



Le geste... · Silvia De Min & Aida Copra · Introduction

ISBN : 979-10-231-3915-0

Le geste  
sur les scènes  
des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> 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](mailto: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<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> 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*)<sup>1</sup> ». 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*)<sup>2</sup>.

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*) – le tout ordonné à la persuasion (cf. *pithanotatoi*) qui décide en dernier ressort de la qualité de la représentation<sup>3</sup>.

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 gré<sup>4</sup> ».

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<sup>e</sup> 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 obscur<sup>5</sup>.

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 auparavant<sup>6</sup>. 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 geste<sup>7</sup> ». 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<sup>e</sup> 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*<sup>8</sup>. 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 mesure<sup>9</sup>...  
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<sup>e</sup> 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 faucon<sup>10</sup>...

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<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. 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-stase<sup>12</sup> ». 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 comble<sup>13</sup>.

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 rhétorique<sup>14</sup>. 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<sup>e</sup> siècle, nous renvoyons à Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> 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 dynamique<sup>15</sup> », 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<sup>e</sup> 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 stratifiée<sup>16</sup>. 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 cite<sup>17</sup>.

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*<sup>18</sup>. 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 passé<sup>19</sup>.

L'iconographie de la *commedia dell'arte*, avec un répertoire allant du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> 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 telle<sup>20</sup>), 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 Sffessania* 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 portrait<sup>21</sup>. Nous pouvons rappeler, à ce sujet, une anecdote devenue célèbre : au XVIII<sup>e</sup> siècle, lors d'une tournée à Paris, David Garrick, célèbre acteur anglais et modèle du jeu « naturel » à travers toute l'Europe<sup>22</sup>, 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 venir<sup>23</sup>.

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 vérité<sup>24</sup> ». Si au XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> 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 terrain<sup>25</sup> ». 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<sup>e</sup> 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-Albine<sup>26</sup> ».

14

En parcourant les traités et les témoignages de l'époque<sup>27</sup>, 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<sup>e</sup> 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 narratifs<sup>28</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 théâtre<sup>29</sup> ».

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 temps<sup>30</sup> ?

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 poète<sup>31</sup> » : 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'images<sup>32</sup>. Le lieu textuel auquel l'écrivain de théâtre confie sa vision mentale est, précisément, la didascalie<sup>33</sup>, 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, 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, nous renvoyons à Veronique Lochert, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> 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 suivants<sup>34</sup> ». Les écoles, laboratoires et ateliers des grands réformateurs du théâtre deviennent, au XX<sup>e</sup> 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 anciens<sup>35</sup> » :

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 théâtral<sup>36</sup> ».

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<sup>e</sup> 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 mouvement<sup>37</sup> ». 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 art<sup>38</sup> ».

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 scénique<sup>39</sup> ». 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 travail<sup>40</sup> » 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 créatrice<sup>41</sup> ». 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 vivant<sup>42</sup> ». 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 sentiments<sup>43</sup> ». L'autre instrument privilégié qui permet à Copeau de travailler sur la « transposition des sentiments par une écriture poétique du geste<sup>44</sup> » est l'emploi du masque. Copeau utilise surtout le masque « noble », celui que Lecoq appellera « neutre », qui sert à préparer l'élève au travail choral<sup>45</sup> en unissant toutes les étapes principales de sa formation : « les parties mimées s'allient au chant, la stylisation des gestes aux mouvements choraux<sup>46</sup> ».

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<sup>e</sup> 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”<sup>47</sup> ». 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 réaliste<sup>48</sup> ». Elle permet de mettre en mouvement une émotion par l'identification « mimodynamique<sup>49</sup> » 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'agir<sup>50</sup> ». 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 spectateur<sup>51</sup> ». 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'élaner<sup>52</sup> ». 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 intérieure<sup>53</sup> ».

Les différents concepts empruntés au passé<sup>54</sup> sont aussi utilisés dans la pratique pédagogique d'Eugenio Barba. En s'intéressant au *theatrum mundi*<sup>55</sup>, 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 organisée<sup>56</sup> ». La pré-expressivité concerne donc les techniques extra-quotidiennes du corps qui « ne respectent pas les conditionnements habituels dans l'utilisation du corps<sup>57</sup> ». 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 sens<sup>58</sup> ». 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 tensions<sup>59</sup> ».

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 vivre<sup>60</sup> ». Dans la pratique et la pédagogie théâtrales du xx<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> 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 pratiques<sup>61</sup>.

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*<sup>62</sup>.

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 connaissances<sup>63</sup>.

Le colloque a interrogé, entre autres, les sens de la reproduction, aux <sup>XX</sup><sup>e</sup> et <sup>XXI</sup><sup>e</sup> 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 <sup>XVI</sup><sup>e</sup> et le <sup>XVIII</sup><sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 critique<sup>64</sup>.

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 geste<sup>65</sup>. » 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 dramatiques, 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<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : entre tradition et innovation théâtrales », se révèle souvent surprenant.

## 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	

