

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta,

studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

studijní obor: Dějiny výtvarného umění

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,

École doctorale Histoire de l'art (ED 441)

Disertační práce - Thèse de doctorat

Étienne Decroux (1898-1991) : « Portrét mima jako sochaře »

Zobrazení těla průsečíku scénického a výtvarného umění

Étienne Decroux (1898-1991) : "The Portrait of a Mime as a Sculptor"

The Portrayal of a Body at the Intersection of Scenic and Fine Arts

Étienne Decroux (1898-1991) : « Portrait du mime en sculpteur »

Figures du corps au croisement des arts du spectacle et des arts plastiques

Prof. Lubomír Konečný, Univerzita Karlova v Praze

Prof. Françoise Levallant, Prof. Pierre Wat, L'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 30. juin 2015

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova :

Étienne Decroux, mim, tělo, pohyb, sochařství, maska, nadloutka, fotografie, Auguste Rodin, Edward Gordon Craig.

Keywords

Etienne Decroux, mime, movement, sculpture, mask, uber-marionnette, photography, Auguste Rodin, Edward Gordon Craig

Mots-clés :

Étienne Decroux, mime, corps, mouvement, sculpture, masque, sur-marionnette, photographie, Auguste Rodin, Edward Gordon Craig,

Abstrakt:

Disertační práce se zabývá osobností Étiennea Decroux, tvůrce projektu tělesného mima (*mime corporel*). Jejím cílem je dokázat, že se Decroux inspiroval divadlem i výtvarným uměním k vytvoření koncepce tzv. „pohyblivé sochy“ (*statuaire mobile*). Z divadla přebral koncept masky Jacquesa Copeau a koncept nadloutky Edwarda Gordona Craiga, aby je převedl přímo na tělo. Ze sochařství přejímal formule patosu, zejména se inspiroval dílem Augusta Rodina a jeho koncepcí tělesné figury. Decroux pojímal tělo jako sérii obrazů, které se odvíjejí před divákem. Ve spolupráci s fotografem Étienne-Bertrandem Weillem, který dokumentoval jeho představení, vytvářel ikonografický soubor, jenž zobrazuje mimovo tělo v pohybu. Na druhou stranu chápal tělo jako materiál, který mim modeluje jako sochař. Decroux se ztotožňoval s mytickými sochaři, aby dal najevo svoji roli umělce a tvůrce. Jako Pygmalion „oživoval“ těla svých žáků a jako Prométheus přetvářel společnost svým uměním, které mělo politický náboj. „Pohyblivá socha“ (*statuaire mobile*) představuje klíčový koncept umění tělesného mima Étiennea Decroux, který zahrnuje jak koncepci scénického pohybu, tak etické postavení člověka ve světě.

Summary:

The thesis main subject is Etienne Decroux, the father of corporeal mime. The main objective is to show that Decroux draws on both theatre and sculpture, thus conceiving his art of mime as *the mobile statuary*. On the one hand, he takes up the concept of mask put forward by Jacques Copeau and Edward Gordon Craig's uber-marionnette, transposing both concepts directly to the body. On the other hand, he embodies the pathos formulas observed in the statues. Decroux was heavily inspired by Augustus Rodin's sculptures in order to represent the body on stage. Moreover, Decroux conceives the body as a series of images which unfold before the audience. Working along with Etienne-Bertrand Weill who photographs his shows, he creates a relevant source of iconography of the mime that unveils the movement of the body in images. Finally, for Decroux, the body is a sculpting material. By identifying himself with the mythical sculptors, he brings forward the creative aspect of his art. Just as Pygmalion, he enlivens the body of his students and, as Prometheus, he transforms the society through his political art. The mobile statuary is then a key concept in the corporeal mime that goes from the conception of the movement on stage to the ideal and the universal in man.

Résumé :

Notre thèse porte sur Étienne Decroux, le créateur du mime corporel. Nous montrons que Decroux s'inspire à la fois du théâtre et de la sculpture pour concevoir son art du mime, qu'il définit comme *la statuaire mobile*. D'une part, il reprend le concept du masque de Jacques Copeau et celui de la sur-marionnette d'Edward Gordon Craig pour les transposer directement au corps. D'autre part, ses œuvres incarnent les formules de pathos observées dans les statues. La sculpture d'Auguste Rodin est une source d'inspiration centrale dans sa manière de représenter le corps sur scène. De plus, Decroux conçoit le corps comme une suite de prises de vues défilant devant le spectateur. Collaborant avec Étienne-Bertrand Weill qui photographie ses spectacles, il constitue une iconographie du mime pour mieux donner à voir le mouvement du corps en image. Enfin, Decroux considère le corps comme de la matière à sculpter. En s'identifiant aux sculpteurs mythiques, il met en avant l'aspect créateur de son art. Comme Pygmalion, il anime les corps de ses élèves. Comme Prométhée il transforme la société par son art aux aspects politiques. *La statuaire mobile* représente un concept-clé du mime corporel d'Étienne Decroux qui s'étend de la conception du mouvement sur scène à la prise de position éthique de l'homme dans le monde.

TABLE DES MATIERES :

INTRODUCTION : Portrait du mime en sculpteur	8
Les sources de recherche sur le mime corporel	13
PARTIE I - Biographie d'Étienne Decroux.....	16
1.1. - La jeunesse : de l'apprenti boucher à l'École du Vieux-Colombier.....	16
1.2. - Les débuts du mime corporel (1923-1945)	18
1.3. - La carrière publique du mime corporel (1945-1963).....	21
1.4. - L'école dans la cave et le dévouement à la recherche (1963-1985)	23
PARTIE II - Technique et esthétique du mime corporel.....	27
2.1. - L'articulation <i>des organes d'expression</i>	29
2.2. - L'enchaînement des <i>organes d'expression</i>	31
2.3. - L'espace du corps, le corps dans l'espace	34
2.4. - Les dynamo-rythmes et les causalités.....	36
2.5. - Le contrepoids	38
2.6. - Catégories de jeu, figures de style	38
2.7. - Représenter la manière au lieu de l'histoire	40
2.8. - Le mime corporel et la mimésis	41
PARTIE III - Étienne Decroux et les arts du spectacle.....	43
Chapitre 1 - À la recherche du corps qui pense	43
1.1. Le café-concert et le cirque	43
1.1.1 Charlie Chaplin.....	45
1.2. Le travail manuel et le sport.....	46
1.2.1 Georges Carpentier	48
1.3. Les « jeux masqués » à l'École du Vieux-Colombier	53
Chapitre 2 - Le masque.....	55
2.1. Le masque chez Jacques Copeau.....	55
2.2. Le masque chez Étienne Decroux.....	58
2.2.1 Le corps comme masque	64
Chapitre 3 - La marionnette.....	68
3.1. Étienne Decroux et Edward Gordon Craig.....	68
3.2. La sur-marionnette et le mime corporel.....	71
3.3. Aspect esthétique et symbolique de la sur-marionnette	76
3.4. La marionnette vivante d'Étienne Decroux.....	80

PARTIE IV - ÉTIENNE DECROUX ET LA SCULPTURE.....	86
Chapitre 1 - Imiter les statues dans les arts du spectacle au XIX ^e siècle	86
1.1. François Delsarte et le delbartisme américain	88
Chapitre 2 - Mettre la sculpture en mouvement par Étienne Decroux.....	98
2.1. « Le déménagement des principes »	101
2.1.1. Les athlètes en action.....	102
2.1.2. Figures ascendantes et descendantes.....	105
2.2. Formules de pathos d'Étienne Decroux	106
2.2.1. Sur les pas de l'ange.....	109
Chapitre 3 - Le mime corporel et les canons du corps humain.....	114
3.1. La leçon d'anatomie et de morphologie humaine de Paul Bellugue	116
3.2. Étienne Decroux et la doctrine académique	119
3.3. Le classicisme à l'épreuve du corps.....	121
3.4. L'architecture à l'échelle humaine	125
PARTIE V - Étienne Decroux et la sculpture d'Auguste Rodin	128
Chapitre 1 - Le tronc comme le centre d'expression	129
1.1. La figure partielle et le torse	129
1.2. « La mimique » du corps	132
1.3. Le corps comme nuage	135
Chapitre 2 - Incarner le drame dans le corps.....	137
2.1. Le Passage des Hommes sur la Terre : « Du Rodin en mouvement ».....	138
2.2. Le drame de la pesanteur : Rodin à la piscine	143
2.3. « Incorporer » les émotions et les états d'âme.....	146
2.4. <i>La Statuaire mobile</i> : le portrait de la pensée.....	149
2.5. Figure de la pensée : l'hippocampe.....	156
2.6. Conclusion : Les sur-marionnettes d'Auguste Rodin.....	159
Chapitre 3 - Vers un mouvement non-mimétique	161
3.1. <i>L'Homme qui marche</i> sur place.....	162
3.2. « Le mouvement à odeur d'attitude »	164
3.3. Le concept de « l'immobilité mobile »	166
3.4. Représenter le mouvement dans l'art	169
3.5. La conception de <i>la statuaire mobile</i>	171
3.6. Le corps comme montage.....	174
3.6.1. La sculpture de Rodin vue par Sergueï M. Eisenstein.....	178
3.7. Rodin redécouvert.....	181

3.8. Conclusion : « C'est Rodin qui nous a imités ».....	185
PARTIE VI - Penser le corps en images	187
Chapitre 1 - L'image dans le processus créateur du mime.....	187
1.1. « La pensée par les yeux »	187
1.2. Le mime, l'artiste du dessin	190
1.3. Le mime corporel et la photographie	193
1.3.1. Étienne-Bertrand Weill : photographier le mime.....	194
1.3.2. Le mime devant la caméra du photographe.....	201
1.4. « Dessiner » par les mots	204
Chapitre 2 - L'image dans la transmission du mime corporel.....	206
2.1. Enseigner le mime : « images motrices » et « paroles agissantes ».....	206
2.2. Les séances publiques à « La Maison de l'analyse du Mouvement »	210
2.3. L'image dans le processus de perception du spectateur.....	213
PARTIE VII - Sculpter le corps par le toucher.....	217
Chapitre 1 - Toucher le corps de la statue.....	218
1.1. Le rêve de Pygmalion	220
1.2. Pygmalion pédagogue.....	226
1.3. Le Paradoxe sur le comédien : Devenir la statue.....	228
Chapitre 2 - Toucher le corps par la pensée.....	229
2.1. Dans le laboratoire du chimiste	231
2.2. Imiter la matière	233
2.3. Dans le feu de Prométhée.....	235
Chapitre 3 - Toucher le monde par le mime corporel	239
3.1. La pensée politique d'Étienne Decroux.....	240
3.2. Étienne Decroux et la poésie de Victor Hugo.....	242
3.3. Incarner le mythe de Prométhée	245
3.4. « L'art est une plainte » : guérir les plaies de l'humanité.....	246
3.5. Lutter contre « les ciseaux du social » du monde contemporain	250
3.6. Incarner l'utopie politique et sociale	254
3.7. Toucher le plexus solaire du spectateur	259
3.8. Ériger un monument à l'Humanité	261
CONCLUSION : Étienne Decroux, sculpteur de <i>la statuaire mobile</i>	268
Resumé en tchèque - České resumé	275
BIBLIOGRAPHIE	291
TABLE DES ILLUSTRATIONS	337

INTRODUCTION : Portrait du mime en sculpteur

« J'aurais voulu être sculpteur, l'esprit ne vaut que filtré par la pierre¹ » annonce Étienne Decroux dans son texte sur la naissance du mime corporel, une nouvelle technique de l'expression dramatique qu'il développe à partir des années 1930. La référence à la sculpture parcourt son travail de mime corporel et elle est omniprésente dans ses écrits, ses conférences et ses entretiens. Selon l'article de Christine Fournier de 1942, intitulé *Par amour de la statuaire humaine un homme décide d'être muet*, l'expérience avec la sculpture débuta très tôt pour le futur mime : « Depuis sa petite enfance, Decroux rêvait d'être sculpteur. Ses parents étaient pauvres. Le premier cadeau qu'il a reçu, fut de la terre glaise. Il en fit une statuette et la mit au four. Et cette statuette fondit. Ce fut son premier chagrin. Il pensait que la statue devait être éternelle² ». Cette histoire nous montre dans quelle mesure, le fondateur du mime corporel soulignait son rapport à la sculpture qui existait dès l'enfance. En effet, avec son père, ouvrier du bâtiment, il rendait souvent visite à une famille de sculpteurs italiens qui travaillaient comme décorateurs de façades³. À une autre occasion, dans une interview de 1946, Étienne Decroux a mentionné de nouveau la sculpture comme une influence déterminante : « Ma passion, mon zèle pour le mime ? Ils dérivent de ma ferveur pour la sculpture et pour le plaisir palpable et charnel qu'elle m'a inspirée dans ma jeunesse⁴ ».

Plus tard, les comparaisons entre mime et sculpteur se poursuivent, sous-jacentes à certains de ses propos, réunis dans les *Paroles sur le mime* de 1963⁵ et dans

¹ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » (janvier 1948), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Librairie Théâtrale, 1994 [Gallimard, 1963, « Pratique du théâtre », André Veinstein (dir.)], p. 29.

² Christine Fournier, « Par amour de la statuaire humaine, un homme décide d'être muet », *Paris-Midi* 2, 16 juillet 1942, dans *Étienne Decroux – dossier biographique (1936-1963)*, Paris, BNF, dép. des Arts du spectacle, [cote : 4-SW- 6651], p. 13.

³ Communication personnelle de Thomas Leabhart de juin 2011.

⁴ R., « Étienne Decroux, zélateur du mime, nous parle de son art », *Le Spectateur*, 1946, coupure de presse, dans *Étienne Decroux. Articles biographiques (1942-1949)*, Paris, BnF, dép. des Arts du spectacle, [cote : R – SUPP-6074], f. 15.

⁵ Le livre contient les textes écrits entre 1939 et 1962, dans Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*

ses conférences et ses interviews des années 1970-1980⁶. La référence à la statuaire apparaît aussi dans son portrait photographique, œuvre d'Étienne-Bertrand Weill de mars 1948. Nous le voyons avec son fils Maximilien dans le salon de leur maison à Boulogne-Billancourt en train d'observer attentivement des clichés d'œuvres d'Auguste Rodin (fig. 1). En 1961, dans la première séquence du film *Théâtre d'Étienne Decroux*⁷, le mime est représenté en train de contempler les statues dans le jardin du *Museum of Modern Art* à New York (fig. 2). Enfin, Étienne Decroux traite de la thématique de la sculpture dans ses propres pièces. En 1945, il crée *La Statue* qui est interprétée par son élève Éliane Guyon (fig. 3). En 1952, il incarne *L'Apprenti sculpteur* dans une pièce en solo⁸. En 1961, il reprend le sujet de *La Statue* en représentant lui-même en artiste (fig. 4)⁹.

Nous pouvons constater que l'image du mime en sculpteur, forgée par Étienne Decroux lui-même, par les critiques de l'époque et par ses élèves, apparaît au premier plan et sous différentes formes. D'une part, nous trouvons une anecdote de son enfance dans laquelle, au-delà de ses origines pauvres, il découvre son goût pour le modelage des statues. Elle s'inscrit dans la tradition du genre de la biographie artistique où l'histoire de la découverte du talent, dès le jeune âge, chez l'artiste issu d'un milieu modeste apparaît depuis l'Antiquité¹⁰. Selon Ernst Kris et Otto Kurz, ce type d'anecdotes fonde « la légende de l'artiste » consciemment construite pour mettre en avant le caractère magique de la création et la position spécifique d'artiste au sein de la société¹¹. Celle d'Étienne Decroux nous dévoile son talent de créateur, mais aussi le côté éphémère de son art.

D'autre part, Étienne Decroux construit son image avec les photographies et dans le film documentaire. La mise en scène du salon bourgeois de sa maison sur la

⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, op. cit., p. 55-209.

⁷ Gilbert Comte (dir.), *Théâtre d'Étienne Decroux*, commentaire lu par Jean Dessailly, prod. Protocol, France 1961.

⁸ Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, Université de Nice Sophia Antipolis, Facultés des lettres, arts et sciences humaines, (thèse de doctorat), Jean Emelina (dir.), 1992, p. 135.

⁹*Ibid.*

¹⁰Nous pouvons évoquer le sculpteur antique Lysippe qui était forgeron ou Giotto, le berger, dont les talents sont révélés par hasard, ce qui marquent la force de leur destin. Voir : Ernst Kris - Otto Kurz, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, Ernst H. Gombrich (préf.), Laure Cahen-Maurel (trad.), Paris, Allia, 2010 [Vienne, 1934], p. 27-48.

¹¹ *Ibid.*

photographie de Weill ou du jardin du musée d'art dans le film de Comte, le présente comme admirateur de la sculpture, notamment de celle d'Auguste Rodin. Le mime est l'acteur du portrait et définit son rôle en collaboration avec le photographe et le cinéaste¹². Nous le voyons en train de contempler l'image de la sculpture. Il est présenté comme penseur qui associe la création avec l'activité intellectuelle.

En fin de compte, dans ses propres pièces Étienne Decroux passe du rôle de contemplateur passif à celui de créateur actif. Le travail avec Éliane Guyon sur la pièce *La Statue*, entrepris entre 1945 et 1948, le situe dans le rôle symbolique du « sculpteur » de son élève. Dans la pièce de 1952, il représente lui-même l'action de sculpter et en 1961, il s'identifie au Pygmalion. Il y apparaît comme artiste qui travaille la matière soit imaginaire, soit celle du corps de son élève par le biais du geste. L'accent est mis sur l'aspect physique du travail créateur qui demande non seulement la réflexion mais aussi de l'effort pour manipuler la matière.

Ces images éloquentes représentent le point de départ de notre étude qui vise à dresser le portrait imaginaire du mime en sculpteur. Nous nous inspirons de l'analyse des œuvres littéraires et artistiques de Jean Starobinski qui combine la psychanalyse avec l'analyse historique en postulant que le choix du thème est motivé non seulement par la profonde subjectivité de l'artiste mais aussi par les relations qu'il entretient avec son environnement que représente, au sens large du terme, la société de l'époque¹³. Dans sa fameuse étude, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* de 1970¹⁴, il interprète les images des clowns et d'autres figures d'art forain en tant que les « formes singulières d'identification¹⁵ » de l'artiste avec le milieu de cirque. Ces « autoportraits travestis » fonctionnent comme masque, permettant de dévoiler la condition de l'artiste et de l'art de manière détournée¹⁶. Ils nous montrent, d'une part, comment l'artiste construit son

¹² Richard Brilliant définit le portrait comme la synthèse de l'autoreprésentation du portraituré, de l'interprétation de l'artiste et de l'attente du spectateur, voir Richard Brilliant, *Portraiture*, Londres, Reaktion books, 2001 [1991], p. 56.

¹³ Michel Collot met en avant l'attention à l'intersubjectivité qui permet à Starobinski de relier la critique thématique avec la psychanalyse, voir Michel Collot, « Jean Starobinski et la critique thématique », dans *Starobinski en mouvement*, Murielle Gagnebin - Christine Savinel (dirs.), suiv. de Jean Starobinski, *La perfection, le chemin, l'origine*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atlante », Murielle Gagnebin (dir.), 2001, p. 54.

¹⁴ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, « Art et Artistes », Jean-Loup Champion (dir.), 2004 [Genève, Albert Skira, « Les sentiers de la création », 1970].

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ Starobinski parle « d'une épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste », *ibid.*

image extérieure devant le spectateur et, d'autre part, ils révèlent de façon introspective sa propre conception de la création artistique.

De manière générale, peu importe si l'artiste s'identifie à une figure mythique ou réelle, son portrait symbolique manifeste des relations complexes qu'il entretient avec son public, son œuvre et soi-même. Au-delà de l'identification personnelle, le choix d'un alter ego renvoie à l'essence même du processus créateur de l'artiste. Chez certains auteurs, ce type de représentation constitue la clé de la compréhension de leur approche de l'art et fonctionne comme un manifeste visuel de leur pensée. Tels sont aussi les enjeux que nous pouvons déceler dans les images d'Étienne Decroux en sculpteur. Elles constituent une porte d'entrée dans l'univers du mime corporel dans lequel la référence à la statuaire est omniprésente.

