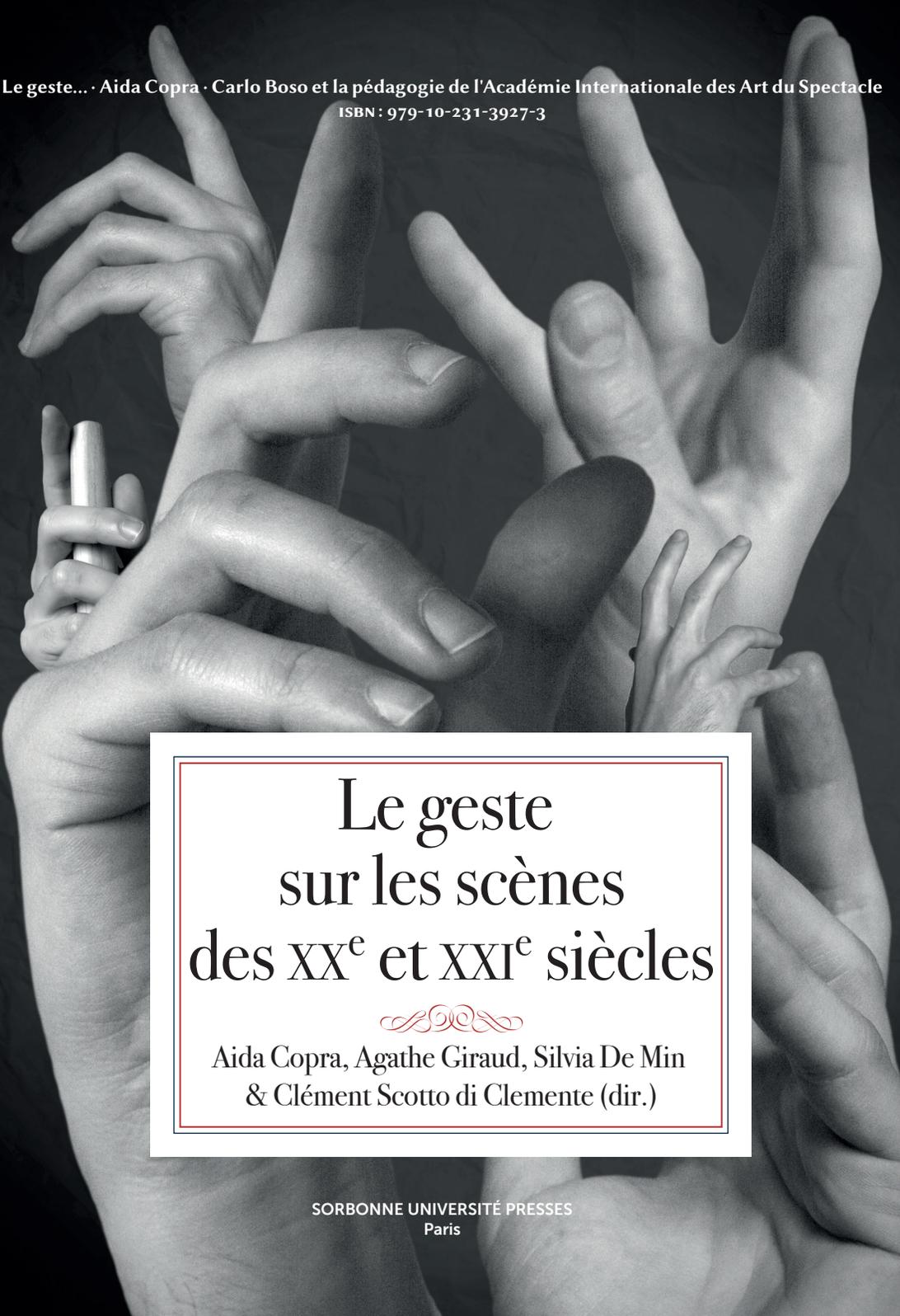


Le geste... · Aida Copra · Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie Internationale des Art du Spectacle

ISBN : 979-10-231-3927-3



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>

CARLO BOSO ET LA PÉDAGOGIE DE L'ACADÉMIE INTERNATIONALE DES ART DU SPECTACLE (AIDAS)

