du scénario du film de Fassbinder, met en scène un certain Monsieur R., père de famille petit-bourgeois bien sous tous rapports, présenté dans des scènes de sa vie quotidienne morne et ennuyeuse – réunions scolaires entre parents et professeurs, rencontres autour d'un thé avec la voisine, échappées chez le disquaire... Si le personnage y paraît toujours absent, détaché des menus tracés dans lesquels se complait son entourage, c'est pour mieux accentuer la surprise de la scène finale où il finit par fracasser un vase en porcelaine sur la tête de sa femme, de son fils et de sa voisine.

De cette farce mi-comique mi-tragique sur les effets aliénants de la vie petite-bourgeoise, Susanne Kennedy, qui monte alors son deuxième spectacle aux Münchner Kammerspiele après avoir accompli un cursus à l'université des arts d'Amsterdam, conserve le script dans sa totalité. Elle fait lire ce dernier à des comédiens et comédiennes amateurs – en réalité des employés du théâtre – et chaque réplique se voit enregistrée indépendamment pour ôter tout effet de continuité dans le ton employé lors des dialogues. En résulte une bande-son au rythme aléatoire et à l'intonation étrange qui sera diffusée pendant tout le spectacle et à laquelle les comédiens sont forcés de se raccrocher. Ceux-ci se voient affublés de masques en latex qui, loin de se dénoncer comme tels, provoquent plutôt un effet de lissage et atténuent toute forme d'expression faciale hormis celle des yeux et de la bouche. Les acteurs se trouvent en outre placés dans une boîte scénique en bois ornée de quelques éléments – un comptoir, un tabouret, une plante verte, deux ouvertures lumineuses et une télévision. Il servira de cadre pour toutes les scènes qui, dans le film, se déroulent dans des lieux différents. Enfin, entre

chaque scène, Susanne Kennedy fait baisser devant cette boîte un écran qui diffuse des images du même espace, habité cette fois par des personnes âgées qui ne font rien de particulier en apparence, tandis qu'une voix robotique et un texte apparaissent pour indiquer la didascalie de la scène qui suit.

Avec ce spectacle, la metteuse en scène semble avoir pour la première fois parachevé un système formel dont les spectacles ultérieurs seront des variations. Masques et voix en *playback* ne cesseront d'être réemployés, comme dans les *Trois Sœurs* où, pour la première fois, elle aborde un classique du répertoire théâtral. De Tchekhov, il ne reste cette fois presque rien, sinon quelques répliques qui à la première lecture paraissent anecdotiques et qui sont sans cesse rejouées tout le long du spectacle (« Vous n'allez pas partir si tôt ? Vous n'avez pas pris le petit déjeuner ! »). L'espace nous montre cette fois une boîte cernée de miroirs, incrustée dans un écran où des mondes virtuels font leur apparition, créant visuellement un enchevêtrement complexe d'images en deux et trois dimensions. On y retrouve les trois sœurs, tantôt affublées de masques en latex, tantôt de voiles noirs, leurs invités, mais également des femmes âgées sans masque, qui nous sont cette fois présentées comme des trois sœurs du futur de 2044 voyageant dans un vaisseau spatial. Plus globalement, le spectacle reprend des éléments centraux de l'esthétique de Susanne Kennedy, notamment la dissociation entre la voix et la gestuelle. Mais cette fois un dialogue s'établit également entre ces personnages incertains et, par l'intermédiaire du téléphone accroché au mur, une voix extérieure leur confiant des extraits de textes de Nietzsche sur l'éternel retour des choses.

Que conclure de cette première description ? Cette dissociation, qui ne cesse de surprendre et déranger le spectateur, crée des présences singulières, des personnages dont une part importante de l'identité, leur voix, se trouve désormais extériorisée, des individus aliénés à l'identité incomplète. Mais les choix formels de Susanne Kennedy dépassent un simple travail sur ses personnages pour toucher jusqu'au jeu de ses acteurs et actrices. On peut reprendre ici les paroles de la metteuse en scène elle-même, tirées d'une interview donnée à l'occasion des Rencontres théâtrales de Berlin en 2015, pour décrire plus précisément le travail de jeu opéré :

YVONNE BÜDENHOLZER : J'aime beaucoup la façon dont tes comédiens prennent plaisir à assumer leur rôle, à porter ces masques, à ne plus utiliser que leurs lèvres et à ne plus vraiment être présents. Comment s'est fait ce travail ?

SUSANNE KENNEDY : Je crois que c'est là que se trouve le malentendu. Ce n'est pas qu'ils ne sont plus vraiment présents, car ils sont toujours incroyablement présents. [...] Je crois que ça leur a ouvert une liberté inimaginable, une nouvelle façon de chercher, de se débarrasser de la pression du « Comment je dois faire pour jouer à la perfection ? ».

Ce moment, où tu dois te débrouiller et trouver tout autre chose, à ce moment-là tu dois t'ouvrir et être réellement là. La voix arrive, tu dois suivre et être dedans, tu dois y employer tout ton corps. [...] Nous nous sommes également beaucoup demandé comment faire pour que chaque mouvement effectué ne soit jamais achevé, ne trouve jamais de point d'achèvement, un point d'exclamation, mais trouve plutôt un point d'interrogation. Tu poses ta main sur la table et il subsiste un doute : était-ce la bonne décision ? Qu'est-ce que je suis en train de faire au juste ? Était-ce vraiment ma main ? [...] Quelle est cette voix qui parle là ou qui parle à travers moi³ ?

174 Pour Susanne Kennedy, il s'agit ainsi avant tout de rendre précaire tout mouvement effectué par les comédiens et d'insister avec eux sur le rapport instable qu'ils entretiennent avec leurs propres gestes, créant cet effet d'étonnement permanent que semblent ressentir les personnages. Il s'agit surtout, en les délestant d'une partie de leur répertoire d'action, d'en finir avec une certaine vision de la performance de l'acteur, que menace toujours, pour Susanne Kennedy, la quête du geste parfait et maîtrisé. La déstabilisation des comédiens trouve alors son sens dans le potentiel créateur qui doit en émerger, là où une certaine culture de la perfection entravait leurs capacités scéniques.

3 *« YVONNE BÜDENHOLZER: Ich finde das toll, wie deine Schauspieler das mittragen, wie sie so eine Freude daran entwickeln, diese Rollen zu spielen, diese Masken zu tragen, die Lippen immer noch zu benutzen und gar nicht mehr real präsent zu sein. Wie war das in der Arbeit? SUSANNE KENNEDY: Das ist glaube ich das Missverständnis, dass sie nicht mehr real präsent werden, weil gleichzeitig sind sie unglaublich präsent... [...] Ich glaube, dass es für sie eine wahnsinnige Freiheit eröffnet hat, nämlich auf eine andere Art und Weise zu suchen, und auch dieser Druck von „Wie spiele ich jetzt am geilsten?“ und „Wie reagiere ich auf diese Replik?“, der war irgendwie weg. In diesem Moment, in dem ich mich zurecht finden und ganz anders aufgehen muss, musst du dich unglaublich öffnen und unglaublich im Moment da sein. Die Stimme ist da und du musst drin sein, du musst deinen Körper völlig dafür einsetzen. [...] Wir haben auch sehr viel untersucht, wie eigentlich jede Bewegung, die man macht, nie zu Ende ist, nie einen Endpunkt hat, nie ein Ausrufezeichen ist, immer mehr wie ein Fragezeichen. Du legst den Hand auf den Tisch und es bleibt immer so ein Zweifel: war das jetzt die richtige Entscheidung oder was mache ich hier eigentlich? Oder war das jetzt meine Hand? [...] Was ist das für eine Stimme, die da spricht oder die mich durchspricht? » (Yvonne Büdenholzer, Susanne Kennedy // Interview, <https://theatertreffen-blog.de/blog/susanne-kennedy-interview/>, mis en ligne le 13 juin 2015, consulté le 11 novembre 2019. Je traduis.)*

TRADITIONS GESTUELLES ALLEMANDES

On peut sans doute voir dans cette revendication une critique larvée adressée à des styles de jeu, du moins à une certaine conception du travail de l'acteur tel qu'il se ferait en Allemagne. Selon cette hypothèse, Susanne Kennedy développe une esthétique et une forme de jeu en porte-à-faux avec d'autres traditions nationales dont on peut esquisser quelques traits.

Dans l'histoire de la pratique et de la théorie du jeu en Allemagne, telles qu'elles se sont développées depuis la fin du XVIII^e siècle, le visage occupe une place primordiale. À titre d'exemple, une des principales tentatives de systématisation de l'art du comédien, les *Idées pour une mimique théâtrale* publiées par Johann Jakob Engel en 1785, développe une codification gestuelle élaborée, offrant aux comédiens une palette d'expressions – en très grande majorité faciales – apte à rendre compte des états de l'âme humaine⁴. Déjà le visage de l'acteur y est présenté comme le lieu privilégié de démonstration de ses facultés expressives.

Sans présupposer l'influence, sans doute très lointaine sans être réellement absente⁵, des écrits d'Engel sur la production théâtrale allemande contemporaine, il n'est pas impossible d'affirmer que cette conception du jeu reste tout de même dominante. Chez Frank Castorf, par exemple, le travail de la vidéo, qui occupe une place majeure dans ses spectacles, permet au metteur en scène de jouer sur les gros plans dans de longues séquences où, avec un regard caméra constant, les comédiens et comédiennes semblent haranguer le public par l'intermédiaire de l'écran. La voix, médiée par la prise de son en direct, se mêle à une expressivité exacerbée de l'acteur, dont souvent seul le visage est montré, tout le contraire en somme de ce qu'on retrouve chez Susanne Kennedy. Sans être pour autant codifiée comme chez Engel, la mimique et la gestuelle dans la pratique théâtrale allemande contemporaine restent ancrées dans un travail de jeu et de cadrage centré sur l'expression faciale du comédien ou de la comédienne et leur voix, deux marqueurs forts de la singularité de ces derniers. À l'inverse, Susanne Kennedy joue sur l'effacement de leur individualité : les masques lissent leurs visages et la délégation de la voix leur arrache leur faculté de parler, mais aussi la forte singularité qui y est attachée.

4 Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik* [1785], Hambourg, Hansebooks, 2016.

5 Pour une explicitation des thèses de Engel et son influence sur la théorie du jeu en Allemagne, on se reportera aux précisions apportées par Alexander Kuba. Voir Alexander Kuba, s. v. « Geste/Gestus », dans Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch et Matthias Warstatt (dir.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2014, p. 136-142.