D'une part, la métaphore de la sculpture apparaît dans le discours de Decroux quand il décrit le rapport du mime à la matière de son art : « L'acteur est plus proche de son original », dit-il, « que n'en est du sien la pierre du sculpteur¹⁷ ». Quand il met en avant que l'œuvre et l'artiste coïncident, il avance que « le mime est à la fois statuaire et statue¹⁸ ». D'autre part, il conçoit le mime comme *la statuaire mobile* et il revient souvent à l'exemple d'Auguste Rodin. De premier abord, elles constituent un champ hétérogène des références, se manifestant sous différentes formes et à différents niveaux de significations, parfois contradictoires. Il faut aller à la profondeur de la pensée d'Étienne Decroux pour dénouer tous les enjeux qu'elles comportent et les relier en une image complexe du mime en sculpteur.

Les études antérieures ont déjà mis en avant la relation d'Étienne Decroux à la sculpture¹⁹. Marco De Marinis a attiré l'attention sur cette problématique dans l'article de 1981, *Scultura e arte del corpo nel mimo di Étienne Decroux*²⁰. Il place l'intérêt du mime pour la statuaire dans le contexte de la redécouverte de l'acteur comme élément

¹⁷ Étienne Decroux, « Commentaires de *Petits Soldats* ou l'intérêt spécifique du mime » (New York, le 3 avril 1962), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁸ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » (janvier 1948), *ibid.*, p. 30.

¹⁹ Nous ne mentionnons, à ce lieu, que deux études essentielles à ce sujet. Les autres, ne le traitant que partiellement, seront évoquées plus loin dans le texte.

²⁰ Marco de Marinis, « Scultura e arte del corpo nel mimo di Étienne Decroux », *Quadreni di Teatro. Rivista trimestriale del Teatro Regionale Toscano*, année IV, n° 14 : « Teatro e arti figurative », novembre 1981, p. 60-72.

plastique et tridimensionnel de la scène dans le théâtre d'avant-garde²¹. La sculpture devient modèle du comédien qui délaisse la spontanéité pour une expression artificiellement stylisée. Les idées d'Étienne Decroux ont pour origine le même rejet du naturalisme sur la scène, y compris la pantomime. Il se manifeste dans les choix esthétiques qui rapprochent le mime à la statuaire. Marco De Marinis propose d'importantes suggestions en comparant le mime de Decroux et la sculpture, notamment celle d'Auguste Rodin.

Thomas Leabhart, dans l'article de 1995, *Sport, statuaire et redécouverte du corps précartésien*²², présente la sculpture comme l'une des sources du mime corporel qui ont aidé Étienne Decroux à développer sa conception. Il parle à ce propos d'« une métaphore instructive pour une carrière²³ ». Il place son œuvre dans la filiation de la pensée de François Delsarte, théoricien de l'expression dramatique du XIX^e siècle et de son héritage, développé par des danseurs fin-de-siècle. Il évoque aussi l'amitié de Decroux avec Paul Bellugue, le professeur d'anatomie et de morphologie à l'École des Beaux-Arts. Leabhart cite les sculptures que le mime mentionnait devant ses élèves et y rajoute les autres qu'il analyse selon son expérience du mime corporel²⁴. Anna Zevelaki développe cette approche dans son mémoire de maîtrise *Étienne Decroux et la sculpture* de 2004²⁵. Elle cherche les principes du mime corporel dans la sculpture de l'Antiquité à nos jours et l'interprète du point de vue de l'esthétique du mime²⁶.

Notre thèse se situe dans la continuité de ces études. Nous développons l'idée mise en avant par Marco De Marinis sur l'importance de la sculpture et notamment celle de Rodin à l'élaboration des notions-clés du mime corporel. Et nous poursuivons l'étude de Thomas Leabhart en cherchant les sources du mime corporel dans le sport et dans la statuaire en nous concentrant particulièrement sur l'héritage de François Delsarte et la collaboration avec Paul Bellugue. Au-delà de ces axes de recherche, nous envisageons la

²¹ *Ibid.*, p. 61.

²² Thomas Leabhart, « Sport, statuaire et redécouverte du corps précartésien », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage, op. cit.*, [Mime Journal, 1995], p. 367-404.

²³ *Ibid.*, p. 386.

²⁴ Thomas Leabhart a étudié avec Decroux de 1968 à 1972. Aujourd'hui, il enseigne le mime corporel à Pomona College à Claremont en Californie et donne régulièrement des stages à Paris, il est fondateur de *Mime Journal* en 1974, voir : <http://research.pomona.edu/thomas-leabhart/> (consulté le 14/03/2015).

²⁵ Anna Zevelaki, *Étienne Decroux et la sculpture*, mémoire de maîtrise d'études théâtrales, Claude Amey (dir.), l'Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2004.

²⁶ Contrairement à Anna Zevelaki, nous limitons notre recherche aux sculptures qu'Étienne Decroux connaissait ou aurait pu connaître.

relation d'Étienne Decroux à la sculpture dans une perspective plus large. En prenant pour cadre général de notre questionnement le portrait du mime en sculpteur, nous voudrions démontrer que toute l'œuvre d'Étienne Decroux est animée par l'idée de la sculpture qui se concentre dans la notion de *la statuaire mobile*.

Nous partons de l'idée de Decroux que « le mime est à la fois statuaire et statue²⁷ », c'est-à-dire qu'il est en même temps le créateur et l'œuvre d'art. Ce double regard sur le mime permet de nous approcher de la conception de *la statuaire mobile* de différents angles de vue. D'une part, Étienne Decroux est conçu comme sculpteur qui s'identifie aux figures de Pygmalion et de Prométhée et nous étudions les implications poétiques, esthétiques et philosophiques de ces mythes créateurs dans son œuvre. D'autre part, nous considérons le corps du mime comme résultat du processus créateur, comme œuvre construite par Étienne Decroux. Nous montrons la genèse de sa conception qui s'est constituée en dialogue constant avec le théâtre et la sculpture. Pour comprendre cette problématique dans sa complexité, notre recherche a été tout d'abord fondée sur l'analyse de nombreuses sources textuelles et visuelles que nous avons ensuite interprétées en nous appuyant sur plusieurs concepts méthodologiques.

Les sources de recherche sur le mime corporel

En premier lieu, nous analysons les idées d'Étienne Decroux présentées dans son livre *Paroles sur le mime* de 1963²⁸ et dans les entretiens publiés²⁹. Nous les complétons par les textes inédits, datant de 1942 à 1971, conservés à la Bibliothèque nationale de France au département des Arts du spectacle³⁰. Il s'agit des textes rassemblés en vue de l'édition du livre *Paroles sur le mime* dont la plupart est inédit³¹. De plus, le don de la famille Decroux en décembre 2013 a enrichi ce fonds par les manuscrits d'Étienne

²⁷ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » (janvier 1948), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 30.

²⁸ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, nouv. éd. rev. et augm., Paris, éd. Librairie Théâtrale, 1994 [Gallimard, 1963, coll. « Pratique du théâtre », André Veinstein (dir.)].

²⁹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p. 55-209.

³⁰ *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, Paris, BnF, dép. Arts du spectacle, [cote : MW-164 ; MW-165].

³¹ Ils représentent les tapuscrits en trois boîtes rassemblés sous la cote : MW-165], *ibid.*

Decroux jusqu'alors inconnus³². L'accès à cet ensemble de documents inédits n'a été rendu possible qu'en juin 2014. Nous avons donc constitué les principaux propos de notre thèse sans avoir connaissance de ces textes. Nous n'avons pas pu les étudier dans leur totalité par manque de temps. L'étude de certains manuscrits récemment découverts nous a néanmoins beaucoup aidé à confirmer nos hypothèses concernant le rapport du mime à la sculpture d'Auguste Rodin et à la conception de *la statuaire mobile*. Il s'agit des deux manuscrits, intitulés *Apologie de la danse classique* (1946-1947) et *Statuaire mobile et la statuaire tout court* (1947) qui ont apporté une nouvelle lumière à notre problématique. Nous avons complété les écrits d'Étienne Decroux par d'autres sources, provenant du département des Arts du spectacle : les coupures de presse³³, les programmes des séances de mime corporel dont le Fonds Pierre Verry, l'ancien élève et membre de la troupe de Decroux, s'est avéré riche³⁴. Nous nous sommes également appuyé sur la correspondance inédite d'Étienne Decroux avec le metteur en scène Edward Gordon Craig³⁵ et la danseuse Marguerite Bougai³⁶.

La partie importante de notre recherche a consisté dans l'analyse des sources visuelles qui représentent des images du mime corporel et des films. L'ensemble de photographies d'Étienne-Bertrand Weill, conservées également à la Bibliothèque nationale de France, représente un important fonds iconographique sur le mime corporel, créé entre 1947 et 1957³⁷. Elle documente l'activité de l'école, et elles représentent les pièces abouties de mime. Les films, tournés entre 1957 et 1967, nous permettent de voir Étienne Decroux lui-même et ses élèves en action. Il s'agit notamment du documentaire *Théâtre d'Étienne Decroux*, dirigé par Gilbert Comte,

³² Les manuscrits de conférences et autres écrits d'Étienne Decroux rassemblés sous la cote MW-164, constituent trente huit textes de différente longueur, les folios sont écrits en recto, *ibid.*

³³ *Étienne Decroux (1938-1964)*, coupures de presse, documents divers, BnF, dép. Arts du spectacle [cote : 4- SW- 6651] ; *Articles relatifs à Étienne Decroux (1942-1949)*, *ibid.*, [cote : 8- RSUPP- 6074].

³⁴ « Recueil de documents sur la carrière d'Étienne Decroux (1941-1984) », dans *Fonds Pierre Verry*, *ibid.*, [cote : 4-COL-197 (150-157)].

³⁵ « Lettres d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig (1945-1949) », dans *Fonds Edward Gordon*, *ibid.*, [cote : EGC Op. 38 (1-5)], Les lettres ressemblés dans le dossier « France-Mime-Decroux » qui contient aussi les programmes de séances de mime corporel avec les commentaires annotés par Craig.

³⁶ « Lettres d'Étienne Decroux à Marguerite Bougai (1945-1952) », dans *Fonds Marguerite Bougai*, BnF, *ibid.*, [cote : 4-COL-117].

³⁷ Étienne-Bertrand Weill, *Portraits d'Étienne Decroux (1950-1957)*, BnF, dép. Arts du spectacle, [cote : 4-PHO-19 (13)], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539735j> ; *id.*, *Étienne Decroux. Exercices de mime (1947-1957)*, *ibid.*, [cote : 4-PHO-19 (14)], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539740v> ; *id.*, *École Étienne Decroux (1947-1982)*, *ibid.*, [cote : 4-PHO-19 (15)], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85398080> ; Recueils de photographies disponibles sur Gallica, bibliothèque numérique de la BnF (consulté le 14/03/2015).

tourné en 1961³⁸, le film de démonstration *The Mime of Étienne Decroux*, créé à Baylor Theater à Waco au Texas³⁹ et *La grammaire de mime corporel*, tournée en 1967, dans sa maison à Boulogne-Billancourt⁴⁰. Les enregistrements amateurs, comme celui de *La Méditation* de 1957⁴¹, se trouvant dans des archives privées d'élèves d'Étienne Decroux complètent notre analyse des spectacles de mime corporel⁴².

Outre les écrits et la technique, nous nous appuyons sur notre propre expérience du mime corporel que nous avons acquise pendant les cours qui se sont déroulés à Paris au cours de l'année scolaire 2012-2013 sous la direction de Lionel Comellas, élève de l'École Internationale de Mime Corporel Dramatique de Londres⁴³. Ses cours nous ont apporté un premier aperçu personnel de ce qu'est le mouvement du mime et le positionnement de son corps dans l'espace. Ils nous ont aussi appris qu'on peut créer un drame à partir d'un mouvement banal de la vie quotidienne ou de la relation de deux corps qui se rencontrent dans l'espace. Les discussions avec Lionel Comellas qui suivaient ces cours prolongeaient notre expérience corporelle dans une réflexion sur le corps du mime. Les rencontres avec les autres mimes Jacqueline Rouard⁴⁴ et Thomas Leabhart, élèves d'Étienne Decroux, ont enrichi nos propos par les informations précieuses du vécu auprès de leur maître.

³⁸ Gilbert Comte (real.), *Le théâtre d'Étienne Decroux*, comment. lu par Jean Dessailly, prod. Protocol, France 1961, rééd. dans Daniel Dobbels, *Le silence des mimes blancs*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2006, accompagné du DVD : « Enfin voir Decroux bouger... » qui contient aussi : *La Dévotion*, prés. par Nicole Pinaud, vidéo amateur du début des années 1980, « six extraits du spectacle à New York au Carnegie Hall en 1960 (*L'Usine, Les Arbres, Le Duo amoureux, Le Passage des Hommes sur la Terre, Salut final*) »; Un autre film, composé d'interviews d'élèves et d'enregistrements d'archives, constitue l'hommage à Étienne Decroux : Jean-Claude Bonfanti (real.), *Pour saluer Étienne Decroux*, Paris, Atmosphère communication, France, 1992.

³⁹ Gene Mckinney (dir.), *The Mime of Étienne Decroux*, Baylor Theater, Waco, Texas, Paul Baker (prod.), Étienne Decroux- Margaret Hogarth (voix), 1960/1961.

⁴⁰ « Éléments de la grammaire corporelle », prés. par Étienne Decroux, Robert-Jacques Loiseleux (images), rééd. dans « Enfin voir Decroux bouger... », *op. cit.*

⁴¹ Étienne Decroux, *La Méditation*, 1957, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=AGo8_wwZhqI (consulté le 14/03/2015).

⁴² Les anciennes vidéos et films sur Étienne Decroux ont été récemment mis en ligne par la compagnie brésilienne Projeto Mímicas, créée par Victor de Seixas. Ils sont disponibles sur YouTube à partir du début de 2013. Voir : <https://www.youtube.com/user/projetomimicas> (consulté le 14/03/2015).

⁴³ Cette école a été fondée par les élèves d'Étienne Decroux, Corinne Soum et Steve Wasson. Lionel Comellas a aussi intégré le Théâtre de l'Ange fou, dirigé par ses professeurs. En 2008, il a fondé sa propre compagnie le Théâtre du MimOdrame. Voir : <http://www.theatredumimodrame.com> (consulté le 14/03/2015).

⁴⁴ Jacqueline Rouard, née en 1920, a étudié avec Étienne Decroux depuis 1956, elle était la partenaire et l'associée de Maximilien Decroux, fils du fondateur du mime corporel. En 1976, elle a fondé l'Institut international du mime à New York. Aujourd'hui elle est la présidente d'honneur du Théâtre du MimOdrame, voir : « Entretien avec Jacqueline Rouard, propos recueillis par Lionel Comellas, *Mime. Les cahiers du Centre du Nouveau Mime*, 2012, 1^{er} trimestre, n° 1, p. 12-14.

PARTIE I - Biographie d'Étienne Decroux

L'histoire du mime corporel est étroitement liée à la vie et à la personnalité de son créateur, Étienne Decroux (1898-1991). Il est donc pertinent de s'attarder brièvement sur sa biographie pour comprendre dans quelles circonstances le mime corporel est né. Selon les exégètes de son œuvre⁴⁵, nous pouvons diviser la carrière d'Étienne Decroux en plusieurs époques. En s'appuyant sur la chronologie déjà établie, nous esquissons sa vie selon quatre parties : la jeunesse avant ses activités liées au théâtre et au mime (1898-1923) ; les débuts du mime corporel pendant la carrière d'acteur de théâtre et de cinéma (1923-1945) ; la vie active du mime corporel : spectacles, tournées, enseignement (1946-1963) ; la retraite de la vie publique et l'installation de l'école dans la cave de sa maison (1963-1985). Cette biographie nous permet de situer son intérêt pour la sculpture dans le cadre de son parcours personnel et professionnel. Depuis l'expérience mythique de l'enfance où il avait fait connaissance du modelage en terre glaise jusqu'à la photographie de Decroux devant les clichés d'œuvres de Rodin, cet homme a emprunté, en effet, des chemins différents avant de devenir mime.

1.1. - La jeunesse : de l'apprenti boucher à l'École du Vieux-Colombier

Étienne Decroux est né le 19 juillet 1898 à Paris. Son père Marie-Édouard Decroux, issu d'une famille des paysans savoyards, était une personnalité originale⁴⁶ qui exerça une influence déterminante sur son fils comme il le dit dans une lettre adressée en 1962 à André Veinstein :

⁴⁵ Guy Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, op. cit., p. 241-268 ; Marco De Marinis établit la chronologie détaillée de la vie d'Étienne Decroux dans Marco De Marinis, *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory*, John Dean-Bianca Mastronomico (trads.), Frank Camilleri (éd.), Wrocław-Holstebro-MaltaRoutledge-Icarus, 2015 (à paraître) ; Thomas Leabhart, *Étienne Decroux*, Londres, Routledge, « Routledge performance practitioners », 2007.

⁴⁶ Quittant sa province natale et venant jusqu'à la capitale, Marie-Édouard Decroux exerçait de nombreux métiers manuels qui lui permirent de gagner sa vie. Il n'apprit à lire qu'à l'âge adulte après son retour de la guerre de 1870-71, Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », op. cit., p. 241.

Ce père construisait des maisons avec ses mains.

Il m'incitait à de prolongées discussions sur le juste et l'injuste. Dans notre quartier, les idées qu'il avait, il était seul à les avoir.

Il fréquentait une famille de sculpteurs italiens.

Il me lavait le corps d'un air tout naturel, préparait à manger, badigeonnait ma gorge et, avec réflexion, il me coupait les cheveux.

Parfois, il me lisait des vers d'un ton retenu⁴⁷.

Sa culture générale, ses opinions politiques, mais aussi sa façon de faire les choses de manière réfléchie, influencèrent le jeune Étienne qui garda en mémoire une image solennelle de lui : « Il parlait comme une statue. Tout ce qu'il disait prenait une allure de maxime⁴⁸ ». En comparant son père à une statue, il lui assigne des vertus morales et nobles, des idées nettes et des propos bien ciselés. Plus tard, il garde cette qualité de la statuaire en parlant du mime corporel.

Inscrit d'abord à l'école laïque et républicaine, Étienne Decroux montre peu d'intérêt pour l'enseignement. Quand il a treize ans son père le place en apprentissage chez un boucher. Plus tard, il exerce de nombreux métiers d'ouvrier⁴⁹. Hormis le travail manuel, la guerre jalonna ses expériences de jeunesse. À dix-sept ans, Étienne Decroux fut mobilisé en tant qu'aide-soignant pendant la Première Guerre mondiale. La vision des corps blessés et mutilés, de la souffrance guerrière, laissa une trace indélébile dans ses futurs sujets dramatiques, traitant de la douleur humaine. Notamment sa pièce des *Petits Soldats*, créée en 1950, a été considérée par Decroux comme souvenir du premier conflit mondial⁵⁰.

L'expérience de la guerre et la fréquentation du milieu ouvrier amena Étienne Decroux à participer aux grands rassemblements politiques. Il rentre en contact avec plusieurs mouvements anarchistes de gauche sans pour autant devenir membre d'un

⁴⁷ « Lettre d'Étienne Decroux à André Veinstein (1962) », cité dans Veinstein, « Préface », dans Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸ L'interview d'Étienne Decroux pour la radio du 9 mai 1963, cité dans Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », *op. cit.*, p. 241.

⁴⁹ Voir le chapitre sur les sources du mime corporel.

⁵⁰ « Programme Théâtre de la Cité Universitaire, le 24 avril 1951 », dans *Fonds Pierre Verry*, *op. cit.*

parti⁵¹. Son intérêt pour la politique, renforcé par les discussions avec son père, fait naître chez lui le souhait de devenir un orateur qui agiterait des foules par ses idées. Il s'intéresse à l'art oratoire et par la suite au théâtre. D'autre part, selon Guy Benhaïm, son intérêt pour le théâtre ne fut pas motivé juste par le souhait de devenir orateur. Il se sentit doué pour le métier d'acteur et, fatigué par le travail manuel, il aspirait à « une activité distinguée, intelligente⁵² ». Un jour, lisant dans un journal une annonce pour les cours de Jacques Copeau à l'École du Vieux-Colombier, il n'hésita pas à s'y présenter.