Aida Copra
Sorbonne Université

Carlo Boso s'inscrit à l'École du Piccolo Teatro de Milan en 1964 et entre dans l'univers de la *commedia dell'arte* lors de son engagement, en 1965, dans le spectacle *La Venetiana* de Giovanni Poli, puis, deux ans après, dans *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Strehler. À partir de ces expériences, il commence à tracer son propre itinéraire professionnel, artistique et personnel, dans lequel la *commedia dell'arte*, cet « art de la comédie », comme il appelle souvent ses laboratoires de théâtre, devient une passion et un moyen de créer, de communiquer, d'enseigner et, « tout en rigolant, [de faire] la morale à la société, d'une manière très didactique ¹ ».

En 1964, Boso décide de passer le concours pour entrer à l'École du Piccolo en choisissant de représenter le monologue de la pièce de Ionesco, *Rhinocéros*, devant la commission composée de Paolo Grassi, Rusita Rubi, professeur de danse, Giorgio Strehler et Ruggero Jacobbi, professeur de direction d'acteurs². Juste un an après son inscription, Poli l'engage dans son spectacle *La Venetiana*. C'est l'occasion pour Boso de s'approcher des personnages de la *commedia dell'arte* et de la reconstruction du jeu masqué. L'engagement dans le spectacle de Poli est probablement l'une des raisons pour lesquelles il obtient, après avoir fini ses études, en 1967, grâce à Nico Pepe, célèbre Pantalón, un rôle dans *Arlequin* de Strehler, pour la tournée en Europe et en Amérique du Sud. Avec la tournée d'*Arlequin*, pendant onze mois, Boso commence d'une part à comprendre les nuances du rapport entre l'acteur et le spectateur, ainsi que la puissance de la gestuelle si la langue échappe au public, d'autre part, à approfondir les techniques

- 1 Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », entretien avec Carlo Boso réalisé par Lorraine Camerlain, *Jeu*, 60-73/35, p. 67.
- 2 Carlo Boso s'inscrit à l'école d'art dramatique du Piccolo Teatro de Milan pour l'année universitaire 1964-1967. En cette période, l'école est dirigée par Giorgio Strehler et Paolo Grassi. Y figurent les enseignants: Luigi Ferrante, histoire du théâtre; Luigi Pestalozza, histoire de la musique; Antonio Catalano, histoire contemporaine; Don Aceti, histoire des rites; Paolo Grassi, administration théâtrale; Giorgio Strehler, mise en scène; Ruggero Jacobbi, direction d'acteurs; Ottavio Fanfani, direction d'acteurs; Rusita Lupi, danse classique; Marise Flash, mime et pantomime; Antonella Ceriani, escrime théâtrale; Angelo Corti, acrobatie; Federica Fiorenza, éducation musicale.

de la *commedia dell'arte* en ayant à ses côtés le maître Ferruccio Soleri qui a toujours préféré « aider l'élève à trouver en lui-même ses possibilités d'expression³ » plutôt que d'enseigner par imitation. Le bagage acquis auprès de Strehler, Poli et Soleri – c'est d'ailleurs Boso qui met toujours en évidence ces expériences initiales – doit être interrogé inséparablement de la formation corporelle que Boso reçoit pendant ses études : le théâtre brechtien et l'étude de l'expression corporelle se mêlent continuellement dans les approches scéniques et pédagogiques de Boso.

198 Dans les années 1980, Boso entre dans la compagnie Tag Teatro de Venise, née du stage international sur les techniques de la *commedia dell'arte*, organisé pendant le Carnaval à Venise en 1983 et dirigé par Boso avec un groupe de trente acteurs européens. Les activités du Tag Teatro jusqu'en 1994 sont l'exemple le plus représentatif de la fusion complète entre l'étude sur la reconstruction historique de la *commedia dell'arte*, sa présence dans le répertoire d'une compagnie contemporaine et son impact sur le processus de formation de l'acteur. Avec le Tag, Boso réalise une série de spectacles qui rencontrent un grand succès : *Il falso Magnifico* (1983), *Scaramuccia* (1986), *La pazzia di Isabella* (1989), *Droghe d'amore* (1992). Boso entreprend aussi des collaborations avec des compagnies étrangères comme la compagnie Rotative de Lyon (France), la compagnie Mystère Bouffe de Paris, la compagnie La Grosse Valise de Montréal (Canada), El Teatro del Finikito de Alcalà de Henares (Espagne) ou encore le Théâtre de l'Éveil de Mons (Belgique).