L'exemple de Castorf n'est pas pris au hasard : lorsque ce dernier est remplacé après plus de vingt ans à la direction de la Volksbühne de Berlin par le curateur Chris Dercon qui décide, non sans réactions hostiles, de promouvoir de nouvelles esthétiques mais également de mettre fin à la troupe d'acteurs permanente, c'est Susanne Kennedy qui y devient metteuse en scène associée. La comparaison entre les deux artistes ne cesse ainsi d'être mise en avant, le plus souvent à l'avantage du premier. Dans un article pour *Theatre Survey*, Holger Schott Syme qualifie ainsi l'esthétique de la metteuse en scène de « théâtre sans acteurs » :

Les corps sont toujours présents et, certes, ils ont besoin d'entraînement : après tout, ils sont censés pouvoir bouger leurs lèvres en rythme avec la bande-son préenregistrée. Mais cette compétence est mise au service du travail d'une metteuse en scène, sans aucune autonomie de la part des acteurs⁶.

176

On ne saurait néanmoins déduire de cette querelle, entretenue par la critique et qui doit tout autant à des enjeux esthétiques qu'institutionnels, l'absence de considération qu'aurait Susanne Kennedy pour le jeu de ses acteurs. Au contraire, c'est peut-être justement ce travail sur le jeu et la gestuelle qui forme le cœur de son esthétique.

DE L'ACTEUR A L'AVATAR : LA FORCE DE TRANSFORMATION DES GESTES

Dans son article « Les gestes au théâtre. La force de transformation du geste », Erika Fischer-Lichte théorise les enjeux performatifs liés aux gestes théâtraux et propose des pistes de réflexion enrichissantes⁷. Rappelant que la socialisation des individus passe aussi par l'apprentissage d'une certaine corporéité, elle souligne combien le travail de l'acteur est également de s'approprier de nouveaux répertoires gestuels, par l'intermédiaire de méthodes et de styles de jeu approchés lors de sa formation ou du travail avec divers metteurs en scène. Loin d'être un acquis, le savoir gestuel des comédiens et des comédiennes doit témoigner d'un refus constant de se laisser

6 « *Bodies are still present, and they need to be skilled bodies, too: they need to be able, after all, to move their lips in time with the prerecorded sound. But that skill is being employed in the service of a director's work, with no artistic autonomy on the performers' part* » (Holger Schott Syme, « A Theatre without Actors », *Theatre Survey*, vol. 59, n° 2, 2018, p. 269. Je traduis).

7 Erika Fischer-Lichte et Christian Wulf (dir.), *Gesten: Inszenierung, Aufführung, Praxis*, Munich, Wilhelm Fink, 2010, p. 209-224.

enfermer dans les seules techniques du corps imposées par leur socialisation⁸. Ce faisant, ils apprennent à sortir de leur corporéité quotidienne pour figurer des entités nouvelles sur le plateau. Selon Fischer-Lichte, c'est justement le répertoire gestuel qu'il a à sa disposition qui permet à l'acteur d'effectuer cette transformation :

Par son jeu, l'acteur ne cesse d'actualiser la force de transformation de ses gestes. Ce sont eux qui permettent à la fois de faire apparaître son corps phénoménal sous un jour nouveau et de créer un personnage dramatique avec qui il ne saurait se confondre et qui, pour ce qui est de son être-au-monde corporel comme du personnage représenté, fait de lui un autre⁹.

En effectuant des gestes théâtraux, les acteurs transforment leur corps quotidien en un corps nouveau, parfois celui de personnages. Or, comme l'écrit plus loin Erika Fischer-Lichte, l'enjeu de l'art théâtral est peut-être moins cet état final auquel arrive le corps des comédiens ou des comédiennes que le processus de transformation lui-même que le théâtre vient interroger. Implicitement, c'est ici le modèle brechtien du *Gestus* qui est élevé au rang de paradigme du geste théâtral. Chez Brecht en effet, l'acteur montre et met à distance les gestes et le langage corporel qu'il porte pour mieux mettre en lumière les rapports sociaux qui les sous-tendent, faisant de son personnage un être cerné – jusque dans son corps – par nombre de contradictions sociales¹⁰.

Susanne Kennedy ne s'inscrit qu'indirectement dans cet héritage brechtien du geste théâtral. Si elle semble effacer la dimension révélatrice de rapports sociaux contradictoires, elle continue d'en montrer la force de transformation. De la théorie du *Gestus*, la metteuse en scène garde en effet la possibilité pour le comédien ou la comédienne de mettre en suspens la succession des gestes effectués sur scène, de « l'interrompre » pour mieux mettre chaque geste à distance et susciter ainsi l'interrogation des spectateurs¹¹. Dans une certaine mesure, c'est là rompre avec un

8 Erika Fischer-Lichte se réfère explicitement à la notion de « technique du corps » élaborée par l'anthropologue Marcel Mauss pour désigner justement la part corporelle de la socialisation. Voir Marcel Mauss, « Les techniques du corps » [1934], dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 262-286.

9 « *Mit seinem Spiel stellt der Schauspieler jedes Mal die transformative Kraft seiner Geste unter Beweis. Sie ist es, die sowohl seinen eigenen phänomenalen Leib neu hervorbringt als auch eine dramatische Figur erschafft, die mit ihm nicht gleichzusetzen ist und ihn sowohl in seinem leiblichen In-der-Welt-Sein als auch in Bezug auf die dargestellte Figur zu einem anderen macht* » (*ibid.*, p. 220. Je traduis).

10 Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, éd. Werner Hecht, Francfort sur le Main, Suhrkamp, t. 23, 1993, p. 188.

11 Walter Benjamin désigne à ce titre l'interruption – dans la continuité gestuelle du jeu des acteurs notamment – comme un fondement de la distanciation propre au

style de jeu majoritaire sur les scènes allemandes : au lieu de jouer sur la transparence du geste pour laisser advenir des personnages immédiatement discernables, Susanne Kennedy accentue la distance entre eux et les corps de ses comédiens. En ne cessant de se questionner sur les gestes qu'ils effectuent, ses acteurs créent un trouble à même d'interroger les figures étranges qu'ils sont censés incarner. Si l'on suit l'hypothèse d'Erika Fischer-Lichte, comment qualifier la transformation corporelle ainsi pratiquée ? Quels sont ces personnages précaires dont l'apparition semble entravée ?

178

Dans les deux spectacles, les présences énigmatiques ainsi que les passages entre les scènes où se trouvent projetées tantôt des instructions didascaliques dans le premier, tantôt la représentation pixelisée des personnages au cours du second, semblent renvoyer à un imaginaire commun : celui du jeu vidéo ou, plus précisément, des jeux mettant en scène des avatars, parallèle que renforce la présence d'une voix dissociée, comme pilotée depuis l'extérieur par une intelligence artificielle ou un joueur. Si la référence au posthumain ne cesse d'être convoquée lorsqu'on parle du théâtre de Susanne Kennedy¹², on ne saurait pourtant réduire celui-ci à une simple représentation de notre devenir fantasmé. Il ne s'agit pas seulement d'une utopie ou d'une dystopie chargées de nous montrer l'humain du futur, réduit à une présence fantomatique, déshumanisé par la perte de sa voix et de son visage. Au contraire, il paraît bien plus intéressant de considérer ce travail comme une remise en question, grâce à une gestuelle toujours en suspens, de notre capacité à nous imaginer autres dans un futur plus ou moins proche.

Ainsi, l'univers de *Pourquoi Monsieur R. est-il pris de folie meurtrière ?* paraît au premier abord bien peu désirable, surtout s'il s'agit en fin de compte de tuer femme, enfant et voisine. Chez Susanne Kennedy cependant, la scène de meurtre est délibérément rendue grotesque : Monsieur R. frappe trois fois chaque personnage avec une lenteur à toute épreuve et une sonorisation factice des coups, les victimes restant maintenues debout tant que le dernier coup n'a pas été asséné. Après cette représentation distanciée du meurtre, nous est présentée une projection à l'écran de Monsieur R. fredonnant la chanson qu'il avait cherchée en vain tout au long du

théâtre épique brechtien. Voir Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2^{ème} version) », dans *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 42.

12 C'est notamment l'objet de l'intervention de Silke Felber lors du dernier congrès de la *Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, principale association de chercheurs en études théâtrales dans l'espace germanophone, qui a consacré un panel entier à Susanne Kennedy. Voir Silke Felber, « Monströsität in Zeiten des Posthumanismus. Susanne Kennedys „Women in Trouble“ », communication au colloque « Theater und Technik », Düsseldorf, Gesellschaft für Theaterwissenschaft, 8-11 novembre 2018.

spectacle chez le disquaire du quartier, tandis que le rideau se relève pour montrer une figurante âgée, non masquée, dansant paisiblement sur la musique. Dans les *Trois Sœurs*, la répétition des mêmes scènes paraît enfermer les personnages dans une routine implacable : pourtant, la référence à l'éternel retour nietzschéen que fait la mystérieuse voix du téléphone nous aiguille vers une autre lecture. Et si ce que nous considérons comme l'ennui proprement tchékhovien pouvait, une fois acceptée l'éternelle répétition, se transformer en suprême joie ? C'est cette hypothèse loufoque que semblent bien incarner les trois présences âgées, ces trois sœurs dans un vaisseau spatial en 2044, dont le contentement égale l'inaction. Dans les deux cas donc, nous nous voyons confrontés soit à des personnages masqués et désincarnés, semblables à des avatars qui s'interrogeraient sur leur raison d'être et sur leur action, soit à des présences physiquement plus proches de nous qui se donnent dans une béatitude qui confinerait parfois à l'inaction la plus totale.

Comment comprendre la relation entre ces présences masquées à la gestuelle constamment interloquée et ces personnages âgés à la gestuelle bien plus quotidienne, voire quasi-inexistante dans le second spectacle ? On peut faire ici l'hypothèse qu'avec ces présences âgées, Susanne Kennedy nous offre un reflet de notre devenir, une image de l'homme après sa transformation post-humaine, des hommes et des femmes qui contre toute attente nous ressemblent et qui se seraient débarrassés du rapport conflictuel à leur identité. Les acteurs masqués quant à eux expérimentent leur propre transformation en avatars, par des gestes devenus factices du fait du découplage entre la voix et le corps, des gestes qui ne cessent de les surprendre et de les étonner, nous offrant le spectacle de nos propres interrogations sur notre potentielle transformation au temps du *big data* et des utopies posthumaines. C'est précisément par ce mélange entre trouble et sérénité, entre la perturbation du jeu imposée par les masques et le *playback* et la présence simple des vieilles figurantes, que Susanne Kennedy tente de nous mettre en face de nos interrogations et de nos peurs quant au devenir du genre humain. La question du posthumain ne fait l'objet ni d'une dénonciation ni d'une fascination optimiste : c'est par un travail précis sur le jeu et le geste que se trouve plutôt interrogés dans ces spectacles les angoisses et désirs liés à notre propre devenir, notre capacité à affronter l'instabilité de notre identité.