1.2. - Les débuts du mime corporel (1923-1945)

En automne 1923, il devint élève à l'École du Vieux-Colombier, dirigée par Jacques Copeau⁵³. Des futurs acteurs y reçurent une éducation de l'esprit et du corps approfondie. Parmi d'autres disciplines, des exercices d'expression corporelle avec le visage couvert par des masques neutres eurent une influence profonde sur Étienne Decroux. À la fin de la saison 1923-24, Jacques Copeau ferma son école à Paris et partit en Bourgogne avec un petit groupe d'élèves, dont Étienne Decroux, pour poursuivre ses recherches sur l'art de l'acteur. L'expérience de quelques mois de la vie communautaire à l'esprit utopique, vouée à la recherche d'un nouvel art dramatique, fut intense pour le futur créateur du mime corporel et il s'en souviendra dans sa propre école qu'il considérera comme lieu de recherche des fondements de l'art dramatique.

Au retour de Bourgogne, au printemps 1925, Étienne Decroux a commencé à exercer le métier d'acteur pour gagner sa vie. Il devient comédien chez Charles Dullin dans le Théâtre de l'Atelier et, en même temps, il travaille pour d'autres metteurs en scène⁵⁴ et pour le cinéma⁵⁵. Il se montra un comédien de grand talent que des critiques ne manquèrent pas de relever, allant jusqu'à parler « d'un des plus puissants acteurs de

⁵¹ Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », *op.cit.*, p. 248-248 ; *id.*, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, thèse de doctorat, Jean Emelina (dir.), Université de Nice Sophia Antipolis, Facultés des lettres, arts et sciences humaines, 1992, p. 88-94.

⁵² Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p.73.

⁵³ Sur l'influence déterminante de l'École du Vieux-Colombier sur Étienne Decroux voir Marco De Marinis, *Mimo et teatro nel Novecento*, *op. cit.*, chap. I « La tradizione del Vieux Colombier », p. 62-94.

⁵⁴ Decroux participa aux expérimentations conduites par Antonin Artaud au Théâtre Alfred Jarry, il joua dans *Le Songe* d'Auguste Strindberg, mise en scène par Artaud en juin 1928, voir Marco De Marinis, *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory*, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁵ Decroux incarna le Père Deburau dans *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné de 1943. D'autres rôles importants furent le voleur des chapeaux de *L'affaire est dans le sac* (1935), et le conspirateur balkanique de *Voyage-surprise* (1947), tous les deux films étant dirigé par Pierre Prévert, voir Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », *op. cit.*, p. 254.

ce temps⁵⁶ ». Mais, jugeant le métier d'acteur trop facile et trop contraignant, il se consacrait entre temps à la recherche sur l'expression corporelle dont le premier fruit était *La Vie primitive* qu'elle présenta en juin 1931 au Théâtre Lancry avec sa femme Suzanne Lodieu⁵⁷. Elle présentait une suite d'actions : nager, sauter, grimper aux arbres, se battre⁵⁸. Quelques mois plus tard, Jean-Louis Barrault, nouveau venu au Théâtre de l'Atelier, rejoignit le groupe. Ils jouèrent en trio *La Vie primitive* et ils montèrent *La Vie artisanale*. Étienne Decroux gagna en Jean-Louis Barrault non seulement un adversaire dans le combat, joué dans *La Vie primitive*, mais aussi un collaborateur avec lequel il travailla pendant deux ans et demi à l'élaboration du mime corporel. Dans ses souvenirs, Barrault raconte que cadet de douze ans, il improvisait devant Decroux qui analysait et sélectionnait des mouvements⁵⁹. La collaboration avec Jean-Louis Barrault donna suite aux premières découvertes du futur art du mime corporel : la marche sur place, les dynamo-rythmes et le contrepoids⁶⁰. Néanmoins, après ces deux ans et demi, leurs chemins se séparèrent à cause de leurs visions divergentes de l'art du mime et du théâtre⁶¹. Tandis que Decroux voulait se consacrer entièrement au mime, Jean-Louis Barrault, selon ses propres mots « voulait tout aimer⁶² ». Il continua sa propre voie en combinant le mime avec la parole dans des spectacles *Autour d'une mère*, créée en 1935 à partir du roman de William Faulkner *Tandis que j'agonise*⁶³. Les deux hommes se retrouvèrent dans le film *Les Enfants de Paradis* (1943) de Marcel Carné dans les rôles symboliques du père Deburau (Étienne Decroux) et de son fils Baptiste (Jean-Louis Barrault) (fig. 5)⁶⁴. Symboliquement, Deburau fils tombait en défaveur chez son père en voulant se démarquer par un nouveau style de pantomime.

⁵⁶ Le rôle principal dans *L'extravagant Capitaine Smith* de 1938 au Théâtre Isola lui apporta un grand succès, voir A. Darbois, « Critique de théâtre », *Nouvel Âge*, le 30 mars 1938, cit. par Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁷ Suzanne Lodieu, jeune militante qui travailla comme apprenti chez des cordonniers, connut Étienne Decroux dans les cercles anarchistes à la fin des années 1920. Elle accompagna son mari dans sa carrière du mime depuis ses débuts. Elle fit partie de sa troupe comme leur fils Maximilien, né en 1930. Plus tard, elle assura la gestion de l'école et de la maison. Decroux lui dédia son livre *Paroles sur le mime*, dans Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », *op. cit.*, p. 247.

⁵⁸ Yves Lorelle, *Dullin-Barrault. L'éducation dramatique en mouvement*, Paris, L'Amandier, 2007, p. 87-90.

⁵⁹ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

⁶⁰ Voir le chapitre sur la technique du mime corporel.

⁶¹ Sur la collaboration entre Étienne Decroux et Jean-Louis Barrault voir Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, *op. cit.*, p. 95-108.

⁶² Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, *op. cit.*, p. 73.

⁶³ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Levant, 1996 [1949], p. 41-55.

⁶⁴ *Les enfants du Paradis*. Marcel Carné, Jacques Prévert, cat. exp., Laurent Manoni - Stéphanie Salmon (dir.), Paris, La Cinémathèque française (24 oct 2012 – 27 janv 2013), Paris, Xavier Barral, 2012.

Entre 1935 et 1945, Étienne Decroux continua sa recherche sur le mime corporel et il multiplia les séances privées, en solo, devant quelques personnes. Selon un bilan de ses activités établi en 1945, les reprises de pièces allaient jusqu'à la centaine :

1938 – Decroux élargit son numéro individuel, le donne cent fois dans sa salle à manger devant des audiences d'une à deux personnes.

1940 – Decroux affine son numéro en ligne et en rythme, le donne cent fois devant des audiences de trois à quatre personnes⁶⁵.

Il se livrait à une répétition assidue de ses pièces de mime corporel. Son perfectionnisme montrait son ambition d'atteindre l'absolu dans l'exécution de la pièce, une qualité plus tard maudite par ses collaborateurs. Démobilisé pendant la Deuxième guerre mondiale, il donnait des cours réguliers du mime corporel, entre 1940 et 1942, dans la salle de la rue de la Néva, grâce au soutien de l'organisation Jeune France⁶⁶. Il constitua une petite troupe de mimes avec laquelle il se produisit, en 1941, au Théâtre des Champs-Élysées dans une pièce appelée *Le Camping*. En 1942, il monta un nouveau programme où figurèrent des pièces : *La Chirurgie esthétique*, *La Dernière Conquête*, *Le Passage des Hommes sur la Terre et le Feu*⁶⁷. Selon la note autobiographique d'Étienne Decroux : « Y assistent beaucoup de personnalités parisiennes (Pablo Picasso, Jean Cocteau, Jacques Hébertot, Charles Dullin, Gaston Baty, Fernand Divoire, Lenormand, Marcel Achard, les chansonniers René Dorin et Paul Celline) et la plus grande partie de la presse. Il en résulte des lettres d'éloges des premiers et une critique de presse élogieuse⁶⁸ ». La même année, Étienne Decroux présentait son spectacle au Théâtre des Ambassadeurs et au Salon d'automne. Après 1942, sa troupe se dispersa, mais Decroux continua à « approfondir sa gymnastique afin d'augmenter les possibilités d'expression du mime⁶⁹ ». C'est le début de sa collaboration avec Paul Bellugue, le professeur d'anatomie et de morphologie humaine à l'École des Beaux-Arts à Paris⁷⁰.

Or, l'événement important pour Étienne Decroux se produisit en 1945, au lendemain de la Libération. La séance du mime corporel donnée à la Maison de la

⁶⁵ « Programme de la Séance de Mime corporel », la Maison de la Chimie, le 27 juin 1945, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁶ Organisme aidant des jeunes artistes pendant l'Occupation, cf. Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », *op. cit.*, p. 250-253.

⁶⁷ « Programme de la Séance de Mime corporel », la Maison de la Chimie, le 27 juin 1945, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁸ Étienne Decroux, « Note autobiographique (1931-1952) pour André Veinstein », cité dans Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁹ « Programme de la Séance de Mime corporel », la Maison de la Chimie, le 27 juin 1945, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁰ Voir le chapitre « Autour de l'École des Beaux-Arts ».

Chimie, le 27 juin 1945, fit sortir l'art du mime des cercles privés et marqua son avènement officiel dans la scène parisienne. Étienne Decroux considéra cette représentation comme un bilan du travail et un fruit de la réflexion qu'il menait depuis vingt ans. Il invita Jean-Louis Barrault à intégrer la troupe. D'autre part, la présence d'Edward Gordon Craig parmi les invités signa l'importance de cet événement qui avait pour ambition de montrer un nouveau genre dramatique au public parisien. Ainsi, au début du programme, Jean Dorcy donna une conférence sur le mime corporel dans laquelle il expliqua « le lien doctrinal de Craig à Copeau, de Copeau à Decroux, de Decroux à Barrault et évoquera aussi l'œuvre d'Appia⁷¹ ». Le programme fut ensuite composé de plusieurs pièces de son répertoire, jouées par Étienne Decroux, Eliane Guyon et ses élèves⁷². Jean-Louis Barrault présenta son numéro du *Cheval* et avec Étienne Decroux des morceaux appelés « *statuaire mobile* » qu'ils jouèrent à visages couverts⁷³. Enfin, ils apparurent tous les deux dans *le Combat antique*. La séance s'acheva par une conférence d'Étienne Decroux au sujet de « Ce qui distingue la Pantomime du Mime Corporel », dont on ne connaît pas le contenu exact. L'événement qui avait le caractère d'une révélation du mime corporel en tant qu'art dramatique comme genre à part entière, ne resta pas inaperçu des critiques de théâtre⁷⁴. Il fut couronné par l'article d'Edward Gordon Craig qui s'y exclama : « Enfin créateur au théâtre issu de théâtre !⁷⁵ ».

1.3. - La carrière publique du mime corporel (1945-1963)

Les deux décennies de l'après-guerre furent pour Étienne Decroux caractérisées par une grande activité publique, pédagogique et artistique de manière qu'il sentit le manque de temps pour accomplir tous ses devoirs dans l'édification du mime corporel. Il en parla dans une lettre du 31 décembre 1947, adressée à Edward Gordon Craig :

⁷¹ « Programme de la Séance de Mime corporel », la Maison de la Chimie, le 27 juin 1945, *op.cit.*, p. 67-68.

⁷² Ils y figuraient : Évocations d'actions matérielles (*Le Menuisier, La Lessive, La Machine*), Exercices d'élèves (*Contrepoids*), Personnages (*Le Boxeur, Le Lutteur, Le Bureaucrate, Quelques passants*), Chœur mimé symboliste (*Le Passage des Homme sur la Terre*), Matériaux d'une pièce biblique sans lien dramatique, cf. *ibid.*

⁷³ Barrault représenta *Maladie-Agonie-Mort*, Decroux *Admiration-Adoration-Vénération*, tous les deux *La Volonté* cf. *ibid.*

⁷⁴ Voir les dossiers de coupures de presse : *Étienne Decroux (1938-1964)*, *op. cit.*; *Articles relatifs à Étienne Decroux (1942-1949)*, *op.cit.*

⁷⁵ Edward Gordon Craig, « Enfin un créateur » [*Arts*, le 3 août 1945], dans Pezin (éd.), *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études, témoignages*, *op. cit.*, p. 285-289.

Notre vie est bonne en ce sens que nous avançons chaque jour dans la technique de notre art et que nous vivons par lui : ce qui nous permet de vivre pour lui. Mais cet avantage se paie cher : le souci d'argent est constant. Toutes les minutes sont dévorées et il en manque. Finir l'interminable grammaire du Mime, son interminable philosophie, des articles, des conférences demandées, concevoir de nouvelles pièces, les montrer sans moyens, donner des leçons à des élèves de passage, espérer conserver celui-ci dans l'équipe, le perdre, vouloir ne rien négliger de tout cela car aimant-tout, se sentir toujours débordés et pourtant se sentir toujours avancés mais aussi en âge. Aujourd'hui la lutte est engagée entre l'âge et la réussite⁷⁶.

Malgré des soucis constants d'argent et des difficultés à conserver ses élèves, Étienne Decroux se dévouait pour le mime corporel auquel il voulait donner plus de visibilité publique. Selon ses idéaux politiques et moraux dont il sera encore question plus loin, il considérait son travail autour du mime corporel comme une mission.

Après le succès à la Maison de la Chimie, en 1945, Étienne Decroux continua à donner des spectacles avec sa troupe. En 1946, il monta de nouvelles pièces, parmi d'autres *L'Esprit malin*, *Les Arbres* et *L'Usine* au Théâtre d'Iéna⁷⁷. En 1948, il présenta une séance unique au Théâtre de la Cité Internationale Universitaire avec, parmi d'autres, *La Statue*, jouée par Éliane Guyon, et *Le Combat antique* dans lequel son fils Maximilien remplaça Jean-Louis Barrault⁷⁸. En 1950, il créa *Les Petits Soldats* où il incarna ses idées sur la forme future du théâtre⁷⁹. Cette pièce figurait parmi d'autres au programme du répertoire qui atteignit la durée d'une heure et dix minutes sans baisser le rideau et qui fut joué pendant six mois, entre 1951 et 1955, dans des « théâtres réguliers⁸⁰ ».

Parallèlement aux représentations avec sa troupe, il enseigna le mime corporel dans son école qu'il installa à partir de 1947 dans une petite salle de la rue Vigée-Lebrun, dans le XV^e arrondissement parisien. Selon l'annonce qui invitait à apprendre « le comportement corporel du futur comédien », des cours se déroulaient toute la

⁷⁶ « Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig (le 31 décembre 1947) », *Fonds Edward Gordon Craig*, [cote E.G.C. op. 38 (2)], *op. cit.*

⁷⁷ « Spectacle de mime et autres choses du même esprit par Étienne Decroux et sa troupe, Théâtre d'Iéna, (automne 1946) » dans *Fonds Edward Gordon Craig*, *op. cit.*, [cote ECG op. 38 (3)].

⁷⁸ « Séance unique de mime de la troupe Decroux à la Cité Universitaire (le 10 juin 1948) », la troupe est constitué de : Étienne Decroux, Éliane Guyon, Maximilien Decroux, Marcel Marceau, Pierre Verry, Roger Desmare, Marcelle Poiblan, Alvin Epstein, Daphné Craig et Jean Moign, voir dans *Fonds Pierre Verry*, [cote : 4-COL-197 (150)], *op. cit.*

⁷⁹ Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁰ Étienne Decroux, « Note autobiographique (1931-1952) pour André Veinstein », *ibid.*, p. 140.

semaine, sauf samedi⁸¹. Chaque jeudi soir, ils étaient ouverts au public qui pouvait venir « non pas voir un spectacle, mais surprendre les lois d'un art et l'attachant drame de créer⁸² ».

En dehors de ses activités en France, Étienne Decroux partit dès 1947 en tournée en Europe (Belgique, Suisse, Hollande, Angleterre, Italie, Scandinavie) et en Israël où il donna des spectacles du mime corporel, des conférences, des cours et des démonstrations publiques⁸³. Par exemple, en 1953, il enseigna pendant un mois au Piccolo Teatro à Milan, chez Giorgio Strehler, en 1954 et 1955 il donna des cours pendant deux et trois mois à Oslo et à Stockholm. D'octobre 1957 à avril 1958, Étienne Decroux fut invité par *Actor's Studio* aux États-Unis pour un séjour de sept mois. Deux autres séjours américains s'en suivirent, le second de janvier 1959 à juin 1960 et le troisième de 1961 à 1963⁸⁴. Decroux enseigna à New York University et à New York School et il fonda une école du mime. Il donna des conférences et des démonstrations publiques dans les universités américaines. Il présenta un programme constitué des pièces du mime corporel, jouées par ses élèves américains, en 1961 à Carnegie Hall à New York⁸⁵. Tandis qu'Étienne Decroux enseignait à l'étranger, les cours à Paris furent assurés par son fils Maximilien, qui ouvrit sa propre école de mime en 1960⁸⁶.

1.4. - L'école dans la cave et le dévouement à la recherche (1963-1985)

Après son retour des États-Unis, Étienne Decroux se retira à sa maison à Boulogne-Billancourt, où il aménagea la cave pour y installer son école⁸⁷. En 1968, il constitua une troupe de mimes avec de ses élèves en vue de monter un spectacle. Prêt pour la représentation publique, la pièce ne fut pas finalement, jouée à cause des

⁸¹ L'affichette invitant aux cours à l'École Étienne Decroux (saison 1947-48), *Fonds Pierre Verry, op. cit.*

⁸² L'invitation pour assister aux séances publiques à l'École Étienne Decroux, *s. d., ibid.*

⁸³ Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », *op. cit.*, p. 266, *Ensemble documentaire Étienne Decroux* contient nombreux textes de présentation pour les tournées, Fonds Pierre Verry certains programmes des présentations à l'étranger.

⁸⁴ Marco De Marinis, *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory, op.cit.*, p. 101.

⁸⁵ Le spectacle est filmé à cette occasion cf. « Enfin voir Decroux bouger... », *op. cit.*

⁸⁶ Maximilien Decroux (1930-2012), collaborateur et assistant d'Étienne Decroux, il participa aux pièces *Le Combat antique* et *Les Petits Soldats*, il créa *L'Esprit malin*. En 1963, il réalisa *Les Gestes pour un musiscope* de Nicolas Schöffer, représenté pendant la rétrospective de l'artiste au Pavillon de Marsan. Voir le site dédié à Maximilien Decroux : <http://maximilien.decroux.free.fr/> (consulté le 15/03/2015).

⁸⁷ Sur les activités pédagogiques de Decroux et l'organisation de son école voir Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento, op. cit.*, p. 122-136.

malentendus entre Decroux et sa troupe, dû, d'une part, à son intransigeance artistique et personnelle⁸⁸. Pendant les décennies suivantes, il se consacra, avec ses assistants, à l'enseignement des élèves, venus de partout dans le monde. Il approfondissait systématiquement les principes du mime corporel, sa « grammaire » qui fut filmée en 1967⁸⁹. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, il continua à créer des pièces du mime corporel avec ses élèves⁹⁰. Chaque vendredi soir, il donnait dans la cave de sa maison une conférence au sujet philosophique ou politique devant une audience, formée par ses « apprentis⁹¹ ». Au fil des années, la personnalité d'Étienne Decroux prenait des allures d'un mystique, prêchant une religion secrète qui ne fut que celle de la foi en l'homme et en ses capacités physiques et morales. Les souvenirs qu'il laissa dans la mémoire de ses élèves grandissaient en légende à laquelle il contribua lui-même par ses idées hors du commun. Il était une personnalité forte et originale avec une vision claire de monde, intransigeant dans ses opinions, toujours fidèle à ses principes éthiques et politiques, n'aimant pas de compromis dans des prises de position. Il était un maître sévère, ne pardonnant pas la paresse physique et morale qui mène à la médiocrité. Chercheur dévoué des lois de l'expression corporelle, créateur obstiné de l'art du mime, il plaçait toujours l'homme et son droit à la vie heureuse, au centre de son œuvre.

Ses discours étaient souvent animés par une pensée dialectique qui ne manquait pas d'humour et prenait parfois des tournures surprenantes par lesquelles il aimait provoquer le public. À l'occasion de la tournée de la troupe en Hollande en 1952⁹², le créateur du mime corporel présenta sa personne ainsi :

Étienne Decroux

Sentimental, donc sarcastique, donc pas moqueur.

⁸⁸ Étienne Decroux ne toléra pas que les élèves suivirent d'autres types d'enseignement. Il désavoua avec mécontentement le souhait d'Yves Lebreton d'aller assister aux cours de Grotowski en Pologne, au lieu de partir en tournée avec la troupe de mimes. Cet incident causa finalement la dissolution de la troupe et l'annulation du spectacle déjà prêt. Sur la rupture entre Decroux et ses élèves voir Marco De Marinis, *ibid.*, p. 127-129 ; Yves Lebreton, *Sorgenti. Nascità del Teatro Corporeo*, Pisa, Titivillus, « Altre visioni », 2012.

