

Le geste... · Clémence Caritté · Le geste théâtral

ISBN : 979-10-231-3923-5



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>

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

Clémence Caritté  
CELLF, Sorbonne Université

Cyrano de Bergerac déclarait au sujet de Roxane qu'« elle fait/Tenir tout le divin dans un geste quelconque<sup>1</sup> ». L'on pourrait dire, sur un mode analogue, que le héros d'Edmond Rostand, quant à lui, fait tenir dans ses gestes anodins ou grandiloquents bien plus qu'il n'en laisse en définitive paraître. D'ordinaire, pourtant, le protagoniste rostandien se résume à un personnage panachard, brailleur, extravagant, tonitruant, dont le caractère même appelle, chez le comédien qui l'incarne, un jeu tout en monstration, appuyé par la cape, le feutre et l'épée du cadet de Gascogne, qui n'a rien à envier, par exemple, au journaliste politique et député du Gers Paul de Cassagnac, modèle ayant inspiré le dramaturge à l'époque :

Un jour quand j'étais enfant, Paul de Cassagnac vint à Marseille pour se battre en duel. Mon père était un de ses témoins. Cassagnac avait laissé ses épées chez nous, rue Montaux. C'étaient de belles épées avec ceci de particulier que leurs coquilles étaient d'argent. [...] Cassagnac qui prenait chez nous ses repas nous racontait avec exubérance de voix et de gestes que ses coquilles tintaient dans le temps du combat. Il faisait un ding-dong que j'écoutais fasciné ! C'est en pensant aux épées de Cassagnac que j'en écrivis le duel<sup>2</sup>.

Cyrano, en effet, est entier, catégorique, déterminé. La gestuelle impliquée par le texte s'en ressent, d'autant plus que le théâtre d'Edmond Rostand s'enracine dans la *commedia dell'arte*, dont il reprend les nombreux gestes, précis et stylisés<sup>3</sup>. Mais la

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

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

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

gestuelle du héros rostandien possède deux versants bien distincts, reflet de l'identité double du poète-bretteur. Elle se fait tantôt douce et gracieuse, comme lors du duel, aussi agile que raffiné, contre Valvert, tantôt dynamique, fantasque et même survoltée. Elle suit en cela la caricature de l'esprit sudiste prompt à se laisser échauffer, ou la gestuelle désordonnée du fou ou du bouffon ; celle, fière et emphatique du matamore ou bien « la largeur de [...] geste<sup>4</sup> » d'un Don Quichotte, ou encore obéissant aux impulsions nasales, tout ayant pour mobile, chez Cyrano, le nez, qui fonctionne telle « une espèce de démangeaison intérieure<sup>5</sup>. » Cette richesse des gestes cyranesques<sup>6</sup> s'explique aisément. En bon misanthrope qu'il est, le héros n'emprunte rien à autrui : « il ne façonne ni ses gestes, ni ses manières au rang des personnes qu'il rencontre dans la société, dont, en général, il cherche toujours à s'éloigner<sup>7</sup>. » S'il singe, ce n'est guère que pour se moquer ; s'il outre, ce n'est que pour faire rire. Le geste reflète donc son idéal de vie, son moi profond. Il n'est alors plus simplement geste mais état d'âme, engagement, prise de position face au monde.

142

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

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

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

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

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



du mouvement à l'attitude, du corps à l'âme. Le beau geste cyranesque fait donc figure d'exception au sein d'une pièce marquée pourtant par une écriture très scénique et pantomimique. Mais quel est ce beau geste et comment s'en emparer sur scène ? Telle est la double interrogation à laquelle nous allons répondre en nous appuyant sur huit mises en scène contemporaines<sup>8</sup>. Il conviendra tout d'abord de circonscrire la notion de « beau geste » dans la pièce *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand, pour en considérer la place et en élucider la portée symbolique avant d'en apprécier l'usage chez les metteurs en scène actuels.

## LE BEAU GESTE CYRANESQUE : CARACTÉRISATION, RÔLE ET PORTÉE

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

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

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

144 Ainsi, le beau geste incarne une grâce suprême, une fine et subtile élégance, fort surprenante et d'autant plus impressionnante compte tenu du contexte dans lequel il survient. Le beau geste est la revendication du désintéressement pur, dans tout ce que l'action a en elle-même de symbolique et de signifiant. Il désarçonne, rend le personnage momentanément et curieusement incompréhensible, avant de souligner ce besoin intense que le héros a de se différencier, d'être autre et peut-être, avec illusion, lui.