En ce sens, Susanne Kennedy apparaît dans son travail de mise en scène très représentative d'une jeune génération d'artistes qui a à cœur de renouveler, au-delà des formes théâtrales, les conceptions routinières du jeu de l'acteur sur les plateaux allemand. Contre une certaine fascination pour la performance du comédien, elle mène un travail du geste novateur, entre rupture et continuité vis-à-vis de traditions encore vivaces : explorant les capacités transformatrices des gestes au théâtre, elle nous

invite à nous interroger sur notre propre capacité à nous défaire de notre corporéité quotidienne et à affronter nos propres fantasmes d'un humain futur qui aurait perdu des parts traditionnellement importantes de son humanité – son visage, sa voix. Mais c'est justement par une mise à distance formelle des gestes, dans un héritage paradoxal du brechtisme, qu'une telle recherche est rendue possible : loin de tout naturalisme où les gestes des comédiens seraient les traductions d'évidences psychologiques des personnages, une telle esthétique renoue avec un art du jeu qui ne saurait faire du corps des acteurs le support de savoir-faire assurés, mais bien le lieu d'une précarité toujours rejouée.

BIBLIOGRAPHIE

- 180** BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003.
- BRECHT, Bertolt, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, éd. Werner Hecht, Francfort sur le Main, Suhrkamp, t. 23, 1993.
- BÜDENHÖLZER, Yvonne, *Susanne Kennedy // Interview*, <https://theatertreffen-blog.de/blog/susanne-kennedy-interview/>, mis en ligne le 13 juin 2015, consulté le 11 novembre 2019.
- ENGEL, Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* [1785], Hambourg, Hansebooks, 2016.
- FELBER, Silke, « Monströsität in Zeiten des Posthumanismus. Susanne Kennedys „Women in Trouble“ », communication au colloque « Theater und Technik », Düsseldorf, Gesellschaft für Theaterwissenschaft, 8-11 novembre 2018.
- FISCHER-LICHTE, Erika, « Gesten im Theater. Zur transformativen Kraft der Geste », dans Erika Fischer-Lichte et Christian Wulf (dir.), *Gesten: Inszenierung, Aufführung, Praxis*, Munich, Wilhelm Fink, 2010, p. 209-224.
- HALLMAYER, Petra, « Sehnsucht nach der Pustelblume », *Nachtkritik*, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16695:drei-schwestern-muenchener-kammerspiele-susanne-kennedy-verordnet-tschechows-trio-spirituelle-befreiung-im-radder-ewigen-wiederkehr&catid=99&Itemid=100089#streifenInfo, mis en ligne le 27 avril 2019, consulté le 21 août 2020.
- KUBA, Alexander, s. v. « Geste/Gestus », dans Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch et Matthias Warstatt (dir.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2014, p. 136-142.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps » [1934], dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 262-286.
- PAVIS, Patrice, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral*, n° 25, 1999, p. 95-115.
- SYME, Holger Schott, « A Theatre without Actors », *Theatre Survey*, vol. 59, n° 2, 2018, p. 265-275.

NOTICE

Ancien élève de l'ENS et agrégé d'allemand, Corentin Jan est doctorant en études germaniques et théâtrales à l'université Sorbonne Nouvelle et à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich. Sous la direction de Florence Baillet et de Christopher Balme, ses recherches portent sur les critiques adressées aux institutions du théâtre public allemand aujourd'hui et aux renouvellements opérés dans le fonctionnement des *Stadttheater* de l'espace germanophone. Parallèlement, il mène une activité de dramaturge et de traducteur sur diverses créations théâtrales.

RÉSUMÉ

Le théâtre de la jeune metteuse en scène allemande Susanne Kennedy présente des partis pris formels forts : acteurs et actrices masqués, voix en *playback* préenregistrées et diffusées en parallèle de l'action scénique, espaces troublés pour une utilisation ambiguë de la vidéo... Loin de se limiter à un projet formaliste, l'esthétique de Susanne Kennedy s'appuie avant tout sur un travail novateur mené sur le jeu des comédiens et comédiennes qui, entravés et privés de certaines de leurs ressources habituelles, n'ont de cesse de reconsidérer et d'interroger leur présence sur le plateau. L'analyse de deux spectacles – *Warum läuft Herr R. Amok ?* et *Drei Schwestern* –, met en évidence que c'est précisément grâce à un travail mené sur le geste théâtral et les traditions allemandes dans ce domaine que s'accomplit cette démarche symptomatique d'une nouvelle génération de la mise en scène sur les scènes germanophones aujourd'hui.

MOTS-CLÉS

Susanne Kennedy, masque, jeu de l'acteur, voix, *Gestus*, théâtre allemand, posthumain

ABSTRACT

The theatre of the young German director Susanne Kennedy is based on strong formal choices: masked actors, lip syncing through prerecorded voices played during the performance, troubled spaces because of an ambiguous use of video... However, Susanne Kennedy's artistic work is not limited to a formalist project: it relies on an original conception of acting; actors are deprived of some of their most important resources – facial expressions, voice – and have to reconsider and question their presence on stage. Through the analysis of two of her works – *Warum läuft Herr*

R. Amok? and *Drei Schwestern* –, it is possible to observe that Susanne Kennedy's way to achieve such an aim consists in turning her attention to the theatrical gestures performed by her actors in order to challenge some German acting traditions. In that sense, she is representative of a new generation of directors in the contemporary German theatrical landscape.

KEYWORDS

Susanne Kennedy, masks, acting, voice, *Gestus*, German theatre, posthuman

Catherine Naugrette
 IRET, université Sorbonne Nouvelle

Il y a plusieurs façons de diviser et de classer les quelque trente-deux textes écrits par Beckett entre la fin des années 1940 et la fin des années 1980, que l'on rassemble sous le terme générique de « théâtre beckettien ». Sous ce dénominateur commun, on trouve en effet différentes sortes d'œuvres : des pièces, longues ou brèves, pour la scène ; des actes sans paroles, des pièces radiophoniques, des dramaticules pour la télévision ; des esquisses, des pochades, des fragments. Il y a non pas un seul mais plusieurs théâtres de Beckett, non pas un seul geste d'écriture mais une succession de langages dramatiques et de supports scéniques et médiatiques, dont l'emploi par l'écrivain relève d'un phénomène analogue à celui que Gilles Deleuze met en avant dans sa postface à *Quad et autres pièces pour la télévision*, au travers de ce qu'il appelle les « langues » de l'œuvre beckettienne : soit les diverses possibilités ou combinatoires que l'écriture beckettienne « épuise¹ » successivement.

Selon Gilles Deleuze, trois « langues » existent en effet dans l'œuvre, trois manières d'épuiser le possible. « Appelons, dit-il, *langue I*, chez Beckett, cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires les relations syntaxiques : une langue des noms ». La « *langue II* qui n'est plus celle des noms » est alors « celle des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables² ». Puis vient « une *langue III* qui ne rapporte plus le langage à des objets énumérables et combinables, ni à des voix émettrices, mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures³ » : une *langue III* qui se définit comme étant la langue de « l'Image », sonore ou visuelle, et qui correspond au geste énoncé par Beckett lui-même, lorsqu'il écrit dans le texte précisément intitulé *L'Image* : « c'est fait j'ai fait l'image⁴ ».

Rappelons que c'est plus particulièrement cette langue III, « née dans le roman (*Comment c'est*), traversant le théâtre (*Oh les beaux jours*, *Acte sans paroles*,

1 Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, postface à *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

2 *Ibid.*, p. 66.

3 *Ibid.*, p. 69.

4 Samuel Beckett, *L'Image*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 18.

Catastrophe) », qui pour Deleuze fonde la spécificité de ce qu'il nomme « l'œuvre-télévision » de Beckett. La langue III, souligne-t-il, « trouve dans la télévision le secret de son assemblage, une voix préenregistrée pour une image chaque fois en train de prendre forme⁵ ».

184 Réduite à son essence (on pourrait presque dire à sa quintessence), l'image récupère alors une force, une puissance inégalées auparavant, une « énergie potentielle » qui, pour être éphémère et dissipative, n'en est pas moins « fantastique » : « L'énergie de l'image est dissipative. L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen d'en finir. Elle capte tout le possible pour le faire sauter⁶ ». Dans des œuvres comme *Quad*, *Trio du fantôme, ... que nuage...*, *Nacht und Träume*, toutes des pièces parmi les dernières de l'auteur et réalisées par Samuel Beckett pour la télévision dans les années 1975-1980, l'image portée par l'écran accomplit ainsi « son opération propre », au sein de diverses combinatoires : « *Quad* sera Espace avec silence et éventuellement musique. *Trio du fantôme* sera Espace avec voix présentatrice et musique.... *Que nuage...* sera Image avec voix et poème. *Nacht und Träume* sera Image avec silence, chanson et musique⁷ ». Les deux dernières pièces constituant les cas les plus extrêmes sans doute de l'épuisement de l'image chez Beckett.

Première constatation : de même que l'on peut, comme Deleuze, distinguer dans l'évolution globale de l'œuvre trois phases différentes dans l'épuisement des possibles, on peut retrouver au sein du théâtre beckettien trois étapes qui, selon une évolution à peu près chronologique, correspondent à l'épuisement successif de ses possibilités textuelles et scéniques, et qui marquent à chaque fois une évolution nouvelle de l'écriture et de son aventure théâtrale. On peut ainsi repérer un premier théâtre, fondé sur des pièces encore (assez) longues, écrites pour la scène et avec des personnages encore plus ou moins identifiés, soit la trilogie *En attendant Godot* (1948), *Fin de partie* (1954/56) et *Happy days* (1961). Même si l'on peut déjà distinguer des différences et une évolution de l'une à l'autre – nous y reviendrons –, il est également possible d'y adjoindre plusieurs autres textes dramatiques, *Krapp's last tape* (1958/59), *Play* (1963), *Va-et-Vient* (1965), *Catastrophe* (1982), tous écrits pour la scène également.