⁸⁹ « Éléments de la grammaire corporelle », prés. par Étienne Decroux, Robert-Jacques Loiseleux (images), rééd. dans « Enfin voir Decroux bouger... », *op. cit.*

⁹⁰ *Statuaire mobile* (Georges Molnar), *Duos amoureux* (Denise Boulanger et Jean Asselin), *Lyrisme politique* (Nicole Pinaud), *Belle figure sans histoire* (Monique Desjardin), *Le prophète* (Steve Wasson), *Le Fauteuil de l'absent et la Femme-oiseau* (Corinne Soum), *Le Baiser et Duo amoureux* (Steve Wasson et Corinne Soum), voir Marco De Marinis, *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory*, *op. cit.*, p. 102.

⁹¹ Thomas Leabhart, « Perles de sagesse du vendredi soir », [*Mime Journal*, 1997], dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, *op. cit.*, p. 431-439.

⁹² Étienne Decroux, « Hollande. Présentations orales » (1^{er} janvier 1952), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-165 (2), n°50], f. 10-11.

Doctrinaire, cartésien, prépare son œuvre comme s'il ne devait pas mourir.

Parole facile, admire donc le silence.

Il voit dans la statuaire un esprit filtré par la pierre, dans l'art du mime, un esprit prouvé par le corps.

Sur le plan de la lutte, il voit dans la panique un excrément de l'âme, croit au triomphe automatique du mal.

Son prophète : Prince d'Orange⁹³

Son maître : Gordon Craig

Son modèle : Georges Carpentier⁹⁴

Ses éducateurs : Jacques Copeau, Charles Dullin

Son christ : Charlie Chaplin

Son grand-père : Victor Hugo

Son père : Helvétius⁹⁵

Ses frères : Rousseau, Prévert

Sa dulcinée : Marcel Achard⁹⁶

Sa femme : sa femme

Son fils : son fils

Son dieu : soi-même ».

⁹³ Guillaume de Nassau, prince d'Orange (1533-1584) dit « le Taciturne », surnommé pour sa capacité de retenir les émotions, était un personnage préféré d'Étienne Decroux. Il a repris sa devise « Je maintiendrai ». Cf. « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 94.

⁹⁴ Georges Carpentier (1894-1975), boxeur français, champion du monde de 1920 dans les poids mi-lourds. Decroux l'admirait depuis sa jeunesse. Voir le chapitre sur les sources du mime corporel.

⁹⁵ Claude-Adrien Helvétius (1715-1774), philosophe des Lumières, auteur des traités *De l'Esprit* (1756) et *De l'Homme* (1773), développant les idées du sensualisme matérialiste.

⁹⁶ Marcel Achard (1899-1974), auteur des comédies, acteur, écrivain, rattaché au Théâtre de l'Atelier où Decroux a fait sa connaissance.

PARTIE II - Technique et esthétique du mime corporel

Étienne Decroux est un penseur du mouvement et un chercheur assidu sur les possibilités expressives du corps humain. Sa conception de mime est née au sein du théâtre parlant, dans lequel l'acteur est souvent réduit à déclamer des textes d'auteurs dramatiques et n'exploite pas suffisamment l'expression de corps. Son objectif est d'émanciper l'acteur de son rôle d'interprète et lui accorder un statut d'artiste. Le mime représente pour Étienne Decroux une source du renouveau du théâtre parlant qui lui permet d'aller aux fondements de l'art dramatique. « Le mime », dit-il, « est l'essence du théâtre qui, lui, est l'accident du mime⁹⁷ ».

Le mime corporel représente « un remède⁹⁸ » au théâtre parlant. Dans cette perspective, le mime précède le futur acteur qui, après avoir développé ses capacités physiques, y ajoutera la parole. Dans le manifeste de 1931, Étienne Decroux demande d'interdire la parole au théâtre pendant les premiers vingt ans de l'élaboration du mime corporel⁹⁹. Finalement, il dédie toute sa vie au mime sans jamais réintroduire les mots sur la scène. Il opte pour un théâtre pauvre, débarrassé du verbe, dépouillé des décors et des costumes. Le corps nu devient pour le mime le seul moyen pour incarner un drame sur la scène « nue ».

Le radicalisme de la conception d'Étienne Decroux s'inscrit, d'une part, dans l'héritage d'avant-garde théâtrale, d'Edward Gordon Craig et d'Adolphe Appia auxquelles il fait explicitement référence¹⁰⁰, à Oskar Schlemmer et à Vsevolod Meyerhold¹⁰¹. Il est contemporain à Antonin Artaud avec lequel collabore et sympathise¹⁰². D'autre part, nous pouvons considérer Étienne Decroux comme

⁹⁷ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » (janvier 1948), dans *Paroles sur le mime*, op. cit., p.34.

⁹⁸ Étienne Decroux, « Ma définition du théâtre : incarnation partielle du comédie futur » (1931), dans *ibid.*, p. 42.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ « Programme de la Séance de Mime corporel », Paris, la Maison de la Chimie, le 27 juin 1945, dans Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes*, op. cit., p. 67-68.

¹⁰¹ Patrick Pavis, « Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au Théâtre du Mouvement », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, op.cit., p. 291-305.

¹⁰² « Entretien avec Étienne Decroux, mené par Alain et Odette Vimaux », dans *Antonin Artaud. Qui êtes-vous ?*, Alain et Odette Vimaux (éds.), Lyon, La manufacture, 1986, p.

précurseur du théâtre physique de la deuxième moitié du XX^e siècle comme le *théâtre pauvre* de Jerzy Grotowski ou le théâtre d'Eugenio Barba¹⁰³.

L'œuvre d'Étienne Decroux est animée par l'idée de transformer le métier d'acteur en un art autonome qui puiserait dans les ressources expressives du corps humain. Pour sortir l'acteur de son rôle d'interprète, il faut lui fournir des bases d'une nouvelle technique d'expression dramatique sur laquelle un nouveau théâtre d'avenir sera érigé. D'une part, selon Marco De Marinis, Étienne Decroux invente le mime corporel en tant que « nouveau genre théâtral, un genre fondé sur l'exclusion des mots et, qui plus est, fortement codifié [...]»¹⁰⁴. D'autre part, il cherche « un art théâtral pur, essentiel, fondé sur l'usage esthétique du corps humain, sans obligation de codification » en creusant les questions sur « les fondements de l'art de l'acteur»¹⁰⁵.

Si la première impulsion pour créer le mime corporel vient du théâtre et de son état déplorable, l'intérêt d'Étienne Decroux pour le corps et ses qualités expressives l'amène loin des tréteaux. Dans la dernière partie de sa vie, après son retour des États-Unis au début des années 1960, il se consacre entièrement à l'approfondissement et à la systématisation de la technique du mime corporel. Travaillant chaque jour dans la cave de sa maison, à Boulogne-Billancourt, il développe et complexifie la grammaire du mime corporel. Jusqu'à l'achèvement de son activité du mime, son enseignement s'enrichit continuellement des nouvelles découvertes. Selon Étienne Bonduelle : « Les derniers disciples et assistants qui ont reçu l'enseignement d'Étienne Decroux ont eu "un bagage" plus riche parce que bénéficiant des travaux et découvertes précédentes mais, en même temps, plus lourd et plus long à maîtriser et par là tout aussi difficile à dépasser»¹⁰⁶.

Jusqu'à nos jours, la technique du mime corporel est enseignée par les élèves d'Étienne Decroux et par les élèves de ses élèves qui sont en train de former la

¹⁰³ Eugenio Barba, « Le maître caché », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, op. cit.*, p. 15-21 ; Pavis, « Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au Théâtre du Mouvement », *ibid.*, p.299 ; Thomas Leabhart, « Le "Grand Projet" d'Étienne Decroux », *ibid.*, p. 472-476 ; De Marinis, *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory, op. cit.*, p.12-14.

¹⁰⁴ Marco De Marinis, « La véritable place d'Étienne Decroux dans le théâtre du XX^e siècle », dans Josette Féral (dir.), *Les Chemins de l'acteur : Former pour jouer*, Montréal, Québec-Amérique, 2001, p. 181.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Étienne Bonduelle, *Le Mime et la construction de l'illusion : Étienne Decroux et Marcel Marceau*, mémoire de maîtrise, Monique Banu-Borie (dir.), Paris, Université de Paris III-Institut d'Études Théâtrales, 2000, p. 27, note 70.

quatrième génération de mimes corporels. Or, Decroux n'a jamais réellement écrit un manuel pour fixer la technique de son art. Elle représente un patrimoine vivant, inscrit dans le corps des mimes. La terminologie et la façon d'expliquer le mime corporel varie selon les enseignants, mais les bases de la technique restent les mêmes. Néanmoins, l'art du mime corporel est aujourd'hui encore trop souvent réduit à l'enseignement technique et, de ce fait, amputé de ses implications dramatiques et esthétiques.

Notre explication est fondée sur les textes publiés¹⁰⁷, sur les documents pédagogiques¹⁰⁸ et sur l'expérience propre, acquise pendant les cours de mime, donnés par Lionel Comellas du Théâtre du MimOdrame.

2.1. - L'articulation des organes d'expression

Étienne Decroux rejette l'expression de l'acteur du théâtre parlant portée par des gestes et des grimaces que l'on utilise dans la vie quotidienne pour exprimer nos sentiments. En revanche, il privilégie le tronc du corps qui devient désormais l'organe principal de l'expression. Pour trouver une expression dramatique, créée uniquement par le corps, il faut le « contrefaire¹⁰⁹ » dans ses mouvements. Il divise le corps en segments différemment articulés que dans la réalité. Il analyse des mouvements naturels et les recompose d'une nouvelle manière. Il prend des gestes de la vie quotidienne, les décortique jusqu'aux moindres détails pour arriver à leur essence dramatique. L'exemple le plus simple représente le mouvement de la tête qu'on penche de côté. Dans la réalité, la tête et le cou bougent ensemble car, selon Decroux, « le mouvement est contagieux : qui veut ne mouvoir que la tête, meut le cou sans le savoir¹¹⁰ ». Dans le mime corporel, le mouvement est segmenté en plusieurs phases : c'est d'abord la tête qui s'incline latéralement et ce n'est que dans la deuxième phase que le cou se penche de côté en transportant la tête fixe et immobile avec lui.

¹⁰⁷ Guy Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, op. cit., p. 309-366 ; Thomas Leabhart, *Étienne Decroux*, 2007, op. cit. ; Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, op. cit., p. 137-170.

¹⁰⁸ Jean Asselin, Denise Boulanger et al., *L'École de Mime, L'art du corps* (document pédagogique), Théâtre d'Omnibus, Montréal, juin 2006 ; Lionel Comellas, *Formation de Mime*, Théâtre du MimOdrame (document pédagogique), 2011.

¹⁰⁹ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras » (1962), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 114.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

Selon le témoignage de son fils Maximilien, Étienne Decroux découvre la segmentation du mouvement corporel vers 1945, au moment où il se rase dans la salle de bain¹¹¹. Observant un rasoir qui s'ouvre et se ferme dans sa main, il a l'idée de ne mouvoir qu'une partie du corps qui s'incline tandis que l'autre reste immobile. Et il ne manque pas de l'essayer directement devant le miroir en penchant la tête indépendamment du cou. Cette découverte est à la base de la règle d'« une chose à la fois¹¹² » qui consiste à ne bouger qu'un seul segment du corps à un moment donné, lors de l'exécution du mouvement (fig. 11).

À la suite de cette découverte, Étienne Decroux divise le corps du mime en six organes simples : la tête, le cou, la poitrine, la ceinture, le bassin et les jambes (fig. 9) . Il laisse de côté les bras et les mains qu'il considère comme auxiliaires. Avec les organes simples il forme les organes composés qui sont définis de deux manières. D'une part, les organes composés sont formés de façon progressive (partant du haut de corps) :

- tête, cou – *le marteau*
- tête, cou, poitrine – *le buste*
- tête, cou, poitrine et ceinture – *le torse*
- tête, cou, poitrine, ceinture, bassin – *le tronc*
- tête, cou, poitrine, ceinture, bassin, jambes – *la tour Eiffel*

D'autre par, ils sont définis de manière dégressive (partant du bas de corps) :

- jambes, bassin – *le socle*
- jambes, bassin, ceinture – *le vase*
- jambes, bassin, ceinture, poitrine – *le poisson*
- jambes, bassin, ceinture, poitrine, et cou – *la bouteille*

¹¹¹ Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, op. cit.*, p. 335.

¹¹² *Ibid.*

De plus, plusieurs organes composés sont créés en articulant les parties intermédiaires du corps (fig. 10). Formés de manière progressive, ils représentent *la bonbonne* (cou, poitrine), *le radis* (cou, poitrine, ceinture) et *le nain décapité* (cou, poitrine, ceinture, bassin). Formés de manière dégressive, on obtient *le plat à barbe* (bassin, ceinture) et *le sablier* (bassin, ceinture, poitrine). Enfin, l'organe composé, formé par la poitrine et la ceinture, s'appelle *le navet*.

De manière complexe, Étienne Decroux imagine que les organes du corps forment une pyramide : sa base est constituée par les organes simples et ses cinq grades par les organes composés, formés de deux à six éléments. Au sommet de la pyramide est placé *la tour Eiffel* en tant que symbole du corps entier de l'homme, composés de six organes simples. Il donne aux organes composés les noms poétiques du domaine de la sculpture (*le buste, le torse, le socle*), mais aussi de la vie quotidienne (*la bouteille, le vase, le marteau, le poisson, le sablier, le radis, le navet*) dont certains ne manquent pas le sens d'humour (*le nain décapité*). Aujourd'hui certains noms ne sont plus ou rarement utilisés et leur usage varient selon les écoles. Les noms des organes simples (*la tête, le cou, la poitrine, la ceinture, le bassin et les jambes*) et les noms des organes composés de manière progressive (*le marteau, le buste, le torse, le tronc, la tour Eiffel*) persistent dans la terminologie du mime corporel. Elle est pourtant loin d'être fixée. La désignation des parties du corps varie entre *l'organe, le segment et l'élément*, utilisés comme synonymes.

2.2. - L'enchaînement des *organes d'expression*

La segmentation du corps en organes simples et composés sert Étienne Decroux à « contrefaire¹¹³ » le corps dans ses mouvements, c'est-à-dire, à le réarticuler sur la scène de théâtre. L'enjeu consiste à enchaîner des segments corporels d'une nouvelle manière, autrement que dans la vie quotidienne. Decroux crée les exercices appelés *les gammes d'expressions* qui consistent à dissocier le mouvement naturel du corps et à le recomposer de manière qu'un seul organe se meuve à la fois. Par ailleurs, il utilise la métaphore musicale pour parler du corps comme clavier et des organes comme notes¹¹⁴.

¹¹³ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras » (1962), dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 114.

¹¹⁴ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 65.

En parcourant les *gammes*, le corps s'entraîne à « jouer ». À force de répéter ces exercices, le mouvement, fondé sur la segmentation et la recomposition du geste naturel, devienne automatique comme s'il était inné au corps.

Le mouvement du mime corporel est caractérisé par l'action successive des organes d'expression. De plus, il dépend de la relation des organes entre eux (fig. 12). Soit ils se déplacent dans la même direction – un organe du corps suit l'autre comme s'il était entraîné par le premier. Soit ils se meuvent *en contradiction* – un organe s'oppose au mouvement d'un autre. Enfin, le mouvement *en compensation* est une synthèse des deux types précédents : pour suivre le premier organe, il faut d'abord faire un mouvement opposé pour ensuite revenir dans la même direction. Par exemple, pour aller à droite avec le tronc, il faut d'abord bouger la ceinture à gauche pour ensuite revenir avec le buste à droite.

Les différents types d'enchaînement entre les organes mitoyens, s'étendent sur tout le corps. En dehors du mouvement successif et *neutre*, *en contradiction* ou *en compensation*, Étienne Decroux distingue plusieurs types de mouvement selon l'enchaînement des segments corporels. Les mouvements *annelés* sont caractérisés par l'enchaînement harmonique des organes d'expression qui « s'additionnent linéairement pour créer une fluidité de mouvement¹¹⁵ ». Par exemple, la « grande courbe » du corps, incliné en arrière, est obtenue par un mouvement successif des organes corporels qui se penchent en arrière l'un après l'autre jusqu'aux limites du possible (fig. 13) Ce mouvement est comparé par Decroux au mouvement d'« un insecte annelé » :

Incliner la tête en arrière ; puis comme un insecte annelé, en faire autant avec le cou, puis avec la poitrine, puis avec la ceinture, puis avec le bassin, puis avec la cuisse. La grande courbe ainsi obtenue : descendre son total jusqu'à l'atterrissage des genoux. Ainsi paralysé (ou mobilisé) comme une corde tendue aux confins d'une rupture, il est clair qu'aucun des membres n'est disponible à cette fin¹¹⁶.

L'annelé de la « grande courbe » en arrière est formé par le déroulement successif des parties du corps le long de la colonne vertébrale : des segments s'accrochent l'un à l'autre comme des anneaux sur un fil, de manière qu'un segment provoque le

¹¹⁵ Lionel Comellas, *Formation de Mime*, op. cit., n. p.

¹¹⁶ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras » (1962), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 98.

mouvement de la partie suivante. *L'ondulation* est un mouvement *annelé* à part qui est caractérisé par *la compensation*. C'est un mouvement fluide dans lequel le corps ondule d'un côté à l'autre (fig. 14).

Des rétablissements sur la droite représentent un autre type du mouvement de mime corporel. Ils consistent à aligner le corps sur un segment fixe pour former une droite¹¹⁷. Ainsi, le corps rétablit toutes les parties sous un segment immobile, quelque soit sa position dans l'espace. Par exemple, en transportant la tête latéralement et en la fixant dans l'espace, tous les autres organes du corps se rétablissent sous la tête pour garder la ligne droite du corps. Le résultat est une inclinaison latérale de la *tour Eiffel*, c'est-à-dire de tout le corps (fig. 15).

De plus, Étienne Decroux distingue deux types de mouvement selon la connexion des segments du corps entre eux. Des parties corporelles s'enchaînent soit de manière saccadée, soit de manière fluide. Le mouvement *en saccade* consiste à faire l'arrêter net. Le mime marque par cette suspension du mouvement le passage du segment corporel à l'autre. En revanche, le mouvement *en fondu* est caractérisé par l'enchaînement harmonieux des éléments du corps de manière que l'action présente se dissolve entre ce qui la précède et ce qui la suit. Contrairement à la *saccade*, on ne se rend pas compte du passage mouvant d'un segment à l'autre. Ces deux modes, *en saccade* et *en fondu*, alternent assez souvent dans la pièce du mime corporel, le premier caractérisé par la fixation et la contraction, l'autre par la continuité et la dilatation. Néanmoins, ils peuvent être exécutés à des vitesses différentes : tandis que la *saccade* peut être lente, le *fondu* peut être exécuté rapidement.

En résumé, le mouvement du mime corporel est caractérisé par l'enchaînement des organes du corps, simples et composés. Ils dépendent de la direction dynamique de chacun des organes mitoyens qui s'enchaînent de manière successive, *en contradiction* ou *en compensation*. De plus, le mouvement de chaque organe influence celui du reste du corps : on distingue des *annelés* (mouvement successif des organes), des *ondulations* (mouvement en compensation) et des *rétablissements sur la ligne droite* (mouvement successif des segments corporels suivant la partie immobile). Enfin, la

¹¹⁷ Lionel Comellas, Formation de Mime, *op. cit.*, n. p.

manière dont les segments d'enchaînent l'un à l'autre est importante : cela se fait *en fondu* (dilatation et fluidité) ou *en saccade* (fixation et contraction).

Le mouvement du mime est concentré dans le corps, il est « intracorporel » et il se passe dans l'articulation entre ses différents organes. Des segments du corps s'opposent ou se répondent « comme s'il s'agissait d'une discussion entre les parties du corps, d'une dispute ou d'une histoire d'amour¹¹⁸ ». C'est donc au niveau de cet enchaînement des différentes parties du corps que le mime crée un drame.