Le beau geste s'alimente auprès de deux figures structurantes pour le protagoniste rostandien. Mentionnons tout d'abord celle du Gascon, qui, si l'on en croit l'ethnotype colporté par la littérature, voue une haine viscérale à la médiocrité et un culte certain à l'excellence<sup>9</sup> – le personnage de D'Artagnan félicite d'ailleurs celui de Cyrano à la scène 4 de l'acte I suite à l'incartade du héros contre le comédien Montfleury. Évoquons ensuite celle du roi Henri IV qui, outre son panache blanc, lègue au protagoniste de Rostand son goût du beau geste – notamment à la bataille d'Ivry –, c'est-à-dire, pour Hélène Germa-Romann, son appétence pour le fait « d'offrir sa vie contre de la gloire<sup>10</sup> ». Cyrano de Bergerac prolongerait donc en quelque sorte la « geste guerrière et politique du Béarnais<sup>11</sup> » qui érige en qualité suprême l'« audace téméraire<sup>12</sup> ». Cependant, le beau geste n'équivaut pas à un air crâne que prendrait Cyrano pour

9 « Ainsi vraisemblablement inspirée par la mythologie chevaleresque et une certaine idée ennoblissante de la guerre, il y a, chez les Gascons, une quête éperdue du coup d'éclat ou, du moins, du beau geste. » (Véronique Larcade, *Les Cadets de Gascogne*, Portet-sur-Garonne, Éditions Empreinte, 2000, p. 135).

10 Hélène Germa-Romann, *Du « bel mourir » au « bien mourir ». Le Sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Librairie Droz, 2015, p. 548.

11 Christian Desplat, « "Le Bon Roi Henri" : ou la pédagogie du mythe », dans Paul Mironneau et Pierre Tucoo-Chala (dir.), *La Légende d'Henri IV*, Pau, J & D Éditions, 1995, p. 184.

12 Marcel Reinhard, *La Légende de Henri IV*, Paris, Librairie Hachette, 1936, « La Légende de Henri IV au XVII<sup>e</sup> siècle », « IV. Quelques mots et traits de légendes », « 1. Le panache blanc », p. 46.



déstabiliser l'adversaire ou encore à une impulsion arrogante mais bien, au contraire, à un besoin impérieux de se défier soi-même, de repousser sans cesse ses limites. Il n'est donc pas ce que le grand public en a conservé : voir par exemple *Les Sports modernes* de 1905 qui parle du geste cyranesque de commander un cognac<sup>13</sup>. Le beau geste entre plutôt dans une dynamique positive pour le héros et fait jouer à plein le ressort de l'admiration du côté du spectateur.

Citons ces beaux gestes, au nombre de huit, dont trois rejetés hors-scène mais évoqués par les personnages eux-mêmes au cours du dialogue. Il y a tout d'abord la bourse jetée au vol. Le geste est ici tout en abnégation puisque ce faisant, Cyrano se prive de l'intégralité de la pension paternelle qui lui aurait permis de survivre durant un mois. Ce beau geste nous est rendu sensible par la didascalie interne, redoublée par le mime de Le Bret (« *Le Bret, faisant le geste de lancer un sac*<sup>14</sup> »). On compte ensuite, toujours à l'acte I, l'ascèse volontaire du héros, alors même qu'il sait qu'il n'aura pas les moyens de se nourrir dans les temps à venir. Ne voulant pas opposer un refus à la charmante distributrice qui s'en trouverait bien déçue, il affecte d'accepter son offre, mais pour se saisir seulement de ce qui ne peut nullement le sustenter. Le beau geste se trouve alors diffracté en une série de petits gestes, ceux de se saisir d'un grain de raisin, d'un demi-macaron ainsi que d'un verre d'eau. Le geste qui lui importe le plus, en réalité, est celui de baiser la main de la demoiselle qui s'est prise d'affection pour lui, en signe de reconnaissance et de respect, y compris pour les plus humbles. Autre geste essentiel au cours de l'histoire, le combat de la Porte de Nesle, en coulisses, qui apparaît démesuré, dès lors qu'il est envisagé à l'aune de ce qui le motive : sauver un seul homme et lui permettre de coucher chez lui. Le beau geste suivant reste déterminant pour l'action puisqu'il amorce le subterfuge du héros de roman, Cyrano prenant la plume en lieu et place de Christian de Neuville, afin de séduire la Précieuse Magdeleine Robin dite Roxane, que ce soit à Paris ou bien encore à Arras. Le cinquième beau geste, et sans doute le plus représentatif de l'intrigue, demeure l'inversion des rôles sous le balcon de Roxane qui impose à Cyrano de changer d'identité, de faire taire ses propres sentiments ou, du moins, de les instrumentaliser pour respecter la parole donnée et alimenter un discours amoureux qui le dessert mais satisfait les vus d'autrui. N'oublions pas la récupération de l'écharpe blanche sur le champ de bataille, au péril de sa vie, le tout hors-scène. Le geste n'existe ainsi que par sa trace, l'objet-même rapporté et exhibé sous les yeux éberlués de De Guiche. Il ne faut pas omettre non plus Cyrano resté « *debout*