Après avoir dirigé, partout dans le monde, un grand nombre de stages de *commedia dell'arte*, Boso décide en 2004, avec Danuta Zarazik, de fonder l'Académie internationale des arts du spectacle (AIDAS) de Versailles dans le but de réaliser une idée peut-être *utopique* : former les vrais *comici dell'arte*. L'Académie est créée précisément, comme le dit Boso, sur le principe de l'École de Milan : « L'académie est avant tout un *théâtre école* et non une école de théâtre. C'est-à-dire que sa formation est interdisciplinaire et repose essentiellement sur une pratique intensive de la scène⁴ ». Lecoq caractérise l'École du Piccolo, comme une « école de tous les théâtres », et Copeau, l'École du Vieux-Colombier, comme une « véritable école de comédiens ». L'idée est d'abandonner une conception unique de l'art théâtral ainsi que les principes des écoles traditionnelles dans lesquelles l'enseignement, très uniforme, est tout orienté vers les sentiments et les passions du personnage que l'acteur doit exprimer à travers les techniques de la voix, la mimique du visage et les positions du corps. La grande

3 Ferruccio Soleri, « Petit lexique d'une tradition vivante », propos de Ferruccio Soleri et Carlo Boso recueillis par Michèle Friche, *Le Soir*, le 06 novembre 1996.

4 Carlo Boso, « La parole à... », *Versailles Magazine*, Versailles, février 2012.

partie des écoles d'aujourd'hui, selon Boso, ne prêtent pas attention à l'un des éléments les plus difficiles à comprendre pour un jeune acteur : la relation entre le plateau et le public. Elles « ne forment que des répétiteurs de Molière, Shakespeare... donc des interprètes du passé⁵ ». En outre, dans le *training* d'acteur, « la préparation physique est [...] primordiale⁶ ». Former de nouvelles générations d'acteurs presque directement sur scène et en contact avec le public est l'objectif principal de l'AIDAS :

À la différence de la grande majorité des écoles, la dernière année de formation met clairement l'accent sur la professionnalisation et sur la pratique plutôt que sur la théorie. Dans cette logique, il s'agit de la seule école en Europe qui fait participer ses élèves aux festivals dès leur première année, et c'est également la seule école en Europe qui fait participer ses étudiants au festival d'Avignon⁷.

Toujours en faveur d'une relation étroite entre la pratique et la théorie, Boso a présenté son travail en clôture du colloque, accompagné par ses élèves de l'Académie internationale des arts du spectacle. L'objectif de la rencontre était de questionner la fonction du geste, depuis le théâtre antique jusqu'au théâtre contemporain. Le parcours pédagogique de l'AIDAS comprend différentes disciplines : l'improvisation et l'utilisation des masques, l'analyse et la technique du mouvement, le mime et la pantomime, la danse et le chant, l'acrobatie théâtrale, etc. La *commedia dell'arte* y occupe une place centrale et elle est pour Boso en premier lieu le moyen d'acquérir les techniques du corps de l'acteur, mais aussi de découvrir de nouvelles formes scéniques. C'est pourquoi la question principale abordée lors de la rencontre est celle du geste codifié, entre tradition et innovation. Le discours de Boso a été suivi par une démonstration pratique faite par les élèves de l'AIDAS. Il s'agissait d'explorer dans quelle mesure une tradition théâtrale, à l'époque contemporaine, tient compte ou non des codes scéniques.