2.3. - L'espace du corps, le corps dans l'espace

Étienne Decroux étudie la position de chaque segment au sein du corps et dans l'espace. Chaque organe se meut selon trois axes spatiaux (horizontal, vertical et en profondeur). Il peut donc exécuter trois parcours différents que Decroux appelle *les dessins*. Il y a trois *dessins purs* : la *rotation* (à droite et à gauche), l'*inclinaison latérale* (à droite et à gauche) et la *profondeur* (en avant et en arrière) (fig. 16). Ces mouvements de base peuvent être combinés dans un *dessin double* (rotation + inclinaison) ou dans un *dessin triple* (rotation + inclinaison + profondeur) (fig. 16). Ainsi, chaque organe du corps acquiert-il une position exacte au moment de l'exécution du mouvement. En dehors des différents types d'enchaînement, la position des organes dans le corps et dans l'espace entrent en jeu. Les variations de leur mouvement sont infinies, mais toujours soumises aux règles de la technique.

De plus, Étienne Decroux situe le corps du mime dans l'espace de la scène en imaginant qu'il est inscrit dans une sphère que le mime transporte avec lui (fig. 17). Il divise l'espace en huit segments comme dans le ballet classique. Et comme dans le ballet, sa position de base est debout, les jambes l'une à côté de l'autre, des pieds ouverts vers le spectateur. Au moment où le mime fait un pas, il choisit une des huit directions, tout en gardant toujours la même disposition spatiale autour de lui. Et ce qui vaut pour tout le corps, vaut aussi pour chaque organe, situé aussi dans l'espace divisé en huit parties et inscrit dans un globe imaginaire qu'il porte avec lui.

¹¹⁸ Anna Zevelaki, *Étienne Decroux et la sculpture, op. cit.*, p. 18-19.

Étienne Decroux parle à ce propos de la circonférence du cercle, divisée en huit parties, que chaque organe parcourt sans pour autant contourner la totalité du cercle. Ainsi, dans le mouvement *annelé*, le corps incline vers l'arrière, un organe se penchant après l'autre, et il ne suit qu'une partie de la circonférence (fig. 13). Un autre exemple est donné par le bras et la main du mime qui se meuvent dans l'espace en parcourant les trois huitièmes de la circonférence. Au cours *des rétablissements*, il s'agit au contraire d'aligner des organes d'expression selon une ligne droite. Par exemple, en inclinant le corps latéralement, le mime aligne tous les huit organes simples du corps rectilignement (fig. 15).

De plus, Étienne Decroux imagine l'espace autour du mime comme champ de forces dans lequel, selon ses propres mots : « La force remplace l'espace¹¹⁹ ». En effet, le corps du mime est soumis aux forces qui habitent l'espace. Soit elles empêchent le corps de bouger soit, au contraire, elles lui facilitent le mouvement. Ainsi, des *étaux* de l'espace maintiennent un segment du corps tandis que les autres parties se meuvent. En revanche, dans des *tubes* ou dans des *rues*, des segments corporels sont transportés en direction de l'organe qui était retenu par un *étau*¹²⁰. On peut imaginer qu'au moment du *rétablissement*, la tête est fixée dans un *étau*, obligeant l'ensemble du corps à la suivre et à se rétablir sous elle, c'est-à-dire à se mouvoir dans les *tubes* de l'espace qui l'amène vers elle (fig. 15).

Le mouvement du mime se définit par une double contrainte, intérieure et extérieure : d'une part, c'est le mouvement des segments corporels et ses relations intracorporelles qui structurent l'espace autour du mime et, d'autre part, c'est l'espace environnant, plein de *tubes* et d'*étaux*, qui inscrit le corps dans un champ de forces imaginaires. L'espace autour du mime est donc plastiquement dense, géométriquement structuré et il est défini dans le lien réciproque avec l'espace de son propre corps.

Étienne Decroux conçoit le corps du mime comme une « géométrie mobile¹²¹ » où le mouvement et la position de chaque organe sont définis selon les lois immuables. Il importe aussi sous quel angle de vue le mime exécute son mouvement et se place par

¹¹⁹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 196.

¹²⁰ Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, *op. cit.*, p. 321-325.

¹²¹ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 107.

rapport au spectateur Le même mouvement, exécuté de profil, peut avoir une autre signification, qu'exécuté de face. Il parle à ce propos du cubisme. Étienne Decroux exige que le mime entraîne son corps pour qu'il devienne capable d'exécuter des mouvements difficiles. Néanmoins, son but n'est pas de mécaniser le corps du mime car chaque mouvement doit être effectué avec intention.

2.4. - Les dynamo-rythmes et les causalités

Les *dynamo-rythmes* expriment l'intensité de l'action du mime corporel. Selon Étienne Decroux, « les rapports de force et de vitesse sont infinis¹²² ». Pour désigner leur interaction, il parle des *dynamo-rythmes* qui se caractérisent par la contraction et le relâchement du corps. Il existe différents types des *dynamo-rythmes* : on en compte plus de soixante¹²³. D'une part, il s'agit du *toc*, le mouvement exécuté d'un coup sec et rapide qui est caractérisé par la concentration de l'énergie dans une seule secousse. D'autre part, la *résonance* est une continuité du *toc* jusqu'à l'épuisement de l'énergie. Elle est caractérisée par la fluidité du mouvement.

Parmi les *dynamo-rythmes*, les plus utilisés figurent le *toc moteur*, le *toc butoir* (deux tocs suivi de résonance), le *toc global* (la secousse de tout le corps), la *vibration* (le *toc* continu), des *antennes d'escargot* (un retrait sec suivi de résonance) et le mouvement *sans accent statique* (un départ imperceptible à rythme et vitesse égaux, suivi de résonance).

Dans les *dynamo-rythmes*, il s'agit non seulement changer le rythme et la vitesse du mouvement, mais aussi son intensité. Selon Étienne Decroux, la force, employée pour exécuter un mouvement sur scène reste presque invisible : « [...] la force est comme une électricité, on ne peut pas la voir et pourtant, on la devine, on la déduit¹²⁴ ». Quand nous regardons le mime en train de faire un effort, nous voyons ses muscles qui changent de forme. Ce changement, dû à la force employée, « s'adresse aux yeux¹²⁵ » du spectateur qui devine l'effort qui se cache dans cette transformation. Les *dynamo-rythmes* jouent un

¹²² Jean Asselin, Denise Boulanger *et al.*, *L'École de Mime, L'art du corps* (document pédagogique), *op .cit.*, n. p.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁵ *Ibid.*

rôle important dans la conception du mouvement chez le mime corporel et ils servent à donner une dynamique au corps qui oscille entre la concentration d'énergie et le relâchement profond des muscles. En les alternant, le mime rehausse l'aspect plastique et dynamique de son expression.

Le mouvement du mime corporel est aussi déterminé par les rapports de *causalité* entre les organes d'expression. Par exemple, la *causalité bâton* représente le rapport fixe et solide entre deux organes comme s'ils étaient reliés par une tige. La *causalité ficelle* définit, à son tour, un lien flexible entre des segments corporels comme s'ils étaient des perles sur un collier¹²⁶. À grande échelle, les causalités déterminent la mise en scène de la pièce du mime corporel, on peut ainsi parler de la *causalité nuages* quand on veut décrire le mouvement des mimes sur la scène qui se meuvent *en fondu* sans jamais se rencontrer.

Le spectateur qui regarde le mime ne voit pourtant que l'effet des différents types de causalités. Selon Étienne Decroux, « en mime, on cherche l'effet sans cause¹²⁷ » et il donne l'exemple du mouvement du cygne qui flotte sur l'eau : « On a l'impression que le cygne avance comme un effet sans cause, parce qu'il a la poitrine en avant, sans qu'on voie ses pattes, qui sont en arrière, cachées dans l'eau¹²⁸ ». Le mime cherche à créer les mouvements « illogiques » qui rompent avec notre perception quotidienne des actions. Il s'inspire des mouvements d'animaux et d'objets.

Pour créer un mouvement dramatique, le mime a recours aux *dynamo-rythmes* et à des *causalités*. Au lieu de créer une action monotone et machinale, détachée du sens, Étienne Decroux donne à voir des mouvements imprévisibles pour le spectateur, qu'il surprend par des changements de rythmes et de directions inattendues pour exprimer la dynamique de la vie.

¹²⁶ Le document pédagogique du Théâtre de l'Omnibus compte dix-sept causalités (*aquatique, barque, bâton, cale, choc, contagion, conversion, crochet, électrique, ficelle, hydraulique, nuages, plume d'autruche, remorquer, résonnance, spirituelle, transfert*); voir Jean Asselin, Denise Boulanger *et al.*, *L'École de Mime, L'art du corps* (document pédagogique), *op. cit.*

¹²⁷ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 200.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 193.

2.5. - Le contrepoids

Un autre élément technique à la base de mouvement du mime corporel est le contrepoids. Selon Étienne Decroux : « C'est l'art de donner l'impression que l'on tire ou s'appuie sur "quelque chose" alors que ce "quelque chose" n'existe pas¹²⁹ ». En effet, le mime qui veut figurer l'action de pousser un obstacle, doit inverser le poids de ses jambes, car l'obstacle devant lui est imaginaire. Decroux donne l'exemple de l'action de pousser et de tirer un wagon¹³⁰. En réalité, l'homme s'appuie sur une jambe de devant en poussant par ses mains « le wagon » qui lui sert de point d'équilibre. Le mime qui manque d'obstacle réel devant lui, utilise la jambe de derrière comme appui pour ne pas tomber. Il figure ainsi l'action de pousser un wagon imaginaire en inversant les appuis de ses jambes (fig. 18). Le contrepoids figure des actions physiques, mais il peut aussi représenter un obstacle mental qui s'érige devant le mime. Dans ce cas, il s'agit du « contrepoids moral¹³¹ ». De plus, ce principe peut être appliqué à tous les organes du corps. Ainsi, le mime supprime le poids réel et il met le poids là où il n'y en a pas dans la réalité.

2.6. - Catégories de jeu, figures de style

La technique du mime corporel (la segmentation des organes d'expression, leur enchaînement et leur positionnement, les dynamo-rythmes, les causalités et le contrepoids) est à la base des styles du mime corporel. Étienne Decroux crée des « personnages historico-économiques¹³² » qui sont caractérisés par un certain type d'expression corporelle qui correspond à leur comportement et à leur préoccupation. À chaque homme, une autre figure de style selon les différentes époques, mais aussi selon différents instants de la vie car chacun peut tour à tour incarner divers personnages. Le mime peut aussi représenter plusieurs catégories dans une même pièce.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, *op.cit.*, p. 153. Il distingue trois types de contrepoids scolaires : a) s'appuyer ou exercer une poussée sur quelque chose ; b) pousser quelque chose avec une force parallèle au sol ; c) soulever quelque chose.

¹³² Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégories de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 412.

La première catégorie de jeu s'appelle *L'Homme de sport* et elle représente celui qui exerce une force physique pour effectuer une action ou pour produire quelque chose. Étienne Decroux a nommé cette catégorie selon son admiration pour le sport qu'il considérait comme un retour au corps physiquement entraîné par l'effort¹³³ (fig. 19). Cette figure de style contient plusieurs sous-catégories. L'une d'entre elles représente *L'Homme de peine* qui accomplit un travail manuel très dur comme pousser ou soulever une lourde charge. *L'Artisan* représente, à son tour, l'homme qui fabrique un objet ou qui exécute un travail manuel demandant une réflexion poussée sur sa pratique. Y appartiennent les pièces comme *Le Menuisier* (fig. 20) et *La Lavandière*¹³⁴. En revanche, *L'Usine* représente le travail mécanisé, dominé par la machine. La dernière sous-catégorie est consacrée à *L'Homme des îles* qui représente l'homme primitif et ses actions naturelles telles que grimper, sauter, nager, marcher, chasser que Decroux a montrées dans sa pièce *La Vie primitive*¹³⁵.

La deuxième catégorie représente *L'Homme de salon* dont la vie est caractérisée par l'utilisation de la force extra animale¹³⁶. Contrairement au style précédent, il cache l'effort. Il représente des actions et des figures de politesse. Il est caractérisé notamment par l'expression du buste et des mains au détriment du tronc. La figure *Prendre et offrir un brin de muguet* illustre cette catégorie (fig. 21).

La Statuaire mobile représente le troisième style de jeu du mime corporel. Il prend pour sujet la pensée de l'homme, ses émotions et ses états d'âme, et les exprime par le biais du mouvement comme dans *La Méditation* (fig. 22). Le mime montre l'effort quand il représente la lutte avec ses idées et il se meut de manière harmonique, *en fondu*, quand il est en paix avec sa pensée.

La dernière catégorie s'appelle *L'Homme de songe* qui représente les rêves du passé ou de l'avenir. Par exemple, dans *Le Fauteuil de l'absent* (fig. 23) la femme se

¹³³ *Ibid.*, p. 408.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 411.

¹³⁵ Benhaïm distingue *l'homme des îles* comme une catégorie à part, voir Guy Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, op. cit.*, p. 310.

¹³⁶ Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable », *op. cit.*, p. 412

souvent de son mari parti en guerre et elle revoit son passé. Le mouvement dans ce type de jeu est caractérisé par l'absence de l'effort¹³⁷.

2.7. - Représenter la manière au lieu de l'histoire

Étienne Decroux exclut de la scène non seulement la parole, le visage et les mains mais aussi la narration. Dans la présentation des *Petits Soldats* il explique : « Avant de raconter l'histoire de cette pièce, il convient d'avertir qu'elle n'a pas d'importance. Ce n'est que la manière du jeu qui charrie de mystérieuses pensées que le mot ne peut dire¹³⁸ ». Decroux comprend par la manière un ensemble de mouvements qui décrit une action¹³⁹. Le but d'une action représentée n'est pas important ; c'est son propre déroulement, la façon d'y arriver qui importe sur la scène. Decroux le résume en citant Pierre Corneille : « "La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne¹⁴⁰". Celle de marcher vaut aussi mieux que le but, celle de cueillir vaut mieux que la fleur [...]. Voici un art où les seules choses qui ne comptent pas : ce sont les faits¹⁴¹. »

Étienne Decroux prend ainsi pour sujets de ses mimodrames les actions de marcher, cueillir une fleur ou boire un verre d'eau car il veut « faire des choses ordinaires de façon extraordinaire¹⁴² ». Les gestes de la vie quotidienne agrandis par la technique du mime corporel paraissent monumentaux et dramatiques sur scène. C'est donc la manière qui emporte sur le sens de l'action. Dans le texte de 1952, appelé *Le jardin des Beaux-Arts n'est pas un potager*, Étienne Decroux utilise la comparaison aux « potiches en terre noire brillante¹⁴³ ». Tandis que leur contenu, de l'eau, est partout pareille, leur forme extérieure change d'un pot à l'autre. La manière de représenter des actions sur scène varie donc comme les formes de la poterie. Pour représenter la façon

¹³⁷ *Ibid.*, p. 416.

¹³⁸ Étienne Decroux, « Description d'une pièce du mime : *Petits Soldats* » (mars 1950), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op.cit.*, p. 137.

¹³⁹ La manière est caractérisée par le dessin de parcours, sa vitesse, le contexte organique et la force, voir Étienne Decroux, « Commentaires de *Petits Soldats* ou de l'intérêt spécifique du mime » (New York, le 3 avril 1962), dans *ibid.*, p.145.

¹⁴⁰ Pierre Corneille, *Le Menteur*, comédie en 5 actes, de 1643. La phrase est prononcée par Cliton dans le 1^{er} acte.

¹⁴¹ Étienne Decroux, « Description d'une pièce du mime : *Petits Soldats* » (mars 1950), *op.cit.*, p. 136.

¹⁴² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 199.

¹⁴³ Étienne Decroux, « Le jardin des Beaux-Arts n'est pas un potager » (Londres, août 1952), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op.cit.*, p. 158.

de boire un verre d'eau, par exemple, Étienne Decroux compte 27 manières (fig. 24)¹⁴⁴. Le mime change la manière de représenter une action, non pas son sens qui reste « ordinaire ». En exécutant un mouvement, le mime choisit parmi des multiples possibilités d'expression que lui offre la technique de son art.

Étienne Decroux s'oppose au drame psychologique dans lequel des gestes révèlent un état psychique d'un personnage concret. Dans le mime corporel, les attitudes n'illustrent plus des sentiments d'un individu, mais elles représentent un comportement typique de l'homme. Dans le spectacle *Les Passants vus de ma fenêtre*, par exemple, Decroux invente différents types de marche qui caractérisent les personnages de la vie quotidienne. En représentant les manières, le mime nous montre des caractères humains dans leur universalité et dans leur multitude. En prenant la manière de faire une action pour sujet de sa pièce, il représente cette manière selon différents styles. Il le résume ainsi : « La manière serait une histoire. Le style, c'est l'homme¹⁴⁵ » et il ajoute : « Toute notre histoire est là dans ce style¹⁴⁶ ».

2.8. - Le mime corporel et la mimésis

Le mime analyse, segmente et épure des actions quotidiennes pour les recomposer dans des mouvements idéaux. Par ce processus d'abstraction, l'art du mime « s'éloigne du réalisme¹⁴⁷ ». Le mime montre ce qui est caché dans la réalité : le parcours potentiel et optionnel de gestes qui restent latents dans la vie quotidienne. Il représente nos intentions inaccomplies dans la réalité, prolonge des mouvements qu'on arrête à cause des limites que la vie nous impose. Le mime choisit des sujets abstraits tels la réflexion, les intentions de l'esprit, les états d'âme. Selon Marco De Marinis, le geste du mime corporel peut être qualifié d'« abstrait » : 1) par sa forme qui est née du processus d'abstraction du geste réel ; 2) par la représentation de sujets abstraits, tels la pensée¹⁴⁸.

Or, pour Étienne Decroux « le mime sera abstrait quand il n'aura plus rien à représenter¹⁴⁹ ». Il n'y a pas de gestes inutiles et gratuits, pas de stylisation ornementale,

¹⁴⁴ Cet exercice est utilisé jusqu'à nos jours dans des écoles du mime corporel.

¹⁴⁵ Étienne Decroux, « Commentaires de *Petits Soldats* ou de l'intérêt spécifique du mime », *op. cit.*, p.147.

¹⁴⁶ Étienne Decroux, « Jardin des Beaux-Arts n'est pas un potager » (Londres, août 1952), *ibid.*, p. 158.

¹⁴⁷ Étienne Decroux, « Commentaires de *Petits Soldats* ou de l'intérêt spécifique du mime », *op. cit.*, p.153.

¹⁴⁸ Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, *op.cit.*, p. 140-144.

¹⁴⁹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p.200.

dépourvus de sens dans l'expression corporelle. Tout mouvement est réfléchi et doté d'un rapport au réel vécu. Par exemple, en créant *Le Menuisier* comme portrait du travail artisanal, du savoir-faire, Decroux dit que « c'est presque abstrait [...] comme un parfum sortant du concret¹⁵⁰ ». Son intention est de créer « un portrait du portrait », c'est-à-dire de faire du portrait réaliste d'un menuisier concret une représentation symbolique du Menuisier. Le geste « abstrait » du mime corporel entretient toujours un lien avec la réalité et figure une action par analogie et suggestion. Le mime tente de « faire croire à la chose sans en donner l'odeur : juste assez pour saisir, et non pour étrangler¹⁵¹ ».

Non en dernier lieu, le rapport du mime à la mimésis est défini par le caractère de la matière de sa propre création qu'est le corps humain. Même si le mime s'efforce de trouver un mouvement non-mimétique, le corps, « sa présence charnelle¹⁵² », est une réalité indéniable et ses mouvements sont réellement exécutés sur scène. Sa vie durant, Étienne Decroux tente d'échapper à l'impasse du corps aux formes naturalistes en construisant son art comme *statuaire mobile*.

¹⁵⁰ Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable », *ibid.*, *op.cit.*, p. 411.

¹⁵¹ Étienne Decroux, « Commentaires de *Petits Soldats* ou de l'intérêt spécifique du mime », *op.cit.*, p.152.

¹⁵² *Ibid.*, p. 152.