13 Frantz Reichel, « De coupe en coupe », *Les Sports modernes*, 8<sup>e</sup> année, n° 5, septembre 1905, p. 2-8.

14 E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, I, 4, p. 110.

au milieu des balles » au siège d'Arras, qui, d'après les didascalies, « *récitant debout au milieu des balles* », « *s'élançant, suivi de quelques survivants*<sup>15</sup> ». Enfin, impossible de parler de beau geste sans évoquer Cyrano quittant son lit de fièvre puis se redressant de son fauteuil, se levant et affrontant en face la Camarde, l'épée à la main.

146 On peut observer que ces beaux gestes, dans l'ensemble, sont surtout concentrés en début de drame – quatre sur huit à l'acte I –, comme pour lancer une dynamique qui se prolonge ensuite par différents moments de panache – verbe et action confondus. Le beau geste est ainsi, avec la parole, une des deux façons que possède le protagoniste de tester son *ethos* héroïque et de tenter de triompher de ses ennemis. Il permet d'indiquer l'exceptionnalité du personnage principal et prouve chez lui un élan véritable qui le fait s'élever au-dessus de la masse, au contraire de la simple pirouette qui, elle, comme l'indiquait déjà Rostand dans son *Discours de réception à l'Académie française*, visse au sol<sup>16</sup>. En étudiant ces gestes dramatiques, on constate également que le beau geste fonctionne telle une sorte de politesse du cœur : la politesse renvoie à l'idée d'élégance, tandis qu'il faut comprendre par *cœur* tout à la fois l'émotion et le courage. Ces derniers s'entremêlent dans le beau geste : l'émotion vient tempérer l'éclat tonitruant, la démonstration explosive à laquelle aurait pu aboutir le courage seul, tandis que ce dernier confère à l'émotion la force de se transcender, qu'elle n'aurait pas eue seule. Naît alors le beau geste, douce bravoure, souvent atténuée, par la suite, *via* l'humour, qui désamorce la portée du sacrifice.

Les nombreux beaux gestes de la pièce orientent par ailleurs l'œuvre rostandienne vers une forme de « Théâtre de l'Âme<sup>17</sup> » pour reprendre l'expression d'Henry Béranger ou de théâtre idéaliste, à réutiliser la formule d'Édouard Schuré qui estime que ce type de théâtre repose notamment sur la « beauté du geste<sup>18</sup> ». Le geste, chez Cyrano, s'avère donc indissociable de son « individualité pensante et voulante<sup>19</sup> » ; il ne peut se réduire, scéniquement, à la gestuelle ou bien à la pantomime, aux didascalies externes ou internes. Le Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand est en effet de bout en bout dans la pièce une âme incarnée dont les mouvements obtiennent dans l'espace une traduction concrète. Se pose alors la question du passage à la scène de ces beaux

15 *Ibid.*, IV, 10, p. 373.

16 *Id.*, *Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903*, Librairie Charpentier et Fasquelle, Eugène Fasquelle Éditeur, 1903, 36 p.

17 Henry Béranger, *Essai sur le théâtre de l'âme d'Édouard Schuré*, Perrin, 1900, p. 65.

18 Édouard Schuré, *Le Théâtre de l'Âme*, 2<sup>e</sup> série, *La Roussalka (Drame Moderne) – L'Ange et la Sphinge (Légende dramatique)*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et C<sup>ie</sup> Libraires-Éditeurs, 1902, p. V.

19 Henry Béranger, *Essai sur le théâtre de l'âme d'Édouard Schuré*, *op. cit.*, p. 36.

gestes, d'autant plus pour un dramaturge comme Rostand qui a tous les gestes de ses personnages en tête<sup>20</sup>, qui pense sa pièce en termes visuels – il parle par exemple à Coquelin des « gestes comiques<sup>21</sup> » impliqués par la tirade des « non, merci » et qui semble bel et bien proposer, dans son œuvre, une réelle « animation du geste et de la parole<sup>22</sup> ». Edmond Rostand écrit en effet en véritable homme de théâtre possédant un sens aigu de la scène : « M. Rostand tend avec autant de succès et de mérite à suppléer à la pensée par le mot, au mot par le geste, au geste par le décor, en un mot à faire revivre l'art de ne pas écrire : la pantomime<sup>23</sup>. » Mais le défi s'avère de taille pour un metteur en scène : comment traduire l'essence si particulière du beau geste cyranesque alors que le texte rostandien incite souvent à redoubler le propos par le geste, appuyant le jeu et brisant *de facto* toute illusion mimétique<sup>24</sup> ?