À côté d'une recherche historique et philologique précise sur la technique de la *commedia dell'arte*, Boso laisse toujours place à la contribution créative de ses acteurs et à l'improvisation, du point de vue de la parole ou du geste, pour créer un théâtre/laboratoire collectif. L'exemple le plus évident de ce modèle de *training* est le rôle d'Arlequin interprété par une jeune actrice italienne, Lidia Ferrari, formée à l'AIDAS et associée aujourd'hui à La Douzième Compagnie, une jeune compagnie professionnelle issue de l'AIDAS et créée en janvier 2018. Ferrari a évoqué pour nous les extraits du

5 C. Boso, « Petit lexique d'une tradition vivante », art. cit.

6 *Ibid.*

7 C. Boso, « La parole à... », art. cit.

spectacle *Il Falso Magnifico* (2018) de La Douzième Compagnie et explique le processus de recherche des postures scéniques de son personnage en prenant comme base la démarche, les pas et les gestes fondamentaux de Ferruccio Soleri⁸, afin de développer ensuite son propre Arlequin :

Je me souviens en particulier d'avoir essayé d'imiter une certaine manière de démarche, souple et presque dansée qui terminait avec un petit pas de ciseaux. [...] Je me sentais maladroite et j'étais en train de voler à un artiste un travail qui ne me convenait pas. Carlo m'a dit : « Trouve quelque chose qui marche ! ». Alors, j'ai cherché, cette fois, en créant un Arlequin qui s'appuierait sur les bases plus solides, le sens de la faim, le rapport serviteur/maitre et sur les objectifs de mon personnage. Je suis arrivée à une démarche plus simple mais efficace⁹.

200

La *commedia dell'arte* de Boso est en perpétuel renouvellement et adaptée à l'homme et à l'acteur contemporains. L'artiste dit que « les techniques anciennes de la *commedia dell'arte* nous offrent une grande leçon d'humanité en même temps que la "clé" pour puiser, dans le ventre du monde, l'essence et la physionomie de nouveaux masques et de nouvelles histoires théâtrales¹⁰ ». Selon les témoignages de ses élèves, le style de jeu des comédiens *dell'arte* devient un savoir technique qu'il faut chercher dans le passé, et qui se transmet aux nouvelles générations afin d'exploiter le corps de l'acteur et de (re)découvrir les éléments qui définissent son mouvement et ses gestes scéniques. Il devient aussi le moyen de développer un comportement physique qui se détache des techniques quotidiennes du corps pour que l'acteur puisse fonder son jeu sur une déformation consciente et intelligente du corps afin d'attirer l'attention du spectateur. Ces aspects sont mis au centre des questions abordées à la fin de cet ouvrage sous la forme d'une nouvelle série d'entretiens réalisés avec les anciens élèves de l'AIDAS, dont la rencontre lors du colloque a été une prémisse.

8 Comme remplaçant de Marcello Moretti, Ferruccio Soleri interprète le rôle d'Arlequin depuis 1963 dans *Arlequin serviteur de deux maîtres*, célèbre mise en scène de Giorgio Strehler, représentée pour la première fois en 1947 au Piccolo Teatro de Milan. Le spectacle a connu 10 éditions. Après la mort de Strehler, l'*Arlequin* continue son aventure. Bien que les acteurs changent et que Soleri confie son rôle à Enrico Bonavera, il est resté à l'affiche du Piccolo Teatro jusqu'à aujourd'hui et représente un modèle pour tous les futurs metteurs en scène qui se lancent à la conquête de la tradition de la *commedia dell'arte*.

9 Entretien avec Lidia Ferrari réalisé par Aida Copra, Paris, septembre 2020.

10 Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », dans *Arlequin valet de deux maîtres*, adaptation de Carlo Boso et Guy Pion, Lansman, Manage, p. 10.

LES ENTRETIENS AVEC LES ACTEURS FORMÉS À L'AIDAS

Les entretiens ont été réalisés¹¹ avec les acteurs qui sont associés aux compagnies formées à partir des différentes promotions de l'AIDAS :

- **Anthony Bechtatou**, né le 27 juin 1996 à Latronche (France), diplômé en 2017 / Prisma Teatro
- **Erwan Bleteau**, né le 23 septembre 1991 à Nantes (France), diplômé en 2019 / La Douzième Compagnie
- **Elena Tonelli**, née le 29 décembre 1987 à Urbino (Italie), diplômée en 2020 / La compagnie du Grand Chêne

Pourquoi vous-avez choisi de vous former à l'AIDAS ?