Viendrait ensuite la série des « actes divers », « esquisses » ou « pochades », soit les pièces radiophoniques (*Tous ceux qui tombent*, *Cendres*, *Paroles et musique*, *Cascando*), les mimodrames (*Actes sans paroles I et II*), l'embryon dramatique *Souffle* et les premiers essais pour la télévision ou le cinéma, *Eh Joe* et *Film*. Cet autre ensemble, qui s'étend

5 G. Deleuze, *L'Épuisé*, op. cit., p. 74.

6 *Ibid.*, p. 77

7 *Ibid.*, p. 79.

de la fin des années cinquante à la fin des années soixante, et qui est écrit par Beckett parallèlement aux pièces du *théâtre I*, trouve sa cohérence dans sa diversité et son hétérogénéité mêmes. Il constitue le *théâtre II*, dont le principe est l'expérimentation (*l'épuisement* dirait Deleuze) systématique des moyens et des différents procédés d'une écriture dramatique, déclinée à travers toutes ses formes, toutes ses possibilités : tantôt sans le support de la scène mais avec celui du son et de l'écoute, la voix pouvant être conjuguée à la musique ; tantôt avec une forte présence scénique mais sans parole aucune, avec l'emploi d'un langage purement gestuel ; tantôt avec le seul médium de l'écran, qu'il soit télévisuel ou filmique... Comme le déclarait Beckett à propos des pièces radiophoniques, qui représentent la part la plus importante de ce *théâtre II*, « l'expression radiophonique exige une écriture particulière. On écrit autrement pour elle : la parole sort du noir⁸... ».

Quant aux dramaticules, que Beckett écrit principalement du début des années soixante-dix au début des années quatre-vingt, on peut considérer qu'ils appartiennent soit au *théâtre I*, soit au *théâtre III*, selon qu'ils conservent encore ou non une forme dramatique identifiable, qu'ils relèvent davantage d'une langue des noms, des voix ou de l'image. Un bon exemple de cette dernière ambivalence étant offert par le dramaticule *Quoi où*, d'abord écrit pour la scène puis adapté par Beckett pour la télévision en 1985.

Enfin, et c'est là ce qui m'intéresse dans cette étude, on pourrait encore aller plus loin dans la différenciation des textes théâtraux, en adoptant une autre perspective, un autre angle d'attaque : celui des voix. Critère qui conduirait d'ailleurs à réévaluer la position deleuzienne quant aux pièces télévisuelles, puisqu'à cette aune nouvelle, elles semblent bien ne pas relever seulement d'un langage ni d'un faire de l'image, mais aussi bien d'une mise en voix de l'image, d'un déploiement sonore des voix, dissociées de toute source émettrice. Dans le cadre des expérimentations à l'œuvre dans le théâtre beckettien apparaîtrait ainsi une nouvelle catégorie, à côté des pièces radiophoniques, fondées sur une partition des voix, des bruits et de la musique, des pièces sans paroles, explorant le seul langage des gestes, une catégorie qui traverserait les textes écrits pour la scène et ceux écrits pour la télévision, autrement dit les pièces mettant en œuvre une dissociation de la voix et de l'image, des voix et des gestes : celles où Beckett fait œuvre, si l'on veut, de ventriloque.

8 Dans un entretien avec Paul-Louis Mignon, publié dans *L'Avant-Scène*, n° 313.

LA TENTATION DE LA VENTRILOQUIE

On peut repérer chez Beckett plusieurs modèles venus des arts du spectacle vivant, du cirque, du music-hall ou encore du cabaret – ce sont là les influences les plus connues –, mais aussi de l'art de la marionnette et concomitamment de la ventriloquie. Le théâtre beckettien s'inscrit ainsi de façon déterminante dans le courant esthétique qui, de Diderot à Edward Gordon Craig, de Tadeusz Kantor à Alfred Jarry, élabore ce que l'on pourrait appeler, au sein même du théâtre, la tentation de la marionnette. Une telle tentation se trouve exprimée de façon d'abord descriptive et métaphorique dans les romans, puis incarnée de façon de plus en plus active et concrète dans les textes de théâtre. Ainsi, Beckett connaît et apprécie particulièrement le texte écrit par Heinrich von Kleist en 1810, intitulé « Sur le théâtre de marionnettes », essai fondateur quant

186

à la pensée du statut et de la fonction des marionnettes dans les arts du spectacle. Quand il se trouve à Berlin en 1971, pour monter *Oh les beaux jours* en allemand au Schiller Theater, il le cite à l'actrice (Eva-Katharina Schulz) pour obliger cette dernière à économiser ses effets et à parvenir à un maximum de précision gestuelle et vocale. Quand, en octobre 1976, il est à Londres pour le tournage de *Trio du fantôme* à Ealing, il a de nouveau recours au texte de Kleist, « pour expliquer que les mouvements de son unique personnage visible doivent répondre à une triple exigence d'économie, de grâce et d'harmonie ». À cette occasion, rapporte James Knowlson, « il nous renvoie, Ronald Pickup (l'interprète) et moi-même, à l'essai de Heinrich von Kleist, "Sur le Théâtre de marionnettes", où, par le truchement du narrateur, l'auteur soutient que les marionnettes possèdent une agilité, une symétrie, une harmonie et une grâce bien supérieures à celles de tout danseur (et *a fortiori* de tout comédien), car elles sont dépourvues de ces hésitations de la conscience qui sans arrêt désarçonnent les humains⁹ ». Enfin, un autre jour à midi, dans un *pub* proche des studios, Beckett raconte « en dégustant sa Guinness l'étonnante histoire de l'ours escrimeur imaginée par Kleist¹⁰ » : « Il ne suffisait pas que l'ours, à l'instar du meilleur escrimeur, parât tous mes coups ; il ne répondait à aucune de mes feintes (ce que nul escrimeur au monde ne voudrait imiter) : me regardant droit dans les yeux, comme s'il eût voulu lire dans mon âme, et si mes coups ne semblaient pas sérieux, il ne bougeait pas¹¹ ».

9 James Knowlson, *Beckett*, trad. Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007, p. 1012.

10 *Ibid.*

11 Heinrich von Kleist, « Sur le Théâtre de marionnettes », dans *Anecdotes et petits écrits*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Critique de la Politique », 1981, p. 108.

Une telle constance dans le recours au modèle marionnettique pour le théâtre n'est pas sans éveiller des échos et des rapprochements avec les romans ou les poèmes, dans lesquels déjà le terme de « pantin » apparaît à plusieurs reprises. Dans *Murphy*, les personnages, à l'exception du personnage éponyme, sont qualifiés de « pantins ». Lorsque le narrateur passe en revue les Neary, Kelly, Couniham et autres figures de ce roman, il déclare : « Ils pleurnichent tôt ou tard, les pantins de cette histoire, à l'exception de Murphy, qui n'est pas un pantin¹² ». De même, dans *L'Innommable*, le Je qui prend en charge la narration déclare d'emblée, dès le début du roman : « Je vais avoir de la compagnie, pour commencer. Quelques pantins¹³ ».

Se dessine ainsi le modèle structurel récurrent dans l'œuvre beckettienne, on pourrait dire le dispositif, d'un personnage-narrateur qui, pour combler sa solitude, se donne de la « compagnie », par le biais de quelques personnages-pantins qu'il manipule à son gré. Ce principe fondateur ayant même tendance à s'accroître au fil des textes, par exemple dans *Comment c'est*, où non content de tirer les ficelles de ses pantins, le narrateur les affuble de noms monosyllabiques : Pim, Kram, Krim, puis Bom ou Bem, qui résonnent en écho aux clowns russes de l'époque stalinienne qui sont l'un des modèles de *Godot*, avant d'être repris dans *Quoi où*.

Ce lien entre le manipulateur et le pantin se manifeste avec plus de force encore grâce au passage au théâtre, dans l'évidence que lui confère la scène, par le langage des gestes, des objets et des corps. Se retrouvent alors à l'envi semblables relations, semblables duos, voire quatuors. Pozzo et Lucky dans *En attendant Godot*, Hamm et Clov dans *Fin de partie*, le metteur en scène et le protagoniste dans *Catastrophe*, Bam, Bem, Bim et Bom dans *Quoi où*, pour ne citer que ceux-là. Comme le montre la spectaculaire entrée de Pozzo et de Lucky dans *En attendant Godot*, celui-là dirigeant celui-ci au moyen d'une corde passée autour du cou, c'est bien l'image d'un pantin animé par le manipulateur qui est montrée au spectateur. Tout en évoquant (avec le fouet que tient Pozzo et qu'il fait claquer) la métaphore corollaire de l'animal et de son maître, de la bête de cirque et de son dresseur, la corde constitue l'équivalent de la ficelle par laquelle les impulsions sont données à la marionnette :

POZZO (*d'un geste large*). Ne parlons plus de ça. (*Il tire sur la corde.*) Debout ! (*Un temps.*) Chaque fois qu'il tombe il s'endort. (*Il tire sur la corde.*) Debout, charogne ! (*Bruit de Lucky qui se relève et ramasse ses affaires. Pozzo tire sur la corde.*) Arrière ! (*Lucky rentre à reculons.*) Arrêt ! (*Lucky s'arrête.*). Tourne¹⁴ !

12 Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, p. 92.

13 *Id.*, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 8.

14 *Id.*, *En attendant Godot* [1952], Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 29.

« JE VOYAIS LE VENTRILOQUE »

Or, derrière l'image du manipulateur de marionnette se cache chez Beckett une autre figure, celle du ventriloque, qui pose la question même de l'origine de l'œuvre à travers celle de la voix. « Je crois, peut-on lire dans *L'Innommable*, que Murphy parlait de temps en temps, les autres aussi peut-être, je ne me rappelle pas, mais c'était mal fait, je voyais le ventriloque¹⁵... »

188 Il est vrai que dans les romans comme dans les nouvelles et dans les pièces de théâtre beckettien, « c'est entièrement une question de voix », comme l'explique le narrateur de *L'Innommable*: « Mais c'est entièrement une question de voix, toute autre métaphore est impropre. Ils m'ont gonflé de leurs voix, tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends¹⁶ ». Chaque narrateur, chaque personnage se trouve ainsi affronté au même dilemme, à la même impossibilité qu'énonce le racontant de *L'Innommable*, parlant de sa propre voix :

Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne mais qui ne peut être que la mienne, puisqu'il n'y a que moi, ou s'il est d'autres que moi, à qui cette voix pourrait appartenir, ils ne viennent pas jusqu'à moi, je n'en dirai pas davantage, je ne serai pas plus clair¹⁷.

À cette question première, qui est donc celle de l'origine, telle qu'elle ouvre *L'Innommable* – « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » –, ne peut répondre, dans le théâtre du moins, qu'une dramaturgie des voix, qui passe là encore par la démultiplication et la gestion des figures au travers du modèle du pantin, c'est-à-dire l'acte marionnettique ou encore la ventriloquie, venue comme bien des personnages et des gags beckettien, du monde du cirque ou du music-hall.