## DE QUELQUES USAGES DU BEAU GESTE CYRANESQUE DANS PLUSIEURS MISES EN SCÈNES CONTEMPORAINES

Le beau geste cyranesque étant lié à l'éthique noble et chevaleresque – le panache triple inscrit Cyrano dans toute une longue lignée de chevaliers mythiques, allant de Bayard à Du Guesclin en passant par Jeanne d'Arc –, se pose inévitablement la question d'une actualisation scénique encore signifiante pour le public du XXI<sup>e</sup> siècle. En se confrontant aux mises en scène contemporaines de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, l'on constate que les metteurs en scène ont dû eux-mêmes répondre à nombre

- 20 Voir Pierre Mortier, « Chez Edmond Rostand », *Gil Blas*, 27<sup>e</sup> année, n° 9528, 14 novembre 1905, n. p.
- 21 Edmond Rostand écrit ainsi à Constant Coquelin : « Mais tout cela c'était inutile de vous l'écrire. Vous verrez tout. Nous nous entendons si bien. Et les gestes comiques que peuvent donner : *d'une main flatter la chèvre... cependant que de l'autre on arrose...* etc. Et, j'y pense encore, le *non merci* de dégoût sur *les soupirs de vieilles dames*, etc. J'attends avec impatience de vous entendre. Cent fois il faut l'avoir dans la bouche pour aller, par moments, vertigineusement vite. Avant que vous n'ayez pu savoir cette tartine, vous aurez la suite. À vous » (Jacques Lorcey, *Edmond Rostand*, t. 1, *Cyrano-L'Aiglon (1868-1900)*, préface de Jean Piat, Paris, Séguier, coll. « Empreinte Séguier », 2004, p. 286).
- 22 Robert Kemp, « «Cyrano de Bergerac» à la Comédie-Française », *Chronique théâtrale*, 78<sup>e</sup> année, n° 28229, 26 décembre 1938, n. p.
- 23 Barthélémy Mayéras, « À propos de «L'Aiglon» », *Limoges-illustré*, 2<sup>e</sup> année, n° 15, 15 juin 1900, p. 3.
- 24 Voici deux exemples en la matière : « LE PREMIER, lui montrant des jeux qu'il sort de son *pourpoint*. Cartes. Dés. » (E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, I, 1, v. 6, p. 42) ; « PREMIER LAQUAIS, tirant de sa poche un bout de chandelle qu'il allume et colle par terre. J'ai soustrait à mon maître un peu de luminaire. » (*ibid.*, v. 7).

d'interrogations : *quid* des didascalies ? Faut-il scrupuleusement les respecter ? Peut-on faire sans ? Est-il possible d'œuvrer en excluant le geste, y compris quand celui-ci se trouve revendiqué par le texte ou nécessaire d'un point de vue dramatique ? Ils y répondent chacun à leur manière, entre tradition et innovation, souhaitant semblait-il éviter une lecture purement didascalique de la pièce. Leurs propositions, par la suggestivité qu'elles contiennent, paraissent souvent s'orienter vers une liberté offerte au spectateur de concevoir lui-même le geste théâtral. Afin de mettre en lumière leurs choix, nous allons nous concentrer sur quatre beaux gestes qui permettent d'aborder les idées les plus fortes : la Porte de Nesle, la scène du balcon, les lettres au siège d'Arras et l'agonie du héros.

148 La bataille de la Porte de Nesle est annoncée par la formule de Cyrano « À la porte de Nesle<sup>25</sup> ! », accompagnée du fait de tirer l'épée de son fourreau. Le beau geste de se battre à un contre cent pour un ami trouve un écho dans le récit parcellaire qu'en assument les cadets de Gascogne à l'acte II et s'incarne dans les feutres des fuyards, remis en parallèle au comte de Guiche. L'on débute donc par un cas problématique puisque ce beau geste, s'il est doté d'une existence dramatique indubitable, n'en a pas pour autant de scénique.

Face à cela, les metteurs en scène réagissent de manière quasiment identique : ils recourent à la musique afin de prolonger l'action hors-scène et d'imprimer un rythme enlevé à la pièce. Ce morceau musical ne sert pas simplement de transition entre deux actes mais bien de support au déploiement de l'imaginaire du spectateur, chargé de reconstituer mentalement ce qui peut se tramer derrière les rideaux de fond de scène. Les propositions sont alors plus ou moins guidées voire contraignantes pour le public et conditionnent en tout cas sa réception de l'œuvre. La plus facilement déchiffirable et la plus restrictive est celle de Georges Lavaudant qui opte pour une musique de cape et d'épée, marquée notamment par les cuivres, un rythme enlevé, un tempo rapide, une mélodie ascendante, une dynamique forte ainsi qu'une écriture homorythmique. Olivier Mellor choisit quant à lui un piano *jazzzy*, Lazare Herson-Macarel, une batterie déchaînée, représentant le pan énergique et percutant du protagoniste d'après Lazare Herson-Macarel lui-même – tandis que la viole évoque plutôt sa délicatesse – et Jean-Philippe Daguerré choisit le violon qui résonne seul dans le noir, puisque le metteur en scène fait de cet instrument l'incarnation vibratoire de l'âme cyranesque. Seule la proposition de Gilles Bouillon paraît véritablement se détacher des autres puisqu'il allie le combat de la Porte de Nesle à des éléments visuels avec un rideau rouge ainsi