Anthony Bechtatou : Un des intervenants de l'AIDAS, Alain Bertrand, avec qui j'ai commencé le théâtre étant enfant, m'a conseillé cette école. Puis, après avoir vu divers spectacles par les élèves au festival d'Avignon (*Les Trois Sœurs*, *Capitaine Fracasse*, *El Cid*), j'ai été touché par l'aspect populaire et la sensation ancestrale de communion que ce style crée avec le public, et j'ai décidé de passer l'audition.

Erwan Bleteau : Lorsque j'ai pris la décision de quitter ma formation scientifique et de devenir comédien après mon diplôme, j'ai recherché une école de formation pluridisciplinaire car je pense qu'il est important pour un comédien d'être polyvalent : savoir chanter, danser, jouer face à la caméra, etc. De plus, je recherchais un lieu de formation où je pourrais retrouver un esprit de troupe, c'est pour cela que je voulais aussi éviter les conservatoires ou écoles, qui à mon avis, ne correspondaient pas au genre d'école que je recherchais.

Elena Tonelli : J'ai toujours été fascinée par le théâtre populaire. J'ai rencontré Carlo Boso lors d'un stage à Milan et grâce à lui j'ai connu de près *la commedia dell'arte*. Pourquoi l'AIDAS ? Parce que dans la formation est prévue la rencontre continue avec le public, ce qui nous permet de comprendre parfaitement les règles de la *commedia*.

En quoi consiste le travail sur les techniques physiques et psychologiques de l'acteur à l'AIDAS ?

ET : À l'AIDAS, on travaille beaucoup au niveau physique. On apprend plusieurs disciplines, en premier lieu, la technique du corps et, ensuite, la psychologie du personnage.

11 Entretiens réalisés par Aida Copra, Paris, 2021.

AB : Physiquement, cela passe par la pluridisciplinarité : mettre son corps à l'épreuve de différents arts pour enrichir sa capacité de coordination. Puis par la fréquence de représentations : être sur scène au maximum pour que la relation au public et aux partenaires soit une évidence, ce qui finit par créer des « réflexes de survie » pour le comédien. La fréquence de jeu a également une influence psychologique : elle s'ajoute à une méthode que certains disent « à la russe », dans la dureté et l'autonomisation, voire stakhanoviste. Un grand axe pédagogique de Carlo Boso consiste à briser l'ego personnel pour construire un ego collectif, grâce auquel, à l'AIDAS, on forme non seulement des comédiens, mais aussi des troupes.

EB : *La commedia dell'arte* étant au centre de la formation de l'AIDAS, l'importance est donnée au travail du corps : savoir se tenir, se déplacer, avoir de la présence sur scène. L'ensemble des cours vont dans ce sens : la danse et le flamenco nous apportent un tonus et une maîtrise de notre corps, la pantomime nous apprend à mettre notre corps au service de l'histoire et l'escrime nous apporte un contrôle de l'espace.

202

Le travail sur les techniques psychologiques se fait tout au long de la formation, lors de la création des spectacles puis lors des représentations et des tournées. L'AIDAS nous met dans de réelles conditions de travail et nous prépare à réagir de façon adaptée à toutes les situations. Nous sortons donc de notre formation avec tous les outils nécessaires pour notre métier de comédien, autant au niveau physique que psychologique.

Sur quelles traditions théâtrales travaillez-vous au cours de votre formation ? Et de quelle manière, selon vous, réinvente-t-on une tradition du passé ?

ET : La formation AIDAS est axée sur plusieurs fronts : on étudie le théâtre grec comique et tragique, pour passer ensuite au théâtre de la Renaissance et du Baroque avec une attention particulière donnée à la *commedia dell'arte*. La connaissance des genres anciens à travers des « yeux modernes » nous permet de réinventer la tradition du passé en abordant l'actualité d'aujourd'hui.