Si les derniers dramaticules, qu'il s'agisse des textes écrits pour la scène ou pour la télévision, sont particulièrement représentatifs de ce phénomène de ventriloquie, les voix se dédoublant, se multipliant, se désincarnant et se dissociant des corps, des têtes, des bouches, oscillant enfin entre féminin et masculin, on en trouve les premiers essais dans les dispositifs mis en place dès la première période du théâtre beckettien, avec *La dernière Bande* (1958-59) et *Dis Joe* (1965). Dans *La dernière Bande*, il s'agit, grâce à l'utilisation de ce qui est pour l'époque une nouvelle technologie, c'est-à-dire

15 *Id.*, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 103.

16 *Ibid.*, p. 64.

17 *Ibid.*, p. 34.

un magnétophone, du dédoublement à travers le temps et les différentes périodes de sa vie, de la voix du personnage en scène ; Krapp, s'écoutant lui-même, se réécoutant, commentant ce que raconte sa voix enregistrée au fil des années. Là, le « truc » si l'on peut dire est à vue, et la machine est exhibée qui fait parler et met en scène les anciennes figures de Krapp comme autant de pantins désincarnés.

Dans *Dis Joe*, en revanche, première pièce pour la télévision, la source de la voix enregistrée est cachée et l'on entend seulement la voix d'une femme, là où l'on voit l'image filmique de l'homme dans sa chambre, à qui la diseuse raconte la triste histoire d'une jeune fille et de sa mort, plus près, toujours plus près, jusqu'à ce que l'image du visage de l'homme apparaisse en gros plan, hanté par la voix qui est en lui, dans sa tête. Un tel dispositif sera repris dans *Trio du fantôme* (1976), où sur fond de voix féminine, la caméra parcourt longuement une chambre avant de se fixer sur une silhouette masculine, assise, qui tient qui plus est dans ses mains crispées un magnétophone, d'où sortira, non pas l'histoire enregistrée de sa vie comme dans *La Dernière bande*, mais la musique du *Trio du fantôme* de Beethoven, mettant ainsi au jour l'autre versant de la ventriloquie : l'absence, c'est-à-dire la mort.

Trio du fantôme, écrit et réalisé pour la BBC en 1976, prend ainsi sa source dans le *Cinquième trio pour piano* de Beethoven (opus 70, n° 1), plus précisément le Largo, dont les notes résonnent en ouverture. Ce morceau, communément appelé « Le Fantôme », correspond bien à la qualité spectrale qui est celle de cette œuvre qui représente un homme semblant flotter dans l'atmosphère d'une chambre tandis que lui parvient faiblement une voix féminine, « un murmure à peine audible », dit le texte : « Ma voix doit être un murmure à peine audible¹⁸ ». Le seul « signe de vie » de la silhouette de l'homme assis est donné par ses deux mains « crispées sur un petit magnétophone ». L'instrument préféré de Krapp fait ici retour et permet d'imaginer que la silhouette masculine à peine visible sur l'écran est peut-être la sienne, ou ce qu'il est devenu. À la fin, S soulève le magnétophone, s'assied, indécis, reprend finalement la pose du début, courbé sur le magnétophone : la pose de Krapp. La musique s'amplifie tandis que la caméra opère un « lent *travelling* avant jusqu'au gros plan de la tête complètement inclinée sur le magnétophone, à présent serré dans les bras, invisible¹⁹ ».

Dans *... que nuages...*, pièce pour la télévision écrite en 1977, la poésie se trouve encore à la source de la création dramatique et elle est de nouveau portée par la présence d'une voix solitaire. Le titre choisi : *... que nuages...*, est extrait de la dernière strophe d'un poème de Yeats, *La Tour* (1926), dont des bribes sont ressassées par la voix (V) dans

18 *Id.*, *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit., p. 21.

19 *Ibid.*, p. 35-36.

la pièce : « ... nuages... que nuages... passant dans le ciel... lorsque l'horizon pâlit... ou le cri d'un oiseau qui sommeille... parmi les ombres appesanties²⁰ ». La combinatoire est cette fois celle d'un « homme assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible », en longue robe de chambre et calotte gris pâle : H, doublé de H₁, sur le plateau, avec « chapeau et long pardessus sombres ou robe de chambre et calottes claires » ; du « gros plan d'un visage de femme limité autant que possible aux yeux et à la bouche » ; et de V, la « Voix de H²¹ ».

Nacht und Träume (1982), enfin, présente une version minimaliste du dispositif, avec un Rêveur (A), Tel qu'il se rêve (B), avec les Mains dont il rêve D (droite) G (gauche) : on entend une voix d'homme qui fredonne doucement d'abord les sept dernières mesures du Lied de Schubert qui donne son titre à la pièce, puis les trois dernières, puis de nouveau les sept dernières, puis de nouveau les trois dernières.

190

DES VOIX DANS LE NOIR

La dissociation des corps, ou pour mieux dire des visages et des voix, se réalise ainsi, comme très souvent chez Beckett, par le biais de la mise en place d'un dispositif puis d'une combinatoire de ses variations, jusqu'à épuisement dirait Deleuze, qui s'opère aussi bien sur scène que sur écran. Par exemple, dans *Cette fois* (1975), dramacule conçu comme « le frère de *Pas moi* », on retrouve encore, côté scène, le système réalisé par Beckett dans ses créations télévisuelles, à savoir une combinaison / visage-image + voix enregistrée /, dans un dispositif légèrement différent. Seul est visible « le visage du Souvenant à environ 3 mètres au-dessus de la scène et un peu décentré » : « Vieux visage blême légèrement incliné en arrière, longs cheveux blancs dressés comme vus de haut étalés sur un oreiller ». Les « Bribes d'une seule et même voix, la sienne, ABC lui arrivent des deux côtés et du haut respectivement. Elles s'enchaînent sans interruption sauf aux endroits indiqués²² ». Une note précise à la fin qu'« ABC se relaient sans solution de continuité à part les deux interruptions de 10 secondes. Il faut néanmoins que le passage d'une voix à l'autre, sans être accusé soit perceptible. Effet à assister mécaniquement au niveau de l'enregistrement, au cas où n'y suffirait pas la diversité de provenance et de contexte²³ ».

20 *Ibid.*, p. 50.

21 *Ibid.*, p. 39.

22 *Id.*, *Catastrophe et autres dramacules (Cette fois – Solo – Berceuse – Impromptu d'Ohio – Quoi où)* [1986], Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 9.

23 *Ibid.*, p. 25.

Le visage du Souvenant, qui fait image et rappelle, comme dans les autres pièces analogues, des tableaux représentant la figure christique, de Zurbaran ou de Domenico Fetti, concentre l'attention des spectateurs, rappelant ainsi les techniques illusionnistes des ventriloques, manipulant notre regard et notre écoute, nous faisant oublier d'où vient la voix, en jouant sur les limites de la perception.

Cette fois inaugure par ailleurs une longue suite de pièces que l'on pourrait qualifier de spectrales, dans lesquelles est atteinte, selon les termes mêmes de Beckett, « l'extrême limite de ce qui est possible au théâtre²⁴ ». Que ce soit dans les textes écrits pour la scène ou les œuvres pour la télévision, l'univers dramatique est ainsi peuplé de silhouettes fantomatiques, de visages à demi effacés, à peine visibles dans l'obscurité ou le flou, détournés, penchés, perchés, comme flottant dans un espace inidentifiable, auxquels parviennent des voix dans le noir, ces voix qui toutes sont endeuillées et qui, par leur poésie même, nous mettent en rapport avec les morts et les fantômes.

Comme le dit déjà ce très beau passage d'*En attendant Godot* :

ESTRAGON. — Toutes les voix mortes.

VLADIMIR. — Ça fait un bruit d'ailes.

ESTRAGON. — De feuilles.

VLADIMIR. — De sable.

ESTRAGON. — De feuilles.

Silence.

VLADIMIR. — Elles parlent toutes en même temps.

ESTRAGON. — Chacune à part soi.

Silence.

VLADIMIR. — Plutôt elles chuchotent.

ESTRAGON. — Elles murmurent.

VLADIMIR. — Elles bruissent.

ESTRAGON. — Elles murmurent.

Silence.

VLADIMIR. — Que disent-elles ?

ESTRAGON. — Elles parlent de leur vie.

VLADIMIR. — Il ne leur suffit pas d'avoir vécu.

ESTRAGON. — Il faut qu'elles en parlent.

VLADIMIR. — Il ne leur suffit pas d'être mortes.

ESTRAGON. — Ce n'est pas assez.

24 Propos rapportés par J. Knowlson, *Beckett, op. cit.*, p. 985.

Silence.

VLADIMIR. — Ça fait un bruit de plumes.

ESTRAGON. — De feuilles.

VLADIMIR. — De cendres.

ESTRAGON. — De feuilles.

*Long silence.*²⁵

192 Côté scène, cette petite musique des voix mortes (des « voix d'urne » écrivait Paul Celan) résonne dans toutes les dernières pièces : dans *Pas* (Footfalls) en 1975, *Berceuse* (Rockaby) en 1979, *Impromptu d'Ohio* en 1980, *Quoi où* en 1983, qui est la dernière pièce écrite par Beckett. Dans *Pas*, créée à Londres en 1975, une vieille femme, May – « *cheveux gris en désordre, peignoir gris dépenaillé, cachant les pieds, traînant sur le sol* » – arpente la scène en un va-et-vient incessant, tandis qu'elle s'adresse à la voix de sa mère, ressassant « tout ça », dans sa « pauvre tête ». Dans *Berceuse*, pièce créée à Buffalo aux États-Unis en 1981 dans une mise en scène d'Alan Schneider, une femme appelée F – « *vieille avant l'heure. Cheveux gris en désordre. Grands yeux. Visage blanc sans expression. Mains blanches serrant les bouts des accoudoirs* » – est assise dans une berceuse tandis qu'une voix lui parvient, et que les deux, mouvement et voix, se trouvent unis dans un même mouvement, un même balancement :

F — Encore.

Un temps. Voix et balancement ensemble.

V jusqu'au jour enfin

fin d'une longue journée

où elle dit

se dit

à qui d'autre

temps qu'elle finisse

temps qu'elle finisse

finisse d'errer

de-ci de-là²⁶.

Ces personnages féminins, vieilliss, blanchis, qui tentent de calmer leur angoisse par la régularité d'un mouvement répété et le ressassement d'une parole raréfiée, trouvent

25 S. Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 81.

26 *Id.*, *Catastrophe et autres dramatiques*, op. cit., p. 41-42.

parallèlement leur écho et leurs doubles masculins dans les autres dramatiques écrits à cette même époque.