qu'un lustre rond à lumière de loges évoquant une ambiance *commedia dell'arte* et suggérant l'idée d'un numéro de cirque en préparation.

Il est surtout intéressant ici de se pencher sur les déclarations de Lazare Herson-Macarel et Jean-Philippe Daguerre qui se trouvent tous deux dans la même démarche, à savoir non pas celle de créer une bande-son mais bien de parvenir à incarner la musique, à en faire une autre parole, une ramification en quelque sorte du personnage cyranesque. À suivre leur parti pris, la musique *est* le héros, *est* le geste. L'instrumentiste, resté sur scène, contrairement à l'acteur, devient son relais, son interprète et entre en dialogue avec lui. Les instruments se transforment en acteurs, en partenaires de jeu à part entière, aptes à transcrire d'autres types de gestes, moins concrets, plus évanescents, mais tout aussi déterminants. Cette astuce évite aux metteurs en scène le recours par exemple au cliquetis d'épées qui aurait trop marqué historiquement la pièce : l'universalité et l'atemporalité d'un morceau musical permettent au spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle de comprendre ce geste, alors même que les problématiques du point d'honneur ou des duels lui sont désormais totalement étrangères.

En ce qui concerne la scène du balcon, elle se déploie en deux temps, tout d'abord à la scène 7 puis aux scènes 9 et 10 de l'acte III. Le geste revient lorsque Cyrano se substitue à Christian, puis quand il met en avant Christian, à son propre détriment, comme le révèlent les didascalies suivantes : « *se glissant à sa place* », « *comme Christian*<sup>26</sup> », « *poussant Christian vers le balcon*<sup>27</sup> » et « *le poussant*<sup>28</sup> ». Cette succession de gestes, englobés dans celui, plus total, du sacrifice de la dissimulation, trouve par-dessus tout, chez les metteurs en scène, une traduction non pas tant gestuelle qu'en termes de dispositifs scéniques ou d'accessoires.

Il faut excepter la proposition de Jean-Philippe Daguerre qui a une vision de la pièce plutôt inspirée de la *commedia dell'arte*, et choisit donc une lecture pantomimique du moment. Cyrano est en effet caché derrière Christian, dos à dos, formant avec lui un Janus amoureux, dont la parole se trouve ainsi double puisque certaines répliques de Cyrano sont divisées entre les deux personnages. Lazare Herson-Macarel, quant à lui, reste dans sa logique musicale et remplace la voix cyranesque qui souffle ses mots à Christian par la viole de gambe. Si ces propositions s'avèrent suggestives au niveau interprétatif, d'autres vont encore plus loin. Dans certains cas, le beau geste est concentré à l'extrême dans un objet, censé résumer le geste que réalise le protagoniste, comme le montrent le choix de Sébastien Jégou Briant pour le paravent et celui de Damien

26 *Ibid.*, III, 7, p. 248.

27 *Ibid.*, III, 10, p. 263.

28 *Ibid.*, III, 10, p. 264.

Luce pour la marionnette. Dans d'autres cas de figure, le déguisement et la feinte sont impliqués par le recours à l'outil moderne de l'écran (de l'ordinateur ou relié à une caméra), qui permet de mettre Roxane à distance et à Cyrano de se cacher : Dominique Pitoiset montre ainsi une conversation Skype sur Macintosh avec micro mais sans images, tandis que Damien Luce se sert de l'écran pour zoomer sur les yeux, le nez et la bouche de Roxane, affichant donc ce qui trahirait Cyrano mais qui demeure caché puisque la caméra n'est pas braquée sur le héros.

150

Les stratégies sont donc diverses : soit les metteurs en scène optent pour un phénomène de condensation de l'effet *via* le recours à un objet, soit, au contraire, ils diluent ce geste et l'étendent à une ou plusieurs scènes en choisissant un dispositif scénique rappelant sans cesse le geste à l'œuvre et qui joue un rôle structurant pour l'ensemble de la séquence dramatique. Ce faisant, le geste sacrificiel qui aurait pu apparaître incompréhensible, exagéré ou suranné pour le spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle se trouve remotivé : l'utilisation d'un objet élargit le champ interprétatif à celui de la timidité, de la facilité du masque, du manque d'audace, de la gêne, de la honte, de la peur, tandis que l'option retenue du dispositif scénique réintègre pleinement le geste dans une logique dramatique.