EB : La première année de formation nous conduit déjà à travailler sur des scènes du répertoire, nous permettant de nous rendre compte de l'immense richesse du répertoire théâtral. Puis la première création de la promotion nous emmène au cœur du théâtre antique, nous ramenant alors aux bases mêmes du théâtre. Puis, à partir de cette base, notre formation nous fait suivre l'évolution de cet art, de la *commedia dell'arte* en passant par le théâtre classique puis le théâtre contemporain.

En travaillant sur toutes les formes de théâtre, de la plus ancienne à la plus récente, cela nous permet de nous rendre compte de l'universalité des thèmes abordés dans les différentes œuvres. De cette manière, cela nous permet de nous remémorer l'objectif premier du théâtre : l'éducation.

AB : Tous les grands courants théâtraux sont abordés au cours de la formation, la *commedia dell'arte* en est sans conteste le cœur. Elle est le genre de référence dans le rapport au public, puisque les spectacles produits à l'AIDAS se réclament d'un théâtre populaire, quel que soit le courant de l'œuvre. Je pense que réinventer une tradition du passé est par définition d'une grande complexité contextuelle. Tant de compagnies s'y essaient, en se fourvoyant, selon moi, entre reconstitution appliquée et déconstruction arbitraire, l'une étant trop loin de nous et l'autre perdant l'intérêt même de la tradition. La difficulté étant de respecter la tradition, l'intérêt est de la rendre utile dans un contexte différent ; d'après mon expérience, pour éviter tous ces pièges, il faut comprendre l'intérêt qu'avait la tradition à son époque, dans son contexte, pour le rendre utile et la faire résonner dans le nôtre, trouver les points communs entre les époques et ce que dénonce ou amène la démarche des artistes de ce courant. L'avantage de la *commedia*, c'est que son intérêt réside dans son rapport au contexte : par la farce, elle fait office de gazette et dépeint ainsi les mœurs de l'époque en prenant en compte chaque strate de la société.

Chaque acteur a son propre bagage d'expériences personnelles. Dans quelle mesure ce bagage influence-t-il l'apprentissage et la création du personnage, son geste, ses mouvements ou sa prise de parole sur scène ?

AB : Il y a plusieurs types de rôles du point de vue d'un acteur : les rôles d'emploi et les rôles de composition. L'un se nourrit de la personnalité, du « bagage » de l'acteur, l'autre de sa capacité à le faire disparaître pour en créer un autre ; tout dépend des besoins du spectacle. Comme pour les émotions ou les types de caractères, chaque acteur a une facilité dans l'un plus que dans l'autre.

EB : L'expérience de vie de chacun, ses émotions, sa manière de se déplacer, de penser, de réagir, tout cela est différent pour chacun. La construction d'un personnage sera donc propre à chacun de ses interprètes car chaque comédien puisera en lui-même ce qui lui permettra de faire vivre son personnage. Il y aura toujours des éléments propres au personnage, mais c'est au comédien de les faire vivre à travers lui.

ET : Ce bagage influence énormément la création du personnage. On peut raconter seulement ce que l'on connaît : donc, chaque acteur crée son propre personnage.

Et l'improvisation ? Roberto Cuppone, autrefois acteur du Tag Teatro, dit que, pour lui, l'improvisation est une sorte de *acting out*, un acte impulsif. Vous en pensez quoi ? Y a-t-il des moments où vos gestes sont improvisés sur scène ?

AB : Au-delà de son implication essentielle dans la *commedia dell'arte*, l'improvisation est un plaisir essentiel pour la liberté de l'acteur. Le geste, l'émotion, bref, l'impulsion,

peut prendre le pas sur la parole et pousser à l'improvisation. Si une fenêtre s'ouvre, il serait bête de ne pas y jeter un œil avec le public, surtout que s'il la voit, il la veut ! On ne peut pas faire comme si de rien n'était. Il m'arrive parfois, quand je sens les astres alignés (public, partenaire et impulsion) de me laisser aller à la spontanéité, même si le spectacle est écrit. Il y a même des spectacles où des terrains sont aménagés pour improviser, afin de rendre le moment unique.

