Le geste… · Léa de Truchis de Varennes · Le geste acrobatique
ISBN : 979-10-231-3918-1

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

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

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) / 3d2s (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

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 XXe 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 XXIe 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 Peignist[2]. 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 XXe 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 XXe 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*, nº 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 scène[3].

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 peuple[4] ». 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 jours[5] ». 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 forain[6].

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 drame[7] ». 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'acteur[8].

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] Forreger[9].

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

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 1968[14]), 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 célestes[15] ». 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 linguistique[16].

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 Culture[17]. 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 fond dans un contexte narratif. On peut le voir encore aujourd'hui dans le spectacle *La Nuit du Cerf* du Cirque Le Roux[18] (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 Nadj[19]) 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 Standing[20] 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 circassiennes[21] ». Le cirque s'approprie donc aujourd'hui la notion de dramaturgie – c'est-à-dire une « articulation de formes et de signes[22] » selon les mots de Philippe Goudard –, non pour se rapprocher du théâtre, mais pour exprimer et revendiquer l'idée d'une signifiance du geste acrobatique qui peut se passer de narration. Le mot dramaturgie apparaît régulièrement chez les créateurs de spectacles de cirque[23] 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-dramatique[24] ». 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-expressif[25] ». 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 Danan[26] 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 SACD[27] 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 spectacle[28]. 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 hybridation[29] ». 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 conclurons 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 nue[30] », 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 Thérenty 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.

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 établissement 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 Ét*udes 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.

KEYWORDS

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

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 5
Silvia De Min & Aida Copra

L'usage du geste expressif dans l'*acting training* 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'*Antigone* 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 Dregnoncourt

Masques et *playback* : 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