Pour ce qui est de la rédaction des lettres à Roxane au nom de Christian, elle débute à l'acte II et se prolonge au moins jusqu'à la scène 1 de l'acte IV. Là encore, on ne voit pas Cyrano écrire : à l'acte II, Cyrano a déjà sur lui le billet qu'il tend à Christian (« Cyrano, *sortant de son pourpoint la lettre qu'il a écrite*<sup>29</sup> ») ; à l'acte III, ses écrits nous sont rendus accessibles par les morceaux que nous en livre Roxane (« Croyez que devers vous mon cœur ne fait qu'un cri, / Et que si les baisers s'envoyaient par écrit, / Madame, vous liriez ma lettre avec les lèvres !...<sup>30</sup> ») ; à l'acte IV, enfin, le héros déclare « J'en vais écrire une autre<sup>31</sup> » pour ensuite soulever la toile de sa tente et disparaître. L'on se retrouve donc dans le cas de figure de la Porte de Nesle, à savoir une absence scénique de geste.

De nombreux metteurs en scène ne semblent pas avoir jugé utile de concrétiser ce geste de rédaction, tant il irrigue la pièce et est évoqué verbalement par de multiples personnages. C'est sans doute ce qui explique les deux options, radicalement différentes, qu'il nous a été donné de voir à ce sujet. Soit, comme chez Jean-Philippe Daguerré, le geste trouve une traduction mimétique, c'est-à-dire montrer Cyrano la plume à la main, ce qui a un effet redondant certain mais contribue au moins à ancrer le geste-matrice dans

29 *Ibid.*, II, 10, p. 210.

30 *Ibid.*, III, 1, v. 1228-1230, p. 221.

31 *Ibid.*, IV, 2, v. 1740, p. 297.



l'esprit du spectateur ; soit, comme chez Sébastien Jégou Briant, le parti est celui de forger une image, soudaine tout autant que surprenante, qui vient frapper durablement l'esprit du spectateur et imprimer en lui l'idée d'un geste fondateur, qui soutient le drame et le relance sans cesse. C'est ainsi que, dans sa mise en scène, Sébastien Jégou Briant fait jaillir sur le plateau une pluie ininterrompue de lettres et de cotillons, formant un immense nuage multicolore, laissant le public à la fois émerveillé et abasourdi.

Quant à la digne agonie du héros, elle s'étend sur les scènes 4, 5 et 6 de l'acte V, comme l'explicitent les didascalies suivantes, nous donnant l'impression d'un geste infini, associé à de multiples mimiques et intonations : « *Il se met à descendre le perron lentement, avec un effort visible pour se tenir debout, et en s'appuyant sur sa canne*<sup>32</sup> », « *avec une grosse voix comique* », « *d'une voix fanfaronne*<sup>33</sup> », « *avec une fureur bouffonne* », « *il a l'air de chercher une bonne taquinerie et de la trouver*<sup>34</sup> », « *luttant contre la douleur*<sup>35</sup> », « *il sourit avec effort*<sup>36</sup> », « *souriant et se redressant*<sup>37</sup> », « *il se raidit* », « *il tire l'épée*<sup>38</sup> », « *Il lève son épée* », « *Il frappe* », « *Il fait des moulinets immenses et s'arrête, haletant*<sup>39</sup> », il « *dit en souriant*<sup>40</sup> ».

Les metteurs en scène paraissent tous chercher le geste conclusif le plus symbolique possible, en quelque sorte *le* geste emblématique. Dans le texte d'Edmond Rostand, le beau geste final se trouve intimement lié au costume du héros – feutre, cape, épée –, dont se départissent de plus en plus les metteurs en scène actuels, souhaitant sans doute éviter une lecture univoque de l'œuvre ou la détacher d'un imaginaire trop marqué. On distingue alors deux catégories de metteurs en scène, répartis plutôt en deux parts égales : d'un côté, ceux qui restent fidèles au texte ainsi qu'à ses inspirations et qui optent pour une tenue cyranesque de type cape et épée car ces accessoires sont régulièrement mobilisés par le texte rostandien ; de l'autre, ceux qui prennent le parti d'une modernisation, ce qui leur permet en quelque sorte de choisir leur fin, d'élargir le geste au mouvement et surtout de répondre à la question : qu'est-ce que mourir dignement au XXI<sup>e</sup> siècle ?