EB : Même si l'improvisation se veut parfois contrôlée par le cadre, par le fait d'être seul ou non sur scène, l'idée d'un « acte impulsif » me semble plutôt proche de la réalité. L'improvisation, en exercice ou sur scène, consiste en une libération de notre corps et de notre mental en se focalisant sur l'instant présent. Nous allons réagir naturellement à la situation sans forcément réfléchir, ce qui n'est pas forcément facile, preuve, encore une fois, que le théâtre est une affaire de travail et de pratique.

204

Il m'est en effet déjà arrivé d'improviser sur scène si cela est nécessaire, en cas de souci technique notamment. Et selon les situations, l'état émotionnel et d'autres raisons, il se peut que des mouvements sortent d'eux-mêmes mais cela m'arrive plus en répétition, moins sur scène (le contrôle y est différent).

ET : Dès que l'on arrive à oublier le texte, l'improvisation peut commencer. Et c'est surtout très naturel : à l'AIDAS on travaille beaucoup pour obtenir cet esprit de groupe qui permet d'improviser sur scène.

En revenant à la question centrale de cet ouvrage, c'est-à-dire, « le geste entre la tradition et l'innovation », quel rapport y a-t-il entre liberté expressive et geste codifié au cours de votre formation à l'AIDAS ?

AB : Ce que j'ai appris lors de mon parcours à l'AIDAS, c'est que les codes gestuels sont la forme, et le moyen d'être sûr de se faire comprendre du spectateur. On installe avec le public un langage dans lequel on va pouvoir discourir. Que l'on en crée un ou qu'on en reprenne certains déjà existants, le cadre est primordial pour pouvoir peindre notre histoire. Ce n'est qu'en parlant la même langue que notre interlocuteur qu'on peut partager avec lui un poème. Le cadre est le premier pas vers la liberté qui, seule, n'a artistiquement pas de sens. On ne peut s'exprimer pleinement que quand on est libéré des contraintes de compréhension, c'est à cela que servent les codes gestuels dans une telle tradition. Et il ne s'agit que d'étapes : une fois le cadre maîtrisé, c'est là qu'on peut en proposer un nouveau, c'est un point de rendez-vous obligatoire où les artistes retrouvent leur public pour ensuite pouvoir choisir de les emmener hors-cadre vers un chemin innovant.

EB : Carlo Boso nous rappelle souvent qu'il « faut d'abord connaître les règles afin de pouvoir s'en défaire ». Et c'est ce que l'AIDAS nous apprend à faire en tant que

comédien : il nous apprend à connaître les moyens de créer une relation avec le public, de caractériser un personnage, d'échanger correctement avec ses partenaires. Toutes ces règles qui font qu'on parle de l'art du comédien (*l'arte della commedia*), ce qui en fait un métier à part entière. Une fois que ces règles sont maîtrisées, le comédien peut plus facilement se libérer de celles-ci et s'exprimer librement tout en restant conscient de la manière de faire son métier : celui de comédien.

ET : Ma formation m'a fourni des outils pour utiliser des règles de comédie même dans les *scenari* modernes. On parle des gestes codifiés, mais on peut aussi bien intégrer tout ça à tel point que le public ne s'en rende pas compte. La scène fonctionne grâce à un équilibre issu précisément de ces règles, qui elles-mêmes doivent évidemment être maîtrisées.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Silvia De Min & Aida Copra	
L'usage du geste expressif dans l' <i>acting training</i> de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939)	31
Cecilia Carponi	
Vevold Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur	49
Emily Lombi	
Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre	65
Léa de Truchis de Varennes	
Geste primitif et corps allégorique chez Romeo Castellucci	77
Kenza Jernite	
Le geste entre répétition et révolution. D' <i>Antigone</i> de Sophocle à Motus, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre	91
Daniela Sacco	
Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien	113
Henrique Buarque de Gusmão	
L'évidence du geste dans les mises en scène du Nouveau Théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture	127
Mathilde Dumontet	
Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le beau geste cyranesque	141
Clémence Caritté	
Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé	157
Marine Dregoncourt	
Masques et <i>playback</i> : traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy	171
Corentin Jan	
Beckett ventriloque	183
Catherine Naugrette	
Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie internationale des art du spectacle (AIDAS)	197
Aida Copra	