PARTIE III - Étienne Decroux et les arts du spectacle

Chapitre 1 - À la recherche du corps qui pense

1.1. Le café-concert et le cirque

Le spectacle du café-concert et le cirque ont fourni à Étienne Decroux les premiers exemples du corps en scène dont l'expression est fondée sur le mouvement. Il connaissait la culture du spectacle populaire depuis sa jeunesse comme il le rappelle dans une lettre à André Veinstein : « Durant une longue période, mon père, chaque lundi, me conduisait au music-hall de variétés qu'on appelait café-concert¹⁵³ » (fig. 26). Dans *L'Autobiographie relative à la genèse du mime corporel*, il se souvient de l'un de ces spectacles qu'il a vu en 1909, à l'âge de onze ans, aux Bateaux parisiens, une ginguette construite sur le quai de la Seine. La pièce de théâtre s'appelait *L'attraction* et elle représentait la poursuite des apaches par les gendarmes. C'était un spectacle burlesque, mêlé de jonglerie et d'acrobatie, qui était « sans gratuité, intégrée intimement dans l'histoire¹⁵⁴ ». Bien que la pièce représentée fût schématique, Decroux y appréciait le corps expressif des acteurs en admettant que « l'espèce en appartenait au mime corporel¹⁵⁵ ».

Le café-concert du tournant des XIX^e et XX^e siècles représentait différents types de spectacle, du vaudeville à la pantomime, en passant par les numéros acrobatiques et la danse. Il préfigurait par la variété des genres artistiques le music-hall des années 1920¹⁵⁶. Or, Decroux n'était pas attiré par la pantomime blanche, héritière du XIX^e siècle, représentée par les Pierrots. Ces derniers se distinguaient par des expressions outrées du visage et une forte gesticulation. Il trouvait leur style désuet et déplaisant, énonçant « l'acteur parlant est moins bavard ¹⁵⁷ ». Au contraire, il avait apprécié la pièce pleine d'action qui représentait la poursuite des apaches par les gendarmes où « les visages

¹⁵³ « La lettre d'Étienne Decroux à André Veinstein (1962) », cité par André Veinstein, « Préface », dans Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 31.

¹⁵⁴ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » (janvier 1948), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 32.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁶ Sur l'histoire du café-concert voir Lionel Richard, *Cabaret, cabarets. Origines et décadence*, Paris, éd. Plon, 1991 ; François Cardanec - Alain Weill, *Le Café-concert (1848-1914)*, Paris, Fayard, 2007.

¹⁵⁷ Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », op. cit., p. 32.

n'exprimaient qu'avec sobriété l'état du héros agissant sans nous distraire du corps qui assumait l'action¹⁵⁸ ».

Si Étienne Decroux rejetait systématiquement l'héritage de la pantomime française, le spectacle qu'il avait vu avec son père, appartenait au genre qui s'était développé au sein de cette tradition. En effet, ce spectacle a été influencé par la pantomime anglaise, populaire en France à partir des années 1870. Le trio des mimes britanniques, les frères Hanlon-Lees, intégrait des acrobaties et de la jonglerie dans leur pantomime, appréciée de leurs contemporains pour la dynamique de leur mouvement et ses expressions outrées¹⁵⁹ (fig. 25). Le numéro, vu par Decroux en 1909, était l'un des derniers avatars de ce type du spectacle qui prenait sa source dans la pantomime anglaise.

Le goût de Decroux pour le spectacle fondé sur l'acrobatie s'est prolongé dans son intérêt pour le cirque, notamment par l'intermédiaire de l'École du Vieux-Colombier. Avec d'autres élèves, il allait au cirque prendre des cours chez les clowns Fratellini (fig. 27)¹⁶⁰. Jacques Copeau considérait ce trio de frères comme les héritiers de l'ancienne *commedia dell'arte*, dans laquelle les comédiens « ne dédaignaient pas de mêler au jeu le plus brillant des tours de force et de souplesse extraordinaire¹⁶¹ ». Le cirque constituait pour Decroux une découverte de l'univers de la prouesse et beauté physique : « Je suis devenu amoureux du monde du cirque. J'y allais souvent. J'avais le droit de me rendre en coulisses et je montais dans les gradins. C'était enthousiasmant¹⁶². » Il y a découvert l'expression dramatique fondée sur l'action du corps dont il dit plus tard :

¹⁵⁸ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » (janvier 1948), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁹ Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, éd. Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 24-27 ; pour la réception littéraire des clowns anglais voir : Sophie Basch, « Le cirque en 1879 : les Hanlon-Lees dans la littérature », dans André Guyaux-Sophie Marchal (dir.), *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Colloques de la Sorbonne », 2003, p. 7-47.

¹⁶⁰ Jacques Copeau, *Les Registres de Jacques Copeau : Registres VI – L'École du Vieux-Colombier*, *op. cit.*, p. 388. Tout au début il était prévu que toute la classe prenne des cours au cirque, dans *ibid.*, p. 379. La première année était assurée par les clowns, plus tard par Jean Dorcy, dans Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes*, *op. cit.*, p. 29 ; *Histoire de trois clowns. Frères Fratellini*, Pierre Mariel (éd.), Jacques Copeau (préf.), Paris, Société anonyme d'éd., 1923, 17-20.

¹⁶¹ Jacques Copeau, *Les Registres de Jacques Copeau : Registres VI – L'École du Vieux-Colombier*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁶² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p. 83.

Le cirque n'est pas un art de représentation, en ce sens qu'un acrobate ne représente pas un acrobate, il est un acrobate. Celui qui marche sur les mains ne représente pas un homme qui marche sur les mains, il marche sur les mains. Il ne représente pas un évènement, il est un évènement¹⁶³.

Par ailleurs, le cirque représentait une source d'inspiration du renouveau théâtral mis en œuvre par l'avant-garde en Europe¹⁶⁴ et en France, à commencer par son maître Jacques Copeau et Charles Dullin¹⁶⁵. Le répertoire du mime corporel de cette époque révèle en effet un exemple parlant. Il s'agit d'une scène intitulée « l'acrobatie sans gratuité » extraite de la pièce *Les Petits Soldats* de 1950 : « Le chahut et le point culminant de la joie des jeunes hommes. Aussi l'acrobatie sur meubles fait-elle son entrée comme un clown¹⁶⁶ ». Elle fait référence aux spectacles que Decroux avait vus au café-concert.

1.1.1 Charlie Chaplin

D'autre part, Decroux admirait l'art muet de Charlie Chaplin qui comptait pour lui un des frères du mime corporel (fig. 28). Il répétait souvent sa phrase : « Le mime, c'est l'immobilité¹⁶⁷ » et il lui a consacré le dernier texte dans son livre *Paroles sur le mime*, voulant ainsi conclure son recueil par « le nom du gymnaste, de l'artiste, de citoyen, dont l'âme, assurément, dépasse le métier¹⁶⁸ ». Il appréciait la portée morale de son art et son sens pour le drame :

[...] Charlie Chaplin est un grand homme, [...] qui a pris l'humanité en charge, qui pense planétairement. Il a le don du théâtre [...]. Un homme d'une telle sensibilité, n'a pas pu faire autrement, dans ses films, de glisser vers le drame. Chez lui, il y a souvent quelque

¹⁶³ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁶⁴ Claudine Amiard-Chevreur (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt », Denis Bablet (dir.), 1983.

¹⁶⁵ Odette Aslan, « L'acteur et le clown », *ibid.*, p. 205-215 ; Monique Surel-Tupin, « Dullin, le cirque et le music-hall », *ibid.*, p. 189-202.

¹⁶⁶ Étienne Decroux, « Description d'une pièce de mime : Petits Soldats », *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁶⁷ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p. 122, p. 126 et p. 139.

¹⁶⁸ Étienne Decroux, « Charlie Chaplin » [New York, le 30 mai 1962], dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 200.

chose de sombre. Il n'empêche que Chaplin est célèbre parce qu'il est comique. C'est un clown de génie¹⁶⁹.

Decroux partageait son admiration pour la grande figure du cinéma muet américain avec Jacques Copeau qui trouvait en lui un exemple d'acteur-créateur qu'il tentait de mettre en scène. Le maître de l'École du Vieux-Colombier aimait le style de plus en plus sobre de son comique et il conseillait aux jeunes auteurs de théâtre : « Lisez Molière et puis allez voir Chaplin !¹⁷⁰ ». Outre cette filiation, nous pouvons rappeler que les artistes d'avant-garde de l'entre-deux-guerres rendaient souvent hommage à ce comédien qui proposait un nouveau modèle de jeu stylisé et qui travaillait avec le raccourci et l'analogie s'éloignant ainsi du réalisme¹⁷¹.

1.2. Le travail manuel et le sport

Une autre source importante du mime corporel a été le monde du travail manuel. Decroux l'a découvert très tôt dans sa jeunesse quand il exerçait de nombreux métiers comme il le rapporte en 1962 :

Jusqu'à ma vingt-cinquième année, j'ai travaillé surtout dans le bâtiment, mais je me suis frotté à tout. Il me souvient d'avoir été peintre, plombier, maçon, couvreur, boucher, terrassier, docker, réparateur de wagons, laveur de vaisselle, infirmier. J'ai même posé du tube de caoutchouc aux portes des glacières pour les rendre hermétiques. J'ai fait la fenaison et la moisson [...]¹⁷².

Le monde ouvrier lui a fait découvrir le corps en action, mu par des mouvements souvent répétitifs mais demandant un effort bien appliqué pour réussir. Il avait l'habitude de voir les hommes au travail et il observait ce théâtre gestuel avec la plus grande attention. Il expérimenta de nombreux métiers pour incorporer leur savoir-

¹⁶⁹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, op. cit., p. 192.

¹⁷⁰ Jacques Copeau, « Charlie Chaplin » [Le 7 juillet 1929, La Nación, Buenos Aires], dans *Anthologie subjective*, Claude Sicard (éd.), Paris, Gallimard, 1999, p. 47-52.

¹⁷¹ Nous pouvons rappeler certains dessins et la sculpture mobile de Fernand Léger, le *Charlot cubiste* (1924, MNAM, Centre Georges Pompidou), qui envisageait de créer un dessin animé sur ce personnage, mais aussi un écrit d'Ivan Goll (*Die Chapliniade*, Dresde 1920) et ceux de Karel Teige (*Svět, který se směje/Le monde qui rit*, Prague 1928) cf. Patricia Blouin – Christian Delage – Sam Stourdzé, *Chaplin et les images*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume (7 juin-18 septembre 2005), Rotterdam, Kunsthalle Rotterdam (1^{er} octobre 2005-15 janvier 2006), Hambourg, Deichtorhallen (février –mai 2006), Paris, éd. NBC, 2005.

¹⁷² « La lettre d'Étienne Decroux à André Veinstein (1962) », cité par André Veinstein, « Préface », dans Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 8.

faire : « Tout de même, il y en eut des choses à voir ! Il y a de pauvres gens qui n'ont rien vu de tout ça [...] Ces choses vues et même manipulées sont passées peu à peu dans l'arrière de la tête, descendues le long de l'arrière des bras, sont arrivées au bout des doigts où elles ont modifiées mes empreintes digitales¹⁷³». Le travail manuel l'incitait à réfléchir sur la manière dont on exécute et incorpore les gestes et les mouvements du corps propres à chaque métier. Par ailleurs, son maître Jacques Copeau conseillait déjà aux futurs acteurs de « faire soi-même l'expérience des attitudes des artisans et ouvriers¹⁷⁴ ».

L'activité physique restait sous-jacente à toute sa pensée car, de même que dans les métiers ouvriers, le mime doit faire un effort pour exécuter un mouvement. La catégorie de *l'homme de sport* comportait aussi l'homme qui travaille, qui exerce différents métiers, du travail physiquement dur à l'artisanat¹⁷⁵. Comme dans le sport, le travailleur est obligé d'affronter des obstacles, de lutter contre la matière et de la transformer par ses propres mains ou à l'aide d'outils. Decroux consacra plusieurs pièces à représenter l'artisanat ou l'activité manuelle d'autrefois dont il regrettait qu'avec l'industrialisation la richesse des gestes et des attitudes ait été perdue. Dans cette perspective, les pièces, *La Lavandière* ou *Le Menuisier*, créées dans les années 1930, constituent un éloge du travail manuel (fig. 20). *Le Menuisier* est selon Decroux : « [...] un homme qui pense, [...] un géomètre et [...] un artiste. Il faut qu'il donne une forme qui est une création¹⁷⁶ ». L'artisan représentait un modèle pour le mime et Decroux considère toute sa vie le mime comme une sorte d'artisanat et ses élèves comme des apprentis sous la tutelle du maître. En revanche, la pièce *L'Usine* représente le travail industrialisé où les gestes sont réduits à des tâches répétitives et divisées où la machine remplace l'homme.

¹⁷³ « La lettre d'Étienne Decroux à André Veinstein (1962) », cité par André Veinstein, « Préface », dans Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁴ Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, vol. 2, Claude Sicard (éd., prés., annot.), Paris, éd. Claire Paulhan, coll. « Pour mémoire », 1999 [1991¹], p. 183.

¹⁷⁵ Voir le chapitre sur le style et la technique du mime corporel.

¹⁷⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage, op. cit.*, p. 76.

1.2.1 Georges Carpentier

Étienne Decroux qui avait travaillé pendant sa jeunesse comme ouvrier, était sensible au sport qu'il comprenait de façon symbolique : « J'ai toujours aimé le sport », dit-il, « parce que je voyais sous une forme physique, j'aillais dire matérielle, la lutte de l'homme¹⁷⁷. » Il y observait le drame du corps qu'il transcrivait dans ses pièces de mime, prenant pour sujet différentes activités sportives. Dans les années 1930 il créa *L'Aviron*, *Le Canoë*, *Le Boxeur* et *Le Cycliste*¹⁷⁸, qui furent plus tard développées dans *Les Sports*, la pièce photographiée par Étienne-Bertrand Weill en 1948 (fig.)¹⁷⁹. De plus, il y consacre une catégorie du mime corporel, *l'homme de sport*, qui représente des activités fondées sur une lutte de l'homme contre un obstacle extérieur.

De façon générale, l'intérêt d'Étienne Decroux pour le sport s'inscrivait dans la redécouverte du corps dans la société et dans la culture, au tournant des XIX^e et XX^e siècles. L'avènement du corps sportif dans la société de l'époque aboutit d'une part, à l'instauration officielle des divers événements sportifs et, d'autre part, à la pratique de plus en plus répandue du sport parmi la population ainsi qu'à l'intégration de l'éducation physique dans les établissements pédagogiques¹⁸⁰. Ce retour au corps est lié à la redécouverte des idéaux antiques qui se sont manifestés, entre autres, par la fondation des Jeux olympiques modernes par Pierre de Coubertin en 1896¹⁸¹.

En France, au cours des premières décennies du XX^e siècle, une nouvelle pédagogie a été instaurée par Georges Hébert (1875-1957)¹⁸². Ancien lieutenant de vaisseau, il a conçu des exercices destinés dans un premier temps aux soldats. Hébert

¹⁷⁷ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, op. cit., p. 58.

¹⁷⁸ Il présente ces pièces comme des « petites découvertes par lequel Decroux débuta son art en 1930 – L'Aviron, Le Canoë, le Boxeur, le Cycliste », cf. Étienne Decroux, « Angleterre. Présentations orales (été 1952) », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., [cote : MW-165 (2), n^o 54].

¹⁷⁹ Étienne Decroux, « Les Sports » (avril 1948), dans Étienne-Bertrand Weill, *Étienne Decroux. Exercices de mime*, rec. de photographies, BnF, dép. des Arts du spectacle, [cote : 4-PHO-19 (14)] ; disp. sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539740v/f1.item.r=weill%20decroux> (consulté le 24/01/2015)

¹⁸⁰ Vigarello, *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, [1978¹], Paris, Armand Colin 2005 ; *id.*, « S'entraîner », dans Jean-Claude Courtine (dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 163-197.

¹⁸¹ Laurent Guido – Gianni Haver, « Culture corporelle et renouveau antique », dans *La mise en scène du corps sportif : de la Belle Époque à l'âge des extrêmes*, cat. exp., Lausanne, Musée olympique (10 octobre 2002-23 février 2003), Lausanne, Comité International Olympique, 2002, p. 16-45.

¹⁸² Jean-Michel Delaplace, *Georges Hébert, sculpteur de corps*, Paris, Paul Vuibert, 2005 ; Gilles Bui-Xuân - Jacques Gleyse, *De l'émergence de l'éducation physique. Georges Demenÿ et Georges Hébert. Un modèle conatif appliqué au passé*, Paris, Le Temps des Savoirs, 2001.

parcourait des contrées-sur son navire des contrées lointaines observant les peuples indigènes, qui vivaient en symbiose avec la nature. Cette expérience l'a confirmé dans son intention de créer des exercices, fondés sur les gestes naturels, excluant tout ce qui n'est pas indispensable à leur exécution selon la loi de l'économie de l'effort¹⁸³. Des exercices, répandus sous le nom de « méthode naturelle », pénétrèrent dans l'éducation physique, donnant une place importante aux mouvements élémentaires tels que le saut, la marche, la nage qui étaient souvent exécutés en plein air (fig. 29). Hébert expliquait sa méthode en l'illustrant par des photographies d'athlètes, de peuples indigènes et d'exercices en plein air¹⁸⁴.

Étienne Decroux connaissait la « méthode naturelle » du lieutenant Hébert de l'École du Vieux-Colombier car elle était enseignée dans les cours d'éducation physique des futurs acteurs¹⁸⁵. Les exercices fondés sur le mouvement naturel, se répercutaient dans des improvisations mimiques des élèves de Jacques Copeau. Dans la pièce du mime corporel, *La vie primitive*, créée au début des années 1930, Decroux représente les actions de l'homme primitif comme marcher, nager, grimper ou chasser qui prennent leurs origines dans les exercices hébertistes. Partisan du naturisme et du végétarisme à l'époque où il travaillait avec Jean-Louis Barrault à l'élaboration du mime corporel¹⁸⁶, Étienne Decroux était particulièrement sensible au corps et à son développement en harmonie avec la nature.

La méthode de Georges Hébert a contribué à mettre en place une nouvelle image du corps sportif, conçu en accord avec l'harmonie naturelle. Elle s'est développée en réaction aux anciennes pratiques, fondées sur les exercices statiques de force, préférant

¹⁸³ Georges Hébert, *L'éducation physique ou l'entraînement complet par la méthode naturelle*, Paris, Paul Vuibert, 1912.

¹⁸⁴ D'abondantes illustrations ornent notamment son œuvre principale de 1912 dont les multiples éditions postérieures ne cessèrent d'accroître le matériel iconographique. Pour un aperçu et l'analyse de ce type d'illustration des manuels d'éducation physique : Jacques Gleyse, « Les représentations iconographiques des pratiques corporelles dans les manuels d'éducation physique, d'hygiène et de morale (1863-1935). La domination virile » dans Laurent Daniel (éd.), *L'art et le sport. Actes du XII^e colloque international du Comité européen pour l'histoire des sports*, Lorient 2007, t. 1, Biarritz, Atlantica-Paris, éSéguier, 2009, p. 29-40.

¹⁸⁵ Les cours de l'année 1921-1922 ont été assurés par Georges Hébert, les années suivantes par Jean Dorcy, élève d'Hébert, cf. Jacques Copeau, « Hygiène et entraînement du corps. Assouplissement. Respiration. Endurance. Maîtrise du corps. », dans *id.*, *Registres de Jacques Copeau. Registres VI – l'École du Vieux-Colombier*, *op.cit.*, p. 260.

¹⁸⁶ Jean-Louis Barrault témoigne de cette période au Théâtre de l'Atelier : « Ce fut une période géniale et folle. Nous étions devenus nudistes et végétariens. Nudistes par religiosité pour le muscle. Végétariens, je dois dire, un peu par nécessité. [...] Nous calculions minutieusement le prix de nos repas [...]. Nous nous droguions surtout de nos propres corps. », dans Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

la musculation des parties corporelles et menant à l'évolution déséquilibrée du corps. Ce changement de direction dans l'éducation physique marquait la pratique du sport à tous les niveaux, tout autant que les canons esthétiques du corps et les modèles sociaux de la virilité¹⁸⁷. Désormais, l'athlète n'était plus un lutteur au profil galbé, à la poitrine bombée et aux muscles en saillie tel qu'il apparaît sur les photographies de l'époque, mais un corps souple d'athlète léger qui primait par la justesse de son geste et l'habileté de ses mouvements. L'intérêt d'Étienne Decroux pour le sport se plaçait dans le sillage des idées de Georges Hébert et d'autres penseurs qui prônaient un corps harmoniquement développé selon les lois naturelles de l'économie de l'effort, au détriment des anciennes méthodes qui le déformaient.