Ainsi, *Impromptu d'Ohio*, écrit en 1981 à la demande de Stanley Gontarski, présente deux figures, E : l'Entendeur, et L : le Lecteur, qui sont, comme le précise la didascalie, « aussi ressemblants que possible²⁷ », c'est-à-dire revêtus d'un long manteau noir et portant de longs cheveux blancs. Tous deux sont assis à une table de bois blanc. L lit, tandis que E ponctue sa lecture de coups donnés sur la table. Là encore, on retrouve la combinaison d'une voix (dissociée), non enregistrée cette fois, avec une image picturale. Comme l'écrit Michael Billington : *Impromptu d'Ohio* constitue « du théâtre minimaliste brillant qui démontre que Beckett utilise la scène à la manière d'un peintre pour créer des images qui vous hanteront jusqu'à la tombe ». De fait, pour créer l'univers scénique de cet impromptu, Beckett se réfère sans doute à différents tableaux, à Rembrandt en particulier. Ainsi que le souligne le même critique : « Beckett associe une puissante image puritaine droit sortie de Rembrandt à un langage tout à la fois concret et allusif ». Mais se construit ici une nouvelle variation par rapport au dispositif, avec cette fois l'image scénique d'un personnage dédoublé, scindé en deux et construit en miroir, entre celui qui dit (qui lit) et celui qui écoute :

E — Entendeur

L — Lecteur

Aussi ressemblants que possible.

E assis de face [...]. Tête penchée appuyée sur la main droite. Main gauche sur la table.

Long manteau noir. Longs cheveux blancs.

L assis de profil [...]. Tête penchée appuyée sur la main droite. Main gauche sur la table. Devant lui un livre ouvert aux dernières pages. Long manteau noir. Longs cheveux blancs.

[...]

« L (*lisant*). Il reste peu à dire. Dans une ultime –

E frappe sur la table de la main gauche (toc).

Il reste peu à dire.

Un temps. Toc. »

Ce sont bien là les invariants du dernier théâtre beckettien, qui tout en atteignant au presque rien, acquiert un étrange pouvoir de fascination, une étrangeté qui trouble et subjugué. Plus clairement peut-être que toute autre pièce de Beckett, celle-ci renvoie à cette « pureté de l'esprit » qui depuis si longtemps séduit l'homme et l'écrivain.

27 *Ibid.*, p. 59.

Enfin, dans *Quoi où* (1983), pièce d'abord écrite pour le théâtre puis complètement repensée pour l'écran, Beckett s'inspire à la fois de la musique et de la poésie. Deux vers d'un poème de Thomas Moore : « Souvent dans la nuit calme » ont inspiré le thème profond de l'œuvre :

Autour de moi la triste mémoire rassemble
La lumière des jours d'antan.

En parallèle, le *Voyage d'Hiver* de Schubert²⁸ fournit à la pièce sa structure, les différentes séquences suivant, comme dans le cycle des *Lieder*, l'ordre des saisons : « C'est le printemps », dit V (la voix de Bam) ; puis « C'est l'été » ; ensuite « C'est l'automne » ; enfin, « C'est l'hiver » – « Sans voyage », ajoute V.

194 *Quoi où* met ainsi en scène et sur écran une série d'interrogatoires mystérieux menés par Bam, ou plutôt par la voix de Bam, avec successivement Bem, Bim et Bom, toutes des figures dont on ne perçoit que très obscurément les visages, flottant là encore sur fond d'ombre et de lumière floutée, de même que les voix ne nous parviennent qu'assourdis, fatiguées, au bord de l'épuisement, le passage de l'une à l'autre se faisant dans le même souffle, reprenant la technique des ventriloques, qui permet de créer une voix proche et une voix lointaine.

Dans cette dernière pièce écrite par Beckett, cette longue série de paroles détachées s'achève enfin sur ce que dit la voix, en une parole détachée que l'on pourrait dire testamentaire :

V — C'est bon.
Je suis seul.
Au présent comme si j'y étais.
C'est l'hiver.
Sans voyage.
Le temps passe.
Comprenne qui pourra.
J'éteins.

Quelque chose a eu lieu, qui est de l'ordre de la ventriloquie, c'est-à-dire du théâtre :

28 Cycle de *Lieder* composé par Schubert un an avant sa mort, en 1827, à partir de vingt-quatre poèmes du poète Wilhelm Müller.

Le souffle qu'on retient et puis... (*il expire*). Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit²⁹.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, Samuel, *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951.
—, *En attendant Godot* [1952], Paris, Éditions de Minuit, 1997.
—, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
—, *Fin de partie* [1957], Paris, Éditions de Minuit, 1998.
—, *Catastrophe et autres dramatiques (Cette Foix – Solo – Berceuse – Impromptu d'Ohio – Quoi où)* [1986], Paris, Éditions de Minuit, 1997.
—, *L'Image*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
DELEUZE, Gilles, *L'Épuisé*, postface à *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
KNOWLSON, James, *Beckett*, trad. Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007.
VON KLEIST, Heinrich, « *Sur le Théâtre de marionnettes* ». *Anecdotes et petits écrits*, « *Critique de la Politique* », Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1981.

NOTICE

Catherine Naugrette est professeur en esthétique et histoire du théâtre aux universités de la Sorbonne Nouvelle et de Louvain-la-Neuve. Elle a également présidé entre 2010 et 2019 la Section 18 (Arts) du Conseil national des universités (CNU). Rédactrice en chef de la revue d'études théâtrales *Registres* (Presses de la Sorbonne Nouvelle), elle a publié de nombreux textes et ouvrages concernant les questionnements esthétiques ainsi que la poétique du théâtre contemporain, parmi lesquels *L'Esthétique théâtrale* (Armand Colin, 3^e éd. 2016), *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain* (Circé, 2004), *Le Théâtre de Samuel Beckett* (Lausanne, Ides et Calendes, 2017 et Athènes, Papazissis, 2020).

29 Samuel Beckett, *Fin de partie* [1957], Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 90-91.

RÉSUMÉ

On peut repérer chez Beckett plusieurs modèles venus des arts du spectacle vivant, tels que le cirque, le music-hall ou encore le cabaret – ce sont là les influences les plus connues –, mais aussi de l'art de la marionnette et plus précisément de la ventriloquie. Tout en s'inscrivant dans le courant esthétique qui, de Diderot à Edward Gordon Craig, de Tadeusz Kantor à Alfred Jarry, constitue ce que l'on pourrait appeler, la tentation de la marionnette, le théâtre beckettien emprunte également, dans sa gestion des voix et des corps, les gestes propres à un art et une technique plus particuliers, qui sont ceux du ventriloque. Du côté de la scène ou de l'écran télévisuel, Beckett conduit ainsi dans ses derniers dramatiques l'expérience théâtrale à ses limites les plus extrêmes, lorsque les voix se séparent des corps et acquièrent une existence propre, détachée des vivants et des morts.

196

MOTS-CLÉS

Théâtre, arts du spectacle, marionnette, ventriloquie, gestes, corps, voix

ABSTRACT

Several models derived from the performing arts can be traced in Beckett's plays: circus, music-hall or cabaret amongst the best-known, but also puppet-shows and more precisely ventriloquism. If it belongs to the aesthetic trend which, from Diderot to Edward Gordon Craig, from Tadeusz Kantor to Alfred Jarry, partakes of what can be called the temptation of the puppet, Beckett's theatre also borrows, in its management of voices and bodies, from the gestures belonging to the specific art and technique of the ventriloquist. Whether on the stage or on the TV screen, Beckett thus carries theatrical experience, in his last short dramatic pieces, to its most extreme limits, as voices separate themselves from bodies and reach a life of their own, cut off from the living and the dead.

KEYWORDS

Theater, performing arts, puppets, ventriloquism, gesture, body, voice

CARLO BOSO ET LA PÉDAGOGIE DE L'ACADÉMIE INTERNATIONALE DES ART DU SPECTACLE (AIDAS)

Aida Copra
Sorbonne Université

Carlo Boso s'inscrit à l'École du Piccolo Teatro de Milan en 1964 et entre dans l'univers de la *commedia dell'arte* lors de son engagement, en 1965, dans le spectacle *La Venetiana* de Giovanni Poli, puis, deux ans après, dans *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Strehler. À partir de ces expériences, il commence à tracer son propre itinéraire professionnel, artistique et personnel, dans lequel la *commedia dell'arte*, cet « art de la comédie », comme il appelle souvent ses laboratoires de théâtre, devient une passion et un moyen de créer, de communiquer, d'enseigner et, « tout en rigolant, [de faire] la morale à la société, d'une manière très didactique ¹ ».

En 1964, Boso décide de passer le concours pour entrer à l'École du Piccolo en choisissant de représenter le monologue de la pièce de Ionesco, *Rhinocéros*, devant la commission composée de Paolo Grassi, Rusita Rubi, professeur de danse, Giorgio Strehler et Ruggero Jacobbi, professeur de direction d'acteurs². Juste un an après son inscription, Poli l'engage dans son spectacle *La Venetiana*. C'est l'occasion pour Boso de s'approcher des personnages de la *commedia dell'arte* et de la reconstruction du jeu masqué. L'engagement dans le spectacle de Poli est probablement l'une des raisons pour lesquelles il obtient, après avoir fini ses études, en 1967, grâce à Nico Pepe, célèbre Pantalón, un rôle dans *Arlequin* de Strehler, pour la tournée en Europe et en Amérique du Sud. Avec la tournée d'*Arlequin*, pendant onze mois, Boso commence d'une part à comprendre les nuances du rapport entre l'acteur et le spectateur, ainsi que la puissance de la gestuelle si la langue échappe au public, d'autre part, à approfondir les techniques

1 Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », entretien avec Carlo Boso réalisé par Lorraine Camerlain, *Jeu*, 60-73/35, p. 67.

2 Carlo Boso s'inscrit à l'école d'art dramatique du Piccolo Teatro de Milan pour l'année universitaire 1964-1967. En cette période, l'école est dirigée par Giorgio Strehler et Paolo Grassi. Y figurent les enseignants: Luigi Ferrante, histoire du théâtre; Luigi Pestalozza, histoire de la musique; Antonio Catalano, histoire contemporaine; Don Aceti, histoire des rites; Paolo Grassi, administration théâtrale; Giorgio Strehler, mise en scène; Ruggero Jacobbi, direction d'acteurs; Ottavio Fanfani, direction d'acteurs; Rusita Lupi, danse classique; Marise Flash, mime et pantomime; Antonella Ceriani, escrime théâtrale; Angelo Corti, acrobatie; Federica Fiorenza, éducation musicale.

de la *commedia dell'arte* en ayant à ses côtés le maître Ferruccio Soleri qui a toujours préféré « aider l'élève à trouver en lui-même ses possibilités d'expression³ » plutôt que d'enseigner par imitation. Le bagage acquis auprès de Strehler, Poli et Soleri – c'est d'ailleurs Boso qui met toujours en évidence ces expériences initiales – doit être interrogé inséparablement de la formation corporelle que Boso reçoit pendant ses études : le théâtre brechtien et l'étude de l'expression corporelle se mêlent continuellement dans les approches scéniques et pédagogiques de Boso.