La réponse la plus universelle est apportée par Olivier Mellor qui propose, contrairement à Rostand, un Cyrano restant debout jusqu'au bout et dont seul le chef

32 *Ibid.*, v. 5, p. 393.

33 *Ibid.*, p. 395.

34 *Ibid.*, p. 396.

35 *Ibid.*, p. 398.

36 *Ibid.*, p. 401.

37 *Ibid.*, V, 6, p. 408.

38 *Ibid.*, p. 416.

39 *Ibid.*, p. 417.

40 *Ibid.*, p. 418.

finit par s'abaisser. Mourir avec dignité signifierait donc mourir debout, en faisant face sans faillir. Pour Damien Luce, mourir avec dignité implique d'avoir été reconnu, d'être devenu légitime aux yeux d'autrui, puisque Cyrano reçoit de Christian, revenu d'entre les morts, le nez rouge de clown qui lui manquait et qui faisait de lui la risée de tous. Pour Lazare Herson-Macarel, mourir avec dignité requiert jusqu'au bout d'agir, d'être à l'initiative, de chercher à être maître de son destin et d'affronter, enfin, ses craintes et tourments : c'est ainsi que son Cyrano monte enfin lui-même rejoindre Roxane au balcon, afin de recevoir le baiser tant espéré.

En somme, en décidant de simplifier à l'extrême le geste, en optant pour son abolition ou bien sa transformation radicale – en mouvement, action, séquence –, les metteurs en scène octroient la possibilité au spectateur de faire résonner en eux et de manière très contemporaine l'idéal chevaleresque d'un Cyrano qui aurait pu résolument passer pour un hurluberlu ou un Don Quichotte arriéré.

152

Ainsi, l'on constate globalement un affranchissement des didascalies de la part des metteurs en scène contemporains car ils ne les jugent plus prescriptives, en dépit du rôle crucial qu'elles jouent dans le texte rostandien. Il y a en effet chez eux, semble-t-il, la crainte du geste illustratif et donc, dans une certaine mesure, pléonastique, quand bien même celui-ci serait demandé par le texte. Il n'est certes pas aisé de s'attaquer à la mise en scène de *Cyrano* quand l'on sait le goût de Rostand pour le geste bouffon ou de type *commedia dell'arte*, dont il ne cesse d'user dans son drame. Cependant, cette posture des metteurs en scène actuels paraît légitime face au texte de *Cyrano de Bergerac* car le cas spécifique des beaux gestes nécessite de sortir d'une conception visuelle ou jouée du geste. En effet, le beau geste cyranesque ne peut se résumer à un seul geste simple et circonscrit mais appelle une conception plus abstraite et rythmique puisque l'ensemble des beaux gestes vient scander l'action et lui conférer un souffle singulier.

Si Rostand, dramaturge à la charnière entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle possède un usage encore mimético-expressif des didascalies, son utilisation des beaux gestes dans *Cyrano de Bergerac* requiert cependant un usage plus moderne du geste sur les planches de théâtre. Toute la tâche d'un metteur en scène qui monte aujourd'hui *Cyrano* est ainsi de rendre lisible, dans et par le spectacle, ce qui semble *a priori* seulement palpable au cours de la lecture. En cherchant d'autres pistes que le pur geste afin de rendre compte du beau geste cyranesque, les metteurs en scène du XXI<sup>e</sup> siècle permettent à la pièce *Cyrano de Bergerac* de sortir de l'image logorrhéique à laquelle elle est liée, d'advenir pleinement en tant qu'objet spectaculaire et pas simplement en tant que mise en mouvement du personnage éponyme auquel on réduit trop souvent l'œuvre.

## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRES

- ROSTAND, Edmond, *Les Musardises* [1890], éd. nouvelle 1887-1893, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1911.
- , *Cyrano de Bergerac* [1898], éd. Patrick Besnier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.
- , *Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, Eugène Fasquelle Éditeur, 1903.
- , « Causerie », conférence sténographiée par la Sténophile Bivort, *Le Journal de l'Université des Annales*, n° 23, 25 octobre 1910, p. 570-579.
- SCHURÉ, Édouard, *Le Théâtre de l'Âme*, 2<sup>e</sup> série, *La Roussalka (Drame Moderne) – L'Ange et la Sphinge (Légende dramatique)*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et C<sup>ie</sup> Libraires-Éditeurs, 1902.