Étienne Decroux adhérait déjà intuitivement à cette esthétique du corps sportif dans sa jeunesse quand il était un grand admirateur du boxeur Georges Carpentier (1894-1975). Champion junior de France en 1907 à l'âge de treize ans, Carpentier était le représentant d'une nouvelle technique de la boxe dite « anglaise », qui, à l'instar de la méthode d'Hébert, rendait l'entraînement du boxeur plus naturel et ses mouvements plus dynamiques (fig. 30)¹⁸⁸. Le changement de style de la boxe a fait émerger un nouveau type de corps qui n'était plus massif, mais, au contraire, très athlétique. Dans son *Autobiographie relative à la genèse du mime corporel*, Decroux commentait l'apparition de ce nouveau boxeur : « L'obésité n'est plus une référence, l'habileté prime la force, l'homme mince fait son entrée. La lutte recule devant la boxe. Les ovales affrontent les carrés. Des jeunes hommes de genre étudiant apparaissent sur le ring¹⁸⁹ ».

Georges Carpentier représentait ce boxeur « genre étudiant » qui se distinguait par la gracilité de sa constitution physique et par l'intelligence de son jeu, grâce auquel il parvenait à vaincre des adversaires beaucoup plus grands et plus âgés que lui. Étienne Decroux admirait sa façon de jouer :

Vigueur et grâce ; force, élégance ; fulgurance et pensée ; goût du risque et sourire. Jamais de fraude. Dans l'arène, ce fils de mineur devenait homme du monde et le restait.

¹⁸⁷ Georges Vigarello, « Virilités sportives », dans Jean-Jacques Courtine (dir.), *L'Histoire de la virilité*, 3. *La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Seuil, 2011, p. 228.

¹⁸⁸ Voir l'autobiographie du boxeur : Georges Carpentier, *Mon match avec la vie*, Paris, Flammarion, 1954.

¹⁸⁹ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op.cit.*, p. 32.

C'était le grand frère vénéré du tout petit cadet. Et cela parce que, mince, fort, beau, il s'en allait punir la brute¹⁹⁰.

Carpentier représentait un nouveau sportif qui gagnait par son intelligence et non seulement par sa force, mais il était aussi un très jeune homme qui devait sa réussite uniquement à ses propres qualités et capacités en dépit de ses origines modestes. On peut supposer que pour Étienne Decroux, qui venait lui aussi d'un milieu modeste, il incarnait un héros de sa jeunesse dans lequel se sont concentrés les espoirs de son propre devenir.

Au-delà d'une identification personnelle, Georges Carpentier, représentait pour Étienne Decroux un modèle d'acteur comme l'a mis en avant Franco Ruffini¹⁹¹. Carpentier utilisait l'entraînement psychologique pour développer une nouvelle méthode de jeu qui consistait à anticiper le prochain geste de son adversaire¹⁹². Selon Ruffini : « Il s'agissait d'apprendre à percevoir le mouvement de l'adversaire avant même que ce mouvement ne se développe dans l'espace. Certains soutenaient que Carpentier lisait dans la pensée ; en réalité, il lisait dans le système nerveux et musculaire de l'adversaire et réagissait instantanément¹⁹³ ». Cette technique supposait d'avoir le corps toujours en éveil, prêt à changer à tout instant de position. L'acteur d'Étienne Decroux devait garder son corps en attente et être aussi réactif que le boxeur, savoir se décider où irait son prochain « coup » selon l'évolution du drame, car « [trop de] prévoyance freine et bloque l'harmonie¹⁹⁴ ». Le changement brusque du mouvement suscitait une surprise chez le spectateur qu'il fallait « giffler¹⁹⁵ » par des attitudes inattendues, voire toucher son « plexus solaire¹⁹⁶ ». Étienne Decroux concevait l'art du mime comme une lutte sur la scène, dans laquelle le corps apparaissait aussi dynamique

¹⁹⁰ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op.cit.*, p. 32.

¹⁹¹ Franco Ruffini, « Mime, the Actor, Action : the Way of Boxing », dans *Mime Journal*, 1995, « Incorporated Knowledge », Thomas Leabhart (dir.), Claremont (Californie), The Pomona College, p. 54-69 ; Franco Ruffini, « Boxeurs et acrobates, maîtres des acteurs du XX^e siècle » dans Josette Féral (dir.), *Les chemins de l'acteur. Former pour jouer*, Québec, Québec Amérique, 2001, p. 167-177.

¹⁹² Georges Carpentier, *Ma méthode ou la boxe scientifique*, Paris, G. Oudin, 1914.

¹⁹³ Franco Ruffini, « Boxeurs et acrobates, maîtres des acteurs du XX^e siècle », *op.cit.*, p. 170.

¹⁹⁴ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras » (New York, le 11 mai 1962), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁹⁵ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹⁶ Étienne Decroux, « Sculpture », *Mime Journal*, 2000-2001, « An Etienne Decroux Album », Thomas Leabhart (dir.), Claremont, Californie, Pomona College, p. 43.

et vivant que celui du boxeur : « Boxer – oui ! », dit-il, « Boxer – ou plutôt regarder ce côté incomparable de son jeu sublime, de l'élégance et de la virilité que Georges Carpentier a incarné [...]»¹⁹⁷. Le jeune boxeur représentait pour Étienne Decroux le modèle du corps vivant qui « pense » et dont les mouvements sont réfléchis et précisément dirigés. Il est intéressant à remarquer qu'après la fin de sa carrière sportive, Georges Carpentier est lui-même devenu l'acteur, connu sous le nom de « l'Homme à l'orchidée »¹⁹⁸. Du ring au théâtre, le corps de l'acteur, présent physiquement sur la scène, a fait son chemin.

Par ailleurs, d'autres hommes de théâtre se sont inspirés de la boxe pour créer une nouvelle conception du jeu de comédien, comme l'a montré Franco Ruffini à plusieurs occasions¹⁹⁹. Pour Jacques Copeau, la boxe représentait un élément important dans l'éducation physique de l'acteur qui l'aidait à développer certaines capacités telles que le sens aigu de l'observation et la justesse du mouvement²⁰⁰. Vsevolod Meyerhold l'intégra dans son enseignement pédagogique, considérant une leçon de boxe équivalente à celle de la biomécanique²⁰¹. Pour Berthold Brecht, la boxe dans le ring constituait un modèle pour le théâtre : « Le drame doit être comme une compétition sportive, dans laquelle il n'y pas de place pour le sentimentalisme : gagne qui gagne²⁰². » Brecht appréciait chez les boxeurs la justesse et l'efficacité de leur mouvement et la concentration de l'énergie physique et mentale dans un seul geste. Dénué d'accessoires inutiles et subjectifs, le geste du boxeur était considéré comme objectif, dépendant de la loi naturelle, de l'équilibre et du contrepoids, et non du choix d'un individu²⁰³. Enfin, la rencontre de Brecht avec le boxeur Paul Samson-Körner²⁰⁴ l'aida à formuler sa conception du « théâtre d'objectivité ».

¹⁹⁷ Étienne Decroux, « Sculpture », *Mime Journal*, 2000-2001, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁸ Ruffini, « Mime, the Actor, Action : the Way of Boxing », *op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁹ Hormis les textes déjà cités ci-dessus : Franco Ruffini, *Teatro e boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento*, Bologne, 1994 ; *id.*, *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Rome, Bulzoni, 2010.

²⁰⁰ Franco Ruffini, « Boxeurs et acrobates, maîtres des acteurs du XX^e siècle », *op. cit.*, p. 169.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 171.

²⁰³ Franco Ruffini, « A little more healthy sport ! Bertold Brecht and objective boxing », dans *Mime Journal*, 1996, « Theatre and Sport », Claremont (Californie), The Pomona College, p. 3-15.

²⁰⁴ Il a écrit sa biographie « Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner » et il lui a dédié un récit « Der Kinnhaken » dans Bertold Brecht, *Gesammelte Werke XI* (Prose I), Francfort, Suhrkamp, 1967 ; d'après Franco Ruffini, « Boxeurs et acrobates, maîtres des acteurs du XX^e siècle », *op. cit.*, p.172, note 6. p. 172, note 6.

Finally, redonner le corps aux « acteurs en France qui ne savent que parler²⁰⁵ » et transformer le comédien en « un athlète du cœur, [possédant] une musculature affective²⁰⁶ », telle était la proposition d'Antonin Artaud. Les idées d'Étienne Decroux s'inscrivaient dans le retour au corps dans le théâtre par le biais du réinvestissement des potentiels corporels de l'acteur, grâce aux arts du mouvement tel que le sport.

1.3. Les « jeux masqués » à l'École du Vieux-Colombier

« Bonne voix – Parle correctement – Assez simple – Est-il libre ? », telles étaient les remarques de Jacques Copeau (fig. 31) sur la fiche d'inscription quand il a auditionné Étienne Decroux²⁰⁷. Il l'a accepté à l'École du Vieux-Colombier en tant qu'auditeur libre pour l'année scolaire 1923-1924²⁰⁸. Étienne Decroux, qui voulait s'améliorer dans la diction pour devenir orateur public, y trouvait une attention portée aux moyens expressifs du corps, notamment par l'intégration de la pratique du mime dans la formation du comédien. Jacques Copeau voulait développer chez l'acteur « la connaissance et l'expérience du corps humain » qui lui permit plus tard de mettre en scène « l'action réelle²⁰⁹ ». D'une part, les élèves prenaient régulièrement des cours d'éducation physique où la méthode de Georges Hébert était enseignée et, d'autre part, des cours d'acrobatie donnés par les clowns Fratellini du cirque Médrano.

Dans la vision de l'École du Vieux-Colombier, l'éducation physique et l'acrobatie du cirque avait pour but d'entraîner le corps à utiliser ses ressources physiques afin de créer pleinement un drame sur la scène. L'un des exercices préparant le futur acteur du théâtre parlant consistait à improviser le corps nu, un masque sur le visage : « On nommait cela le masque. À l'encontre des masques chinois, le nôtre était inexpressif. Le corps était aussi nu que la décence le permettait. Mesure indispensable. Car le visage

²⁰⁵ Antonin Artaud, « L'athlétisme affectif » dans *id.*, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1964 [1936], p. 211.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Jacques Copeau, *Les Registres de Jacques Copeau : Registres VI – L'École du Vieux-Colombier*, Claude Sicard (éd.), Paris, éd. Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », André Veinstein (dir.), 2000, p. 273.

²⁰⁸ Sur son expérience de l'École du Vieux Colombier : Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier » [juillet 1939], dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 13-19 ; Marco De Marinis, chap. I « La tradizione del Vieux-Colombier », dans *Mime e teatro nel Novecento*, *op. cit.*, p. 62-94.

²⁰⁹ Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, vol. 2, Claude Sicard (éd.), Paris, éd. Claire Paulhan, coll. « Pour mémoire », 1999 [1991¹], p. 182.

annulé, le corps n'avait pas trop de tous ses membres pour le remplacer [...]»²¹⁰. Étienne Decroux a vu une suite des pièces mimiques, représentées par les élèves du Vieux-Colombier à la fin de l'année scolaire 1923-1924. Il décrit son impression de spectateur dans les *Paroles sur le mime* :

Tranquille dans mon fauteuil, je vis un spectacle inouï. C'était du mime et des sons. Le tout sans une parole, sans un maquillage, sans un costume, sans un jeu de lumière, sans accessoires, sans meubles et sans décor. Le développement de l'action était assez savant pour qu'on fit tenir plusieurs heures en quelques secondes et plusieurs lieux en un seul. On avait simultanément sous les yeux le champ de bataille et la vie civile, la mer et la cité. Les personnages passaient de l'un à l'autre en toute vraisemblance. Le jeu était émouvant, compréhensible, plastique et musical²¹¹.

Étienne Decroux a entrevu dans ce spectacle une nouvelle forme d'art dramatique qu'il développa plus tard sous le nom du « mime corporel ». Il faut cependant noter que ce mime avait déjà été utilisé par Jacques Copeau pour ce type d'exercice. Nous supposons que Decroux participa aux improvisations mimiques réalisées au sein de la troupe des anciens élèves du Vieux-Colombier lors de leur installation en Bourgogne en automne 1924. L'idée de Copeau était de poursuivre ses recherches sur l'art de l'acteur loin des théâtres officiels, au sein de la nature, dans une communauté d'acteurs fonctionnant comme une fraternité où tout le monde collaborait à la vie collective et à la création des spectacles²¹². Étienne Decroux a vécu cette aventure en Bourgogne de juillet 1924 à février 1925. Il participait aux cours d'art dramatique, de gymnastique et de fabrication de costumes et de masques, ainsi qu'à la vie communautaire²¹³. L'un des exercices quotidiens dédié à l'improvisation mimique consistait à trouver un geste spontané correspondant au sujet proposé par Jacques Copeau. Jean Dasté, l'un des élèves de Copeau, raconte :

Le Patron [Jacques Copeau] nous disait par exemple des mots et nous demandait immédiatement le geste que nous suggérait ces mots : nuages, soleil, orage, clair de lune,

²¹⁰ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier » [juillet 1939], dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 18.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Jacques Copeau quitte la capitale pour continuer la recherche sur le théâtre en Bourgogne, à Morteuil et plus tard à Pernand-Verglisses. Néanmoins, des problèmes financiers l'ont empêché d'effectuer son rêve utopique, même si une partie des acteurs ont continué à sillonner avec lui la campagne et à monter des pièces de théâtre sous le nom de troupe *les Copiaus* entre 1925-1929, cf. *Le journal de bord des Copiaus (1924-1929)*, Denis Gontard (éd.), Paris, éd. Seghers, 1974.

²¹³ Ainsi, peut-on lire dans le journal de bord qu'en dehors des cours du théâtre, Decroux apprenait le latin et l'arithmétique. D'autre part, il n'a pas manqué d'utiliser ses compétences de garçon boucher pour « parer » la viande pour la fête de la troupe, dans *ibid.*, p. 427-428.

circulation, ville etc. [...] Il nous est arrivé aussi de faire des exercices, avec masque ou sans masque, pour représenter des choses naturelles. Par exemple : figurer un arbre sous le vent, le feu, l'eau [...] Je crois que le Patron a découvert lui-même au contact de ces exercices que nous faisons, une richesse d'expression extraordinaire qui pourrait être exploitée, développée [...] Malheureusement, nous n'avons pas beaucoup continué à faire des semblables recherches pendant les quatre ans à Pernand. [...] J'ai toujours senti que nous avions touché un peu un secret qui n'ai jamais été développé²¹⁴.

Pendant toute sa vie, Étienne Decroux développa ce que Jacques Copeau avait commencé lors des improvisations mimiques avec ses élèves (à l'École du Vieux-Colombier et plus tard en Bourgogne) pour découvrir ce « secret » dont parle Jean Dasté. Pour marquer sa continuité avec l'héritage de Jacques Copeau et de ses recherches sur l'expression corporelle de l'acteur, le créateur du mime corporel disait souvent : « Je n'ai rien inventé, je n'ai inventé que d'y croire²¹⁵ ». En effet, dans les jeux masqués, il a trouvé pour le théâtre ce qu'il avait entrevu auparavant à la fois dans le spectacle du café-concert, le cirque, le travail manuel et le sport : « le corps qui pense ». Cette conception place l'action du corps au sein de la création du drame. Il la définissait ainsi, insistant sur l'expressivité : « un art de représentation par mouvement du corps, abritant sous son vaste toit, non point exclusivement ce qui fait rire, mais ce qui doit susciter terreur, pitié et songe [...]»²¹⁶ ».

Chapitre 2 - Le masque

2.1. Le masque chez Jacques Copeau

Étienne Decroux a été influencé par les « jeux masqués », pratiqués à l'École du Vieux-Colombier. Dans ces exercices d'expression corporelle, l'usage était de porter un masque inexpressif ou un voile²¹⁷. Jacques Copeau s'inspirait de la pratique qu'Edward Gordon Craig appliquait dans son école de théâtre *Arena Goldoni* à Florence. Il l'a visité à

²¹⁴ « L'interview non publiée avec Jean Dasté par Michel Saint-Denis », (juillet 1958), dans Jacques Copeau, *Les Registres de Jacques Copeau : Registres VI – L'École du Vieux-Colombier*, op.cit., p. 414-415.

²¹⁵ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » (janvier 1948), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 33.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Guy Freixe, « 4^e partie : L'expérience révélatrice – sur les traces de Jacques Copeau », dans *id.*, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretiens, « Les voies de l'acteur », Patrick Pezin (dir.), 2010, p. 115-157 ; Entretien avec Catherine Dasté, « "Cacher le visage afin que le corps parle". La filiation par le masque », dans *ibid.*, p. 284-285.

l'automne 1915 et y a découvert des masques du théâtre Nô²¹⁸. Dans l'enseignement du Vieux-Colombier, le masque avait avant tout une fonction didactique : il permettait aux élèves d'abandonner leur propre subjectivité, de faire le vide dans leur esprit pour incarner le personnage que le masque leur suggérait²¹⁹. Selon Jacques Copeau : « L'acteur qui joue sous le masque reçoit de cet objet de carton la réalité de son personnage. Il est commandé par lui et lui obéit irrésistiblement²²⁰ ». Les élèves du Vieux-Colombier utilisaient l'expression « chausser le masque » pour marquer le moment de la transformation psychologique de son porteur qui était alors transporté dans le monde intérieur de son personnage (fig. 32)²²¹. Les « jeux masqués » préparaient les élèves à mieux incarner un personnage dans leur futur rôle du théâtre parlant, mais ils représentaient aussi une partie intégrante de la recherche sur l'expression dramatique.

Or, selon Jean Dorcy, « cet instrument, le masque, il fallait le trouver²²² ». Cette recherche commença d'abord par l'usage d'un voile posé sur le visage et se poursuivit par la fabrication de masques comme nous le rapporte cet ancien élève du Vieux-Colombier :

Au début nous avons tâtonné. Nous recouvâmes d'abord notre visage d'un mouchoir. Puis à la toile succédèrent le carton, le raphia etc. ; en bref tout matériau malléable. Finalement, aidés par notre professeur de sculpture, Albert Marque, nous trouvâmes la matière durable ainsi que les modifications à la forme de ce nouvel instrument²²³.

Des cours de sculpture, donnés par Albert Marque²²⁴, apprenaient aux futurs comédiens à modeler des masques. Selon Marie-Hélène Dasté : « Les élèves, groupés par

²¹⁸ Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, vol. 1, Claude Sicard (éd., prés., annot.), Paris, Claire Paulhan, 1999, p. 716-751 ; Guy Freixe, « Craig et la quête du masque », *id.*, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 54.

²¹⁹ Thomas Leabhart, « Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau », *Bouffonneries*, 1995, n° 34, « Copeau l'éveilleur », Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau (dir.), p. 144-157.

²²⁰ Jacques Copeau, « Réflexions d'un comédien sur le "paradoxe" de Diderot », dans *id.*, *Notes sur le métier de comédien*, Marie-Hélène Dasté (éd.), Paris, Michel Briant, « Écrits sur le théâtre », Catherine Valogne (dir.), 1955 [s. l., 1928], p. 25-26.

²²¹ Jean Dorcy explique comment « chausser » le masque, voir Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes*, *op. cit.*, p. 145-146.

²²² *Ibid.*, p. 31.

²²³ *Ibid.* ; Guy Freixe énumère des techniques selon des notes de Marie-Hélène Dasté : « des masques de papier trempé dans la colle, de tarlatane collée, de couches de toile assemblées par de la colle, de pâte de sciure de bois, kaolin et eau résineuse », cf., Freixe, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 130.

²²⁴ Albert Marque (1872-1939) était connu comme créateur de poupées. En 1915, il en créa une en collaboration avec l'atelier de Jeanne Margaine-Lacroix, auteur des vêtements. La manufacture de Sèvres

deux, faisaient chacun le portrait de l'autre en terre glaise, mais un portrait inexpressif : on l'a appelé masque neutre, bien qu'il ne fût pas tout à fait neutre : il ressemblait à un visage voilé²²⁵ ». Des masques dans lesquels une expression a été atténuée portaient pourtant les traits significatifs des élèves. Ils n'étaient pas complètement abstraits comme on peut le voir sur la photographie (fig. 34). Ils étaient qualifiés de « nobles », car ils représentaient leurs visages idéalisés.

Les cours de modelage des masques s'inscrivaient dans l'éducation complexe du comédien. Inspiré par Edward Gordon Craig et par son école à Florence, Jacques Copeau voulait que l'acteur acquière une connaissance approfondie de tous les arts et métiers de la scène, qu'il soit polyvalent, capable de travailler à la réalisation de tous les instruments du spectacle²²⁶. Au programme étaient des ateliers pratiques : « dessin géométrique et d'après nature, cartonnage, décoration, peinture, teinture, broderie, travail de tissu, travail de cuir, menuiserie légère [...]»²²⁷ ». L'importance dans l'éducation du prochain comédien a été ainsi donnée aux gestes manuels du travail artisanal pour « entretenir l'adresse et la faculté de se servir de ses mains » et pour initier l'acteur à « tous les essais et recherches » dans ce domaine²²⁸.