198 Dans les années 1980, Boso entre dans la compagnie Tag Teatro de Venise, née du stage international sur les techniques de la *commedia dell'arte*, organisé pendant le Carnaval à Venise en 1983 et dirigé par Boso avec un groupe de trente acteurs européens. Les activités du Tag Teatro jusqu'en 1994 sont l'exemple le plus représentatif de la fusion complète entre l'étude sur la reconstruction historique de la *commedia dell'arte*, sa présence dans le répertoire d'une compagnie contemporaine et son impact sur le processus de formation de l'acteur. Avec le Tag, Boso réalise une série de spectacles qui rencontrent un grand succès : *Il falso Magnifico* (1983), *Scaramuccia* (1986), *La pazzia di Isabella* (1989), *Droghe d'amore* (1992). Boso entreprend aussi des collaborations avec des compagnies étrangères comme la compagnie Rotative de Lyon (France), la compagnie Mystère Bouffe de Paris, la compagnie La Grosse Valise de Montréal (Canada), El Teatro del Finikito de Alcalà de Henares (Espagne) ou encore le Théâtre de l'Éveil de Mons (Belgique).

Après avoir dirigé, partout dans le monde, un grand nombre de stages de *commedia dell'arte*, Boso décide en 2004, avec Danuta Zarazik, de fonder l'Académie internationale des arts du spectacle (AIDAS) de Versailles dans le but de réaliser une idée peut-être *utopique* : former les vrais *comici dell'arte*. L'Académie est créée précisément, comme le dit Boso, sur le principe de l'École de Milan : « L'académie est avant tout un *théâtre école* et non une école de théâtre. C'est-à-dire que sa formation est interdisciplinaire et repose essentiellement sur une pratique intensive de la scène⁴ ». Lecoq caractérise l'École du Piccolo, comme une « école de tous les théâtres », et Copeau, l'École du Vieux-Colombier, comme une « véritable école de comédiens ». L'idée est d'abandonner une conception unique de l'art théâtral ainsi que les principes des écoles traditionnelles dans lesquelles l'enseignement, très uniforme, est tout orienté vers les sentiments et les passions du personnage que l'acteur doit exprimer à travers les techniques de la voix, la mimique du visage et les positions du corps. La grande

3 Ferruccio Soleri, « Petit lexique d'une tradition vivante », propos de Ferruccio Soleri et Carlo Boso recueillis par Michèle Friche, *Le Soir*, le 06 novembre 1996.

4 Carlo Boso, « La parole à... », *Versailles Magazine*, Versailles, février 2012.

partie des écoles d'aujourd'hui, selon Boso, ne prêtent pas attention à l'un des éléments les plus difficiles à comprendre pour un jeune acteur : la relation entre le plateau et le public. Elles « ne forment que des répétiteurs de Molière, Shakespeare... donc des interprètes du passé⁵ ». En outre, dans le *training* d'acteur, « la préparation physique est [...] primordiale⁶ ». Former de nouvelles générations d'acteurs presque directement sur scène et en contact avec le public est l'objectif principal de l'AIDAS :

À la différence de la grande majorité des écoles, la dernière année de formation met clairement l'accent sur la professionnalisation et sur la pratique plutôt que sur la théorie. Dans cette logique, il s'agit de la seule école en Europe qui fait participer ses élèves aux festivals dès leur première année, et c'est également la seule école en Europe qui fait participer ses étudiants au festival d'Avignon⁷.

Toujours en faveur d'une relation étroite entre la pratique et la théorie, Boso a présenté son travail en clôture du colloque, accompagné par ses élèves de l'Académie internationale des arts du spectacle. L'objectif de la rencontre était de questionner la fonction du geste, depuis le théâtre antique jusqu'au théâtre contemporain. Le parcours pédagogique de l'AIDAS comprend différentes disciplines : l'improvisation et l'utilisation des masques, l'analyse et la technique du mouvement, le mime et la pantomime, la danse et le chant, l'acrobatie théâtrale, etc. La *commedia dell'arte* y occupe une place centrale et elle est pour Boso en premier lieu le moyen d'acquérir les techniques du corps de l'acteur, mais aussi de découvrir de nouvelles formes scéniques. C'est pourquoi la question principale abordée lors de la rencontre est celle du geste codifié, entre tradition et innovation. Le discours de Boso a été suivi par une démonstration pratique faite par les élèves de l'AIDAS. Il s'agissait d'explorer dans quelle mesure une tradition théâtrale, à l'époque contemporaine, tient compte ou non des codes scéniques.

À côté d'une recherche historique et philologique précise sur la technique de la *commedia dell'arte*, Boso laisse toujours place à la contribution créative de ses acteurs et à l'improvisation, du point de vue de la parole ou du geste, pour créer un théâtre/laboratoire collectif. L'exemple le plus évident de ce modèle de *training* est le rôle d'Arlequin interprété par une jeune actrice italienne, Lidia Ferrari, formée à l'AIDAS et associée aujourd'hui à La Douzième Compagnie, une jeune compagnie professionnelle issue de l'AIDAS et créée en janvier 2018. Ferrari a évoqué pour nous les extraits du

5 C. Boso, « Petit lexique d'une tradition vivante », art. cit.

6 *Ibid.*

7 C. Boso, « La parole à... », art. cit.

spectacle *Il Falso Magnifico* (2018) de La Douzième Compagnie et explique le processus de recherche des postures scéniques de son personnage en prenant comme base la démarche, les pas et les gestes fondamentaux de Ferruccio Soleri⁸, afin de développer ensuite son propre Arlequin :

Je me souviens en particulier d'avoir essayé d'imiter une certaine manière de démarche, souple et presque dansée qui terminait avec un petit pas de ciseaux. [...] Je me sentais maladroite et j'étais en train de voler à un artiste un travail qui ne me convenait pas. Carlo m'a dit : « Trouve quelque chose qui marche ! ». Alors, j'ai cherché, cette fois, en créant un Arlequin qui s'appuierait sur les bases plus solides, le sens de la faim, le rapport serviteur/maitre et sur les objectifs de mon personnage. Je suis arrivée à une démarche plus simple mais efficace⁹.

200

La *commedia dell'arte* de Boso est en perpétuel renouvellement et adaptée à l'homme et à l'acteur contemporains. L'artiste dit que « les techniques anciennes de la *commedia dell'arte* nous offrent une grande leçon d'humanité en même temps que la "clé" pour puiser, dans le ventre du monde, l'essence et la physionomie de nouveaux masques et de nouvelles histoires théâtrales¹⁰ ». Selon les témoignages de ses élèves, le style de jeu des comédiens *dell'arte* devient un savoir technique qu'il faut chercher dans le passé, et qui se transmet aux nouvelles générations afin d'exploiter le corps de l'acteur et de (re)découvrir les éléments qui définissent son mouvement et ses gestes scéniques. Il devient aussi le moyen de développer un comportement physique qui se détache des techniques quotidiennes du corps pour que l'acteur puisse fonder son jeu sur une déformation consciente et intelligente du corps afin d'attirer l'attention du spectateur. Ces aspects sont mis au centre des questions abordées à la fin de cet ouvrage sous la forme d'une nouvelle série d'entretiens réalisés avec les anciens élèves de l'AIDAS, dont la rencontre lors du colloque a été une prémisses.

8 Comme remplaçant de Marcello Moretti, Ferruccio Soleri interprète le rôle d'Arlequin depuis 1963 dans *Arlequin serviteur de deux maîtres*, célèbre mise en scène de Giorgio Strehler, représentée pour la première fois en 1947 au Piccolo Teatro de Milan. Le spectacle a connu 10 éditions. Après la mort de Strehler, l'*Arlequin* continue son aventure. Bien que les acteurs changent et que Soleri confie son rôle à Enrico Bonavera, il est resté à l'affiche du Piccolo Teatro jusqu'à aujourd'hui et représente un modèle pour tous les futurs metteurs en scène qui se lancent à la conquête de la tradition de la *commedia dell'arte*.

9 Entretien avec Lidia Ferrari réalisé par Aida Copra, Paris, septembre 2020.

10 Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », dans *Arlequin valet de deux maîtres*, adaptation de Carlo Boso et Guy Pion, Lansman, Manage, p. 10.

LES ENTRETIENS AVEC LES ACTEURS FORMÉS À L'AIDAS

Les entretiens ont été réalisés¹¹ avec les acteurs qui sont associés aux compagnies formées à partir des différentes promotions de l'AIDAS :

- **Anthony Bechtatou**, né le 27 juin 1996 à Latronche (France), diplômé en 2017 / Prisma Teatro
- **Erwan Bleteau**, né le 23 septembre 1991 à Nantes (France), diplômé en 2019 / La Douzième Compagnie
- **Elena Tonelli**, née le 29 décembre 1987 à Urbino (Italie), diplômée en 2020 / La compagnie du Grand Chêne

Pourquoi vous-avez choisi de vous former à l'AIDAS ?

Anthony Bechtatou : Un des intervenants de l'AIDAS, Alain Bertrand, avec qui j'ai commencé le théâtre étant enfant, m'a conseillé cette école. Puis, après avoir vu divers spectacles par les élèves au festival d'Avignon (*Les Trois Sœurs*, *Capitaine Fracasse*, *El Cid*), j'ai été touché par l'aspect populaire et la sensation ancestrale de communion que ce style crée avec le public, et j'ai décidé de passer l'audition.

Erwan Bleteau : Lorsque j'ai pris la décision de quitter ma formation scientifique et de devenir comédien après mon diplôme, j'ai recherché une école de formation pluridisciplinaire car je pense qu'il est important pour un comédien d'être polyvalent : savoir chanter, danser, jouer face à la caméra, etc. De plus, je recherchais un lieu de formation où je pourrais retrouver un esprit de troupe, c'est pour cela que je voulais aussi éviter les conservatoires ou écoles, qui à mon avis, ne correspondaient pas au genre d'école que je recherchais.

Elena Tonelli : J'ai toujours été fascinée par le théâtre populaire. J'ai rencontré Carlo Boso lors d'un stage à Milan et grâce à lui j'ai connu de près *la commedia dell'arte*. Pourquoi l'AIDAS ? Parce que dans la formation est prévue la rencontre continue avec le public, ce qui nous permet de comprendre parfaitement les règles de la *commedia*.