153

### MONOGRAPHIES

- BÉRANGER, Henry, *Essai sur le théâtre de l'âme d'Édouard Schuré*, Paris, Perrin, 1900, 66 p.
- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1940], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, 157 p.
- CARITTÉ, Clémence, *Cyrano de Bergerac. Une pièce « mythique » au cœur de l'atmosphère fin de siècle*, thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises sous la dir. de Sophie Basch, Sorbonne Université, 2018, 2 vol.
- , *Le Nez de Cyrano de Bergerac dans l'œuvre d'Edmond Rostand*, mémoire de master 2 recherche de littératures françaises sous la dir. de Sophie Basch, Sorbonne Université, 2011.
- FAURE, Paul, *Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand*, Paris, Plon, 1928, 256 p.
- GERMA-ROMANN, Hélène, *Du « bel mourir » au « bien mourir ». Le Sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Librairie Droz, 2001, 352 p.
- LARCADE, Véronique, *Les Cadets de Gascogne*, Portet-sur-Garonne, Éditions Empreinte, 2000, 156 p.
- LORCEY, Jacques, *Edmond Rostand*, t. 1, *Cyrano-L'Aiglon (1868-1900)*, préface de Jean Piat, Paris, Séguier, coll. « Empreinte Séguier », 2004, 512 p.
- REINHARD, Marcel, *La Légende de Henri IV*, Paris, Librairie Hachette, 1936, 173 p.

## OUVRAGES COLLECTIFS

DESPLAT, Christian, « «Le Bon Roi Henri» : ou la pédagogie du mythe », dans Paul Mironneau et Pierre Tucoc-Chala (dir.), *La Légende d'Henri IV*, Pau, J & D Éditions, 1995, 382 p.

## PÉRIODIQUES

KEMP, Robert, « Chronique théâtrale », « «Cyrano de Bergerac» à la Comédie-Française », *Le Temps*, n° 28229, 26 décembre 1938, n. p.

LUST, Charles, « 4221. – Néologisme. – », *L'Écho du public*, n° 154, 21 octobre 1899, p. 756.

MAYÉRAS, Barthélémy, « À propos de «L'Aiglon» », *Limoges-illustré*, 2<sup>e</sup> année, n° 15, 15 juin 1900, p. 1-4.

154

MORTIER, Pierre, « Chez Edmond Rostand », *Gil Blas*, 27<sup>e</sup> année, n° 9528, 14 novembre 1905, n. p.

REICHEL, Frantz, « De coupe en coupe », *Les Sports modernes*, 8<sup>e</sup> année, n° 5, septembre 1905, p. 2-8.

## NOTICE

Clémence Caritté est professeure agrégée de lettres modernes certifiée Théâtre en lycée, docteure ès littératures française et francophone, spécialiste d'Edmond Rostand, rattachée au CELLF. Elle est l'auteure de la première thèse sur *Cyrano de Bergerac*, intitulée *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand, une pièce « mythique » au cœur de l'atmosphère fin de siècle* ainsi que de plusieurs articles : « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », co-écrit avec Florence Naugrette (*RHLF* n°4, 2018), « L'Énigme du panache » (*Edmond Rostand, poète de théâtre*, PUFC), « *Cyrano de Bergerac* ou l'instrument du patriotisme : histoire d'une récupération socio-politique durant la Grande Guerre » (*PUR*), « L'esprit français et son émanation cyraniste » (*Lamarque*).

## RÉSUMÉ

La pièce *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand offre un curieux paradoxe. Alors que son texte même implique un jeu très démonstratif de la part du comédien jouant le personnage éponyme, les véritables gestes cyranesques figurent moins l'incarnation concrète du héros que la traduction du panache et se situent, pour

un nombre non négligeable d'entre eux, hors-scène. Ces « beaux gestes », souvent invisibles et dotés d'une dimension tout intérieure, posent la question des moyens à mettre en œuvre pour les restituer avec le plus de justesse et d'efficacité scéniques possible. Ce n'est qu'en comparant les choix effectués par huit metteurs en scène contemporains que l'on peut être amené à pleinement saisir la modernité de l'œuvre rostandienne. Celle-ci, en proposant un cas-limite de geste théâtral, repousse les bornes fixées par la tradition et conduit à réévaluer et redéfinir ce que l'on entend habituellement par geste au théâtre.

## MOTS-CLÉS

Cyrano, Rostand, beau geste, cas-limite, panache, morale, action, didascalies, mises en scène

## ABSTRACT

In Rostand's *Cyrano de Bergerac* (1897), the “beaux gestes” made by the eponymous character are highly paradoxical. Even though the very text implies a demonstrative acting for the star actor, Cyrano makes several concrete gestures off stage, which are very important and full of panache. Often invisible, these “fine gestures” all have a great moral dimension. They offer a borderline case of theatrical gesture which asks us the following question: what is the most accurate and most powerful manner to stage them? In this article, I compare eight French contemporary stage directors' choices in order to show the modernity of Rostand's play: its uniqueness helps us to define what a theatrical gesture is or can be.

## KEYWORDS

Cyrano, Rostand, fine gesture, borderline case, panache, ethics, action, stage directions, stagings.





## 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	

