



Le geste... · Mathilde Dumontet · L'évidence du geste...

ISBN : 979-10-231-3922-8

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



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

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

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

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

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

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

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

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

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

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

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

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

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER

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

SUP

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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

Mathilde Dumontet
APP, université Rennes 2

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

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

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

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

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

128

TRADITION DU CARTEL : RECHERCHER L'ÉVIDENCE DU GESTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 *Ibid.*, p. 122.

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

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

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

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

DE LA LIBÉRATION DU CORPS AUX GESTES DE RUPTURE

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

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

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

20 Éléonore Hirt, *ibid.*, p. 43.

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

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

132

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

POUR UN NOUVEAU RÉALISME

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

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

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

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

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

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

49 *Ibid.*, p. 71.

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

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

BIBLIOGRAPHIE

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

NOTICE

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

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

RÉSUMÉ

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

MOTS-CLÉS

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

ABSTRACT

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

KEYWORDS

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

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	