En quoi consiste le travail sur les techniques physiques et psychologiques de l'acteur à l'AIDAS ?

ET : À l'AIDAS, on travaille beaucoup au niveau physique. On apprend plusieurs disciplines, en premier lieu, la technique du corps et, ensuite, la psychologie du personnage.

11 Entretiens réalisés par Aida Copra, Paris, 2021.

AB : Physiquement, cela passe par la pluridisciplinarité : mettre son corps à l'épreuve de différents arts pour enrichir sa capacité de coordination. Puis par la fréquence de représentations : être sur scène au maximum pour que la relation au public et aux partenaires soit une évidence, ce qui finit par créer des « réflexes de survie » pour le comédien. La fréquence de jeu a également une influence psychologique : elle s'ajoute à une méthode que certains disent « à la russe », dans la dureté et l'autonomisation, voire stakhanoviste. Un grand axe pédagogique de Carlo Boso consiste à briser l'ego personnel pour construire un ego collectif, grâce auquel, à l'AIDAS, on forme non seulement des comédiens, mais aussi des troupes.

EB : *La commedia dell'arte* étant au centre de la formation de l'AIDAS, l'importance est donnée au travail du corps : savoir se tenir, se déplacer, avoir de la présence sur scène. L'ensemble des cours vont dans ce sens : la danse et le flamenco nous apportent un tonus et une maîtrise de notre corps, la pantomime nous apprend à mettre notre corps au service de l'histoire et l'escrime nous apporte un contrôle de l'espace.

202

Le travail sur les techniques psychologiques se fait tout au long de la formation, lors de la création des spectacles puis lors des représentations et des tournées. L'AIDAS nous met dans de réelles conditions de travail et nous prépare à réagir de façon adaptée à toutes les situations. Nous sortons donc de notre formation avec tous les outils nécessaires pour notre métier de comédien, autant au niveau physique que psychologique.

Sur quelles traditions théâtrales travaillez-vous au cours de votre formation ? Et de quelle manière, selon vous, réinvente-t-on une tradition du passé ?

ET : La formation AIDAS est axée sur plusieurs fronts : on étudie le théâtre grec comique et tragique, pour passer ensuite au théâtre de la Renaissance et du Baroque avec une attention particulière donnée à la *commedia dell'arte*. La connaissance des genres anciens à travers des « yeux modernes » nous permet de réinventer la tradition du passé en abordant l'actualité d'aujourd'hui.

EB : La première année de formation nous conduit déjà à travailler sur des scènes du répertoire, nous permettant de nous rendre compte de l'immense richesse du répertoire théâtral. Puis la première création de la promotion nous emmène au cœur du théâtre antique, nous ramenant alors aux bases mêmes du théâtre. Puis, à partir de cette base, notre formation nous fait suivre l'évolution de cet art, de la *commedia dell'arte* en passant par le théâtre classique puis le théâtre contemporain.

En travaillant sur toutes les formes de théâtre, de la plus ancienne à la plus récente, cela nous permet de nous rendre compte de l'universalité des thèmes abordés dans les différentes œuvres. De cette manière, cela nous permet de nous remémorer l'objectif premier du théâtre : l'éducation.

AB : Tous les grands courants théâtraux sont abordés au cours de la formation, la *commedia dell'arte* en est sans conteste le cœur. Elle est le genre de référence dans le rapport au public, puisque les spectacles produits à l'AIDAS se réclament d'un théâtre populaire, quel que soit le courant de l'œuvre. Je pense que réinventer une tradition du passé est par définition d'une grande complexité contextuelle. Tant de compagnies s'y essaient, en se fourvoyant, selon moi, entre reconstitution appliquée et déconstruction arbitraire, l'une étant trop loin de nous et l'autre perdant l'intérêt même de la tradition. La difficulté étant de respecter la tradition, l'intérêt est de la rendre utile dans un contexte différent ; d'après mon expérience, pour éviter tous ces pièges, il faut comprendre l'intérêt qu'avait la tradition à son époque, dans son contexte, pour le rendre utile et la faire résonner dans le nôtre, trouver les points communs entre les époques et ce que dénonce ou amène la démarche des artistes de ce courant. L'avantage de la *commedia*, c'est que son intérêt réside dans son rapport au contexte : par la farce, elle fait office de gazette et dépeint ainsi les mœurs de l'époque en prenant en compte chaque strate de la société.

Chaque acteur a son propre bagage d'expériences personnelles. Dans quelle mesure ce bagage influence-t-il l'apprentissage et la création du personnage, son geste, ses mouvements ou sa prise de parole sur scène ?

AB : Il y a plusieurs types de rôles du point de vue d'un acteur : les rôles d'emploi et les rôles de composition. L'un se nourrit de la personnalité, du « bagage » de l'acteur, l'autre de sa capacité à le faire disparaître pour en créer un autre ; tout dépend des besoins du spectacle. Comme pour les émotions ou les types de caractères, chaque acteur a une facilité dans l'un plus que dans l'autre.

EB : L'expérience de vie de chacun, ses émotions, sa manière de se déplacer, de penser, de réagir, tout cela est différent pour chacun. La construction d'un personnage sera donc propre à chacun de ses interprètes car chaque comédien puisera en lui-même ce qui lui permettra de faire vivre son personnage. Il y aura toujours des éléments propres au personnage, mais c'est au comédien de les faire vivre à travers lui.

ET : Ce bagage influence énormément la création du personnage. On peut raconter seulement ce que l'on connaît : donc, chaque acteur crée son propre personnage.

Et l'improvisation ? Roberto Cuppone, autrefois acteur du Tag Teatro, dit que, pour lui, l'improvisation est une sorte de *acting out*, un acte impulsif. Vous en pensez quoi ? Y a-t-il des moments où vos gestes sont improvisés sur scène ?

AB : Au-delà de son implication essentielle dans la *commedia dell'arte*, l'improvisation est un plaisir essentiel pour la liberté de l'acteur. Le geste, l'émotion, bref, l'impulsion,

peut prendre le pas sur la parole et pousser à l'improvisation. Si une fenêtre s'ouvre, il serait bête de ne pas y jeter un œil avec le public, surtout que s'il la voit, il la veut ! On ne peut pas faire comme si de rien n'était. Il m'arrive parfois, quand je sens les astres alignés (public, partenaire et impulsion) de me laisser aller à la spontanéité, même si le spectacle est écrit. Il y a même des spectacles où des terrains sont aménagés pour improviser, afin de rendre le moment unique.

EB : Même si l'improvisation se veut parfois contrôlée par le cadre, par le fait d'être seul ou non sur scène, l'idée d'un « acte impulsif » me semble plutôt proche de la réalité. L'improvisation, en exercice ou sur scène, consiste en une libération de notre corps et de notre mental en se focalisant sur l'instant présent. Nous allons réagir naturellement à la situation sans forcément réfléchir, ce qui n'est pas forcément facile, preuve, encore une fois, que le théâtre est une affaire de travail et de pratique.

204

Il m'est en effet déjà arrivé d'improviser sur scène si cela est nécessaire, en cas de souci technique notamment. Et selon les situations, l'état émotionnel et d'autres raisons, il se peut que des mouvements sortent d'eux-mêmes mais cela m'arrive plus en répétition, moins sur scène (le contrôle y est différent).

ET : Dès que l'on arrive à oublier le texte, l'improvisation peut commencer. Et c'est surtout très naturel : à l'AIDAS on travaille beaucoup pour obtenir cet esprit de groupe qui permet d'improviser sur scène.

En revenant à la question centrale de cet ouvrage, c'est-à-dire, « le geste entre la tradition et l'innovation », quel rapport y a-t-il entre liberté expressive et geste codifié au cours de votre formation à l'AIDAS ?

AB : Ce que j'ai appris lors de mon parcours à l'AIDAS, c'est que les codes gestuels sont la forme, et le moyen d'être sûr de se faire comprendre du spectateur. On installe avec le public un langage dans lequel on va pouvoir discourir. Que l'on en crée un ou qu'on en reprenne certains déjà existants, le cadre est primordial pour pouvoir peindre notre histoire. Ce n'est qu'en parlant la même langue que notre interlocuteur qu'on peut partager avec lui un poème. Le cadre est le premier pas vers la liberté qui, seule, n'a artistiquement pas de sens. On ne peut s'exprimer pleinement que quand on est libéré des contraintes de compréhension, c'est à cela que servent les codes gestuels dans une telle tradition. Et il ne s'agit que d'étapes : une fois le cadre maîtrisé, c'est là qu'on peut en proposer un nouveau, c'est un point de rendez-vous obligatoire où les artistes retrouvent leur public pour ensuite pouvoir choisir de les emmener hors-cadre vers un chemin innovant.

EB : Carlo Boso nous rappelle souvent qu'il « faut d'abord connaître les règles afin de pouvoir s'en défaire ». Et c'est ce que l'AIDAS nous apprend à faire en tant que

comédien : il nous apprend à connaître les moyens de créer une relation avec le public, de caractériser un personnage, d'échanger correctement avec ses partenaires. Toutes ces règles qui font qu'on parle de l'art du comédien (*l'arte della commedia*), ce qui en fait un métier à part entière. Une fois que ces règles sont maîtrisées, le comédien peut plus facilement se libérer de celles-ci et s'exprimer librement tout en restant conscient de la manière de faire son métier : celui de comédien.

ET : Ma formation m'a fourni des outils pour utiliser des règles de comédie même dans les *scenari* modernes. On parle des gestes codifiés, mais on peut aussi bien intégrer tout ça à tel point que le public ne s'en rende pas compte. La scène fonctionne grâce à un équilibre issu précisément de ces règles, qui elles-mêmes doivent évidemment être maîtrisées.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Silvia De Min & Aida Copra	
L'usage du geste expressif dans l' <i>acting training</i> de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939)	31
Cecilia Carponi	
Vevold Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur	49
Emily Lombi	
Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre	65
Léa de Truchis de Varennes	
Geste primitif et corps allégorique chez Romeo Castellucci	77
Kenza Jernite	
Le geste entre répétition et révolution. D' <i>Antigone</i> de Sophocle à Motus, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre	91
Daniela Sacco	
Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien	113
Henrique Buarque de Gusmão	
L'évidence du geste dans les mises en scène du Nouveau Théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture	127
Mathilde Dumontet	
Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le beau geste cyranesque	141
Clémence Caritté	
Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé	157
Marine Dregoncourt	
Masques et <i>playback</i> : traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy	171
Corentin Jan	
Beckett ventriloque	183
Catherine Naugrette	
Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie internationale des art du spectacle (AIDAS)	197
Aida Copra	