La fabrication des masques faisait partie de l'apprentissage du futur comédien. Les élèves ont appris à regarder le visage, à faire abstraction de sa forme réelle pour ne représenter que ses traits essentiels :

[Le modelage du masque] ne pouvait que préciser des lois qui président à l'expression du visage. Leurs recherches [d'élèves], les tâtonnements de leurs pouces sur la boule de glaise devaient aussi mûrir, approfondir leur connaissance de l'homme tel que la physiologie le révèle : et ces profits accessoires n'étaient pas négligeables²²⁹.

réalisa la poupée selon les moules du sculpteur ; cf. François Theimer, *Albert Marque, un sculpteur, une poupée*, Paris, éd. Polichinelle, 2008.

²²⁵ « Entretien avec Marie-Hélène Dasté », dans Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, Université de Nice Sophia Antipolis, Facultés des lettres, arts et sciences humaines, (thèse de doctorat), Jean Emelina (dir.), 1992, p. 494

²²⁶ Jacques Copeau, *L'École du Vieux-Colombier, Registres VI*, Claude Sicard (éd., prés.), Paris, éd. Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », André Veinstein (dir.), 2000 [1974¹] p. 140.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 380 et p. 382. Dans les registres du Vieux-Colombier pour la saison 1923-24, parmi les travaux manuels on peut trouver : dessin géométrique et d'après nature, cartonnage, décoration, peinture, teinture, broderie, travail de tissu, travail de cuir, menuiserie légère, tout en mettant en avant « connaissances des matières ». *Ibid.*, p. 380-382.

²²⁹ Jacques Prénat, « Visite à Copeau », *Latinité*, déc. 1930, vol. X, p. 377-400.

Les élèves conscience de la forme et de la notion du visage par le contact avec la matière, en la touchant et en la remaniant. Le masque a représenté, selon Marie-Hélène Dasté, « un outil pour accoucher d'une nouvelle forme théâtrale²³⁰ ». Ils ont continué à fabriquer des masques et à les utiliser dans des exercices en Bourgogne. De cette époque date une photographie où Jean Dasté est vu fabricant un masque (fig. 33).

De plus, Jacques Copeau intégrait des masques dans des pièces de théâtre en renouant avec la tradition de la *commedia dell'arte* et le théâtre de la Grèce antique. Le masque est alors sorti de la salle d'apprentissage et l'outil de recherche s'est changé en accessoire de scène²³¹. Le masque devient une partie intégrante du jeu de l'acteur, comme dans la pièce *L'Illusion* écrite par Copeau, jouée par sa troupe, nommée *Les Copiaus*, qui sillonnait la campagne bourguignonne en 1926 (fig. 35)²³². Des masques, fabriqués de nouveau par les comédiens eux-mêmes, portaient une expression fantastique, grotesque, parfois effrayante et qui, par son pouvoir mystérieux, ressuscitèrent l'esprit de l'ancienne comédie sur les tréteaux du théâtre populaire et charmèrent leur public notamment par le personnage du Magicien, incarné par Copeau lui-même (fig. 36).

2.2. Le masque chez Étienne Decroux

Étienne Decroux reprend l'idée des « jeux masqués » de Jacques Copeau telle qu'elle a été développée par lui et ses élèves à l'École du Vieux-Colombier et en Bourgogne²³³. Il y découvre le masque « noble » qui est modelé à partir du visage d'un élève dont il ne représente que ses traits essentiels. Dans ce type de représentation, le visage est couvert par un masque inexpressif et le corps seul porte l'expression, comme Decroux peut le constater pendant le spectacle de la fin d'année, donné en mai 1924²³⁴. Mais quelques mois plus tard, il assiste en tant que spectateur à *Kantan*, une pièce du

²³⁰ « Entretien avec Marie-Hélène Dasté », dans Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, op. cit., p. 494.

²³¹ Les masques apparaissent pour la première fois dans *Kantan*, pièce du théâtre Nô en 1924, voir Guy Freixe, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, op. cit., p. 130-133.

²³² *Journal de bord de Copiaus* (1924-1929), Denis Gontard (éd.), Paris, Seghers, 1974, p. 109 et 197 ; Guy Freixe, « Chap. II – La "Comédie Nouvelle" : une comédie de masques », dans *id.*, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, op. cit., p. 134-145.

²³³ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier » (partie sur Copeau, juillet 1939), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 13-19.

²³⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

théâtre Nô, jouée par des élèves avec des masques traditionnels et présentée à l'École du Vieux-Colombier en mars 1924²³⁵. En revanche, il ne participe pas à la recherche sur le masque expressif pour *La Comédie nouvelle* que Jacques Copeau a entrepris en Bourgogne après le retour d'Étienne Decroux à Paris. Il retient de l'enseignement du Vieux-Colombier les exercices mimiques réalisés avec des masques inexpressifs et les corps presque nus, auxquels il a assisté comme spectateur : « Nous pouvions observer leurs corps, qui bougeaient plutôt bien, sans être distraits par l'expression de leurs visages [...] Ils appelaient cela le jeu masqué²³⁶. »

Dans ses propres créations, Étienne Decroux continue à développer la recherche sur le masque commencée par Jacques Copeau²³⁷. Il utilise un masque inexpressif ou un bas transparent pour cacher le visage ou il travaille tout simplement avec un visage neutre, dépourvu d'expression. Il a rarement recours au masque expressif ou au grimage. Toutefois, dans la tradition des réformateurs du théâtre, de Craig à Copeau, il s'intéresse aux masques du théâtre d'Orient : ils ornaient le salon de la famille Decroux comme nous pouvons le voir sur la photographie d'Étienne-Bertrand Weill datant de 1948 (fig. 37). Ils étaient probablement identiques aux « masques chinois », cadeau d'un ami dont Étienne Decroux a parlé dans une lettre à Edward Gordon Craig²³⁸.

Étienne Decroux aime modeler la terre glaise déjà dans sa jeunesse et suit des cours de modelage chez Jacques Copeau et plus tard il pratiqua régulièrement la sculpture²³⁹. Il crée lui-même, pour ses premières pièces en solo, un accessoire pour couvrir son visage : « À cette époque, je n'avais pas les moyens d'acheter un masque », raconta-t-il dans l'entretien de 1978, « et je m'étais donc fabriqué un masque à l'aide de

²³⁵ Marco De Marinis, « Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, op. cit.*, p. 272.; *id.*, Étienne Decroux and His Theatre Laboratory, John Dean-Bianca Mastrominico (trads.), Frank Camilleri (préf., éd.), Wrocław-Holstebro-Malta, éd. Routledge-Icarus, 2015 (à paraître), p. 25 ; *id.*, *Mimo e teatro nel Novecento*, Florence, La Casa Usher, 1993, p. 68 ; sur la tradition du Nô chez Jacques Copeau et Étienne Decroux voir Thomas Leabhart, « Jacques Copeau Étienne Decroux and the "Flower of Noh" », *New Theatre Quarterly*, vol. 20, n° 4, Cambridge, 2005, p. 315-330.

²³⁶ « "Le corps est un clavier musical" – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) » [Mime Journal, 1978¹], trad. Louis Fortier-Guy Freixe, dans Guy Freixe, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle, op. cit.*, p. 281.

²³⁷ Guy Freixe, « Vers l'autonomie d'un art : le mime corporel d'Étienne Decroux », dans *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle, op. cit.*, p. 155-157.

²³⁸ « Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, le 1^{er} novembre 1947 », dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*, [côte : EGC op. 38 (2)], f. 5.

²³⁹ Marco De Marinis, *Mimo e teatro del Novecento, op. cit.*, p. 111.

rubans et de la structure d'un masque d'escrime²⁴⁰ », « sur lequel j'avais brodé les yeux, la bouche [...]»²⁴¹ ». Dans le projet d'une école de théâtre du début des années 1940 il propose d'intégrer la fabrication des accessoires, y compris probablement des masques en papier ou en d'autres matériaux peu onéreux, dans l'enseignement, suivant l'exemple de son maître Jacques Copeau²⁴². Selon Marise Flach, élève de Decroux de 1950 à 1955, il avait l'habitude de fabriquer des masques lui-même, comme il l'a fait pour *Les Petits Soldats* de 1950²⁴³. À une autre occasion, Étienne Decroux fait appel à ses amis artistes plasticiens afin de créer des masques pour ses spectacles donnés en public. Le programme de la représentation du mime corporel au Théâtre d'Iéna de l'automne 1946 mentionne ceux de Pélée-Hirne pour la pièce *L'Usine* et ceux de Jacques Houplain²⁴⁴ pour *Le ballet des machines en songe*²⁴⁵. Deux ans plus tard, le programme de la séance unique au Théâtre de la Cité universitaire²⁴⁶ annonce les pièces de *L'Usine* et de *La Statue*. Ces dernières ont été jouées avec les masques de Jan Martel²⁴⁷, probablement les mêmes que ceux visibles sur les photographies de ces deux pièces créées par Weill (fig. 38). D'une part, Étienne Decroux fabrique des masques lui-même, mais d'autre part, selon les programmes du théâtre des années 1940, il collabore avec les artistes plasticiens. Aujourd'hui, nous ignorons l'existence de ces masques, mais certains sont connus par le biais des photographies d'Étienne-Bertrand Weill. Dans la série de clichés consacrés à la

²⁴⁰ « "Le corps est un clavier musical" – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) » *op. cit.*, p. 282.

²⁴¹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 134.

²⁴² Il parle des « matières premières : pour accessoires, costumes, modelage, décors : papier carbone, papier, encre, crayons, plumes », cf. Étienne Decroux, « Nos deux doctrines théâtrales », dans Ensemble documentaire Étienne Decroux, *op. cit.*, [cote : MW-165 (1), n° 9], f. 15.

²⁴³ « Les Petits Soldats. Il avait voulu mettre dans ce spectacle des masques neutres noirs, pour la dernière partie, mais il ne l'a jamais terminée. Du coup, ces masques – qu'il avait fait lui-même, comme tous les autres masques d'ailleurs – n'ont jamais été utilisés. C'est dommage car ils étaient très beaux. Dans *L'Usine*, il utilisait de très beaux masques également », cf. « Des moments d'abstraction extraordinaires » : Le masque au service du mouvement. Entretien avec Marise Flach » (juin 2004), dans Guy Freixe, « Vers l'autonomie d'un art : le mime corporel d'Étienne Decroux », dans *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 155-157. *op. cit.*, p. 295

²⁴⁴ Jacques Houplain, né en 1920, graveur et peintre français, élève de l'École nationale des Beaux-Arts (1940-1945), cf. <http://www.jacqueshouplain.fr> (consulté le 25/02/15).

²⁴⁵ *Spectacle de mime et autres choses du même esprit par Étienne Decroux et sa troupe*, programme de théâtre, Théâtre d'Iéna, Paris, automne 1946, dans *Fonds Edward Gordon Craig* [cote : ECG op. 38 (3)], *op. cit.*, s.p.

²⁴⁶ *Programme de la séance unique au Théâtre de la Cité universitaire*, Paris, le 10 juin 1948, dans *Fonds Edward Gordon Craig* [EGC op. 38 (2)], *op. cit.*, n. p.

²⁴⁷ Jan Martel (1896-1966), inséparable de son jumeau, le sculpteur Joël Martel (1896-1966), leur œuvre, créée dans le style cubiste et Art déco, représente, parmi d'autres, des sculptures décoratives pour l'architecture (collaboration avec Mallet-Stevens), mais aussi des costumes de théâtre et des affiches, voir Thierry Roche, « Martel Jan et Joël », dans *id.*, *Dictionnaire biographique des sculpteurs des années 1920/1930*, Lyon, éd. Beau Fixe, 2007, p. 294.

pièce *L'Usine* de 1953, il montre les masques déposés dans le vestiaire (fig. 39). Une autre série réalisée en 1949, figure un masque en forme d'écorce fabriqué pour la pièce *Les Arbres*, mais jamais réellement utilisé sur scène (fig. 40)²⁴⁸. Il est conçu par Étienne Decroux et Étienne-Bertrand Weill qui apparaît sur l'une des photographies (fig. 41)²⁴⁹.

Le masque inexpressif ou « noble », hérité de l'École du Vieux-Colombier, représente pour Étienne Decroux « la forme qui permet à l'acteur de dépeindre tous les états émotionnels possibles et sans avoir l'air ridicule²⁵⁰ ». Le masque accorde une dignité à l'acteur. Au lieu de représenter des sentiments éphémères et instantanés qui se dessinent sur le visage humain, le masque inexpressif permet au mime d'aller à l'essentiel et de représenter « un caractère » du personnage qui est « une cristallisation d'un sentiment dominant déterminé²⁵¹ ». Le masque représente pour l'acteur un moyen de cacher sa physionomie et d'être libre dans des rôles qu'il veut incarner en dépit du sexe et de l'âge. De plus, il lui permet de représenter aussi des objets ou des matières. Dans *L'Usine*, par exemple, les mimes aux masques inexpressifs tenaient lieu à la fois d'ouvriers anonymes et de machines.

Dans *Les Petits Soldats*, le masque est employé sur scène selon le degré d'abstraction des personnages. Étienne Decroux parle à ce propos du regard de loin et de près²⁵². Quand il s'agit de représenter un soldat comme individu, le mime se livre à un jeu nuancé avec un visage découvert (fig. 42), tandis que pour les personnages secondaires il utilise des masques expressifs, composés d'un faux-nez, d'une moustache ou d'une perruque²⁵³. Et quand il faut représenter la foule anonyme des soldats qui ne

²⁴⁸ Benhaïm mentionne aussi des masques de Pélée-Hirne pour *les Arbres* en 1946, dans Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, (thèse de doctorat), *op. cit.*, p. 187.

²⁴⁹ Communication personnelle de Jacqueline Weill, transmis le 26 octobre 2012 par Philippe Szpirglas, responsable des Archives Étienne-Bertrand Weill à Jérusalem.

²⁵⁰ « "Le corps est un clavier musical" – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) » *op. cit.*, p. 281.

²⁵¹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 133.

²⁵² Étienne Decroux, « Description d'une pièce de mime : *Petits Soldats* » (mars 1950), *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 138 et 142.

²⁵³ « Pour les rôles secondaires dans *Les Petits Soldats*, mon spectacle de mime de longue durée, [...] nous avons [...] utilisé des masques expressifs. L'un des personnages avait l'air d'un imbécile, l'autre avait l'air furieux, ainsi de suite. Afin de changer des masques en vitesse, nous avons utilisé un système semblable à celui des casques d'écoute dont se servent des opérateurs téléphoniques [...] Les masques étaient posés sur une table, en coulisse, ce qui permettait aux acteurs de sortir de scène avec un masque, de le détacher et d'en enfiler rapidement un autre avant de s'élancer en scène, dans un personnage différent. », dans « "Le corps est un clavier musical" – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) » *op. cit.*, p. 282.

sont que des rouages dans la machinerie de la guerre, que « d'abstraites pantins²⁵⁴ », le mime a recours aux masques neutres (fig. 43).

Étienne Decroux va encore plus loin en imaginant des masques spéciaux qui se démarquent par un jeu plastique des formes. Dans un texte inédit de 1953, il propose « un masque contournant la tête : ayant quatre faces : un profil gauche, un profil droit, un derrière de tête, un dessus de crâne²⁵⁵ » pour augmenter l'illusion du spectacle. Il l'imagine comme un objet dans l'espace que l'on peut observer sous différents angles de vue :

Le masque n'a pas seulement l'avantage de nous faire oublier les jeux de physionomie et le masque de mime selon son angle de vue nous offre beaucoup de variété. Nous perdons la variété du jeu de physionomie d'une part, mais nous gagnons la variété des angles de vue. [...] Un masque on peut le faire comme on veut, avec des méplats, si bien que chaque mouvement, c'est autant de gifles que le public reçoit. C'est plein d'intérêt²⁵⁶.

Il envisage de créer « un masque de style cubiste, composés de méplats comme un diamant, dont les facettes, réfléchissant la lumière, mettraient en valeur le moindre mouvement²⁵⁷ ». Le masque a pour fonction non seulement de dépersonnaliser l'acteur mais aussi de mettre en valeur tout le corps. Ce dernier apprend à se mouvoir en étant guidé par le masque²⁵⁸.

Dans d'autres pièces de mime, Étienne Decroux utilise les voiles pour couvrir le visage du mime. Selon le témoignage de son fils Maximilien, depuis la fin des années 1950, il devint de plus en plus opposé au masque²⁵⁹. Dans l'entretien de 1978, Étienne Decroux raconte une anecdote qui a changé son regard sur cet accessoire :

Lors de mes premières créations de mime, en tant que soliste, j'avais l'habitude d'inviter quelques personnes pour assister à mon travail, jamais plus de cinq ou six à la fois

²⁵⁴ Étienne Decroux, « Description d'une pièce de mime : *Petits Soldats* », *op. cit.*, p. 138.

²⁵⁵ Étienne Decroux, « Été 1953. Juste avant Milan, pour de la Sablière. Difficultés spéciales d'une école théâtrale », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-164 (14)], f. 21 verso.

²⁵⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 134-135.

²⁵⁷ Guy Benhaïm s'appuie sur les conférences d'Étienne Decroux prononcées dans la première moitié des années 1970 dans Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux* (thèse de doctorat), *op. cit.*, p. 189.

²⁵⁸ Selon Guy Freixe : « L'acteur sous le masque perd en expressivité physionomique, mais en passant d'un angle du masque à l'autre, en variant rythmiquement ses volumes, ses angles, ses méplats, il apprend à jouer de tout son corps comme d'une sculpture vivante. Le masque devient ainsi pour l'acteur un guide, lui permettant de comprendre la statuaire du corps. », dans Guy Freixe, « Vers l'autonomie d'un art : le mime corporel d'Étienne Decroux », voir *id.*, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle, op. cit.*, p. 156.

²⁵⁹ Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux* (thèse de doctorat), *op. cit.*, p. 189.

[...] Je notais tout ce qu'elles disaient, ce qu'elles avaient vu. Un jour, une jeune femme vint me demander : « Pourquoi portez-vous ce truc sur votre tête ? » [...] « Je le porte de façon à ce que vous puissiez apprécier les mouvements du corps sans être distrait par le visage », lui répondis-je. Elle rit et me dit : « Oui, mais cela nous donne envie de ne regarder que le visage ! »²⁶⁰.

Cet événement l'a incité à revenir au procédé déjà utilisé à l'École du Vieux-Colombier le voile. Les deux accessoires ont pour lui la même fonction, mais il trouvait que le voile possédait plus d'avantages pour le mime : « [Il] est une sorte de masque, et même, souvent, un bien meilleur masque [...]»²⁶¹. Il l'intègre dans l'enseignement à l'École de mime comme nous pouvons le voir sur les photographies d'Étienne-Bertrand Weill de la séance publique du novembre 1947. Elles montrent le maître et son élève Marcel Marceau dont les visages étaient voilés par un foulard transparent (fig. 44, 45). Cet accessoire aide les adeptes du mime à se concentrer sur l'expression corporelle et à oublier celle du visage.

Étienne Decroux utilise le voile dans ses mimodrames. En 1945, à l'occasion de la séance publique à la Maison de la Chimie, il voile son visage et celui de Jean-Louis Barrault pour représenter des pièces de la « statuaire mobile²⁶² ». En avril 1948, il représente la série des *Sports* avec le visage couvert d'un tissu blanc (fig. 46). Dans certaines de ses pièces, il préfère le voile au masque comme dans *Les Arbres* de 1952 (fig. 133). Enfin, dans *La Méditation* de 1957, les traits du visage atténués n'apparaissent qu'à travers le bas transparent (fig. 47). Sur les photographies d'Étienne-Bertrand Weill le visage voilé du mime change l'expression du visage selon les attitudes qu'il est en train de prendre. Par exemple, dans l'attitude d'enfermement du corps sur soi il a les yeux fermés. Dans la pose d'ouverture au monde, il regarde au loin d'un air enchantée. L'expression sous le voile complète celle du corps sans pour autant attirer l'attention sur la tête. Par ailleurs, estomper les traits concrets du visage et aller au-delà de la ressemblance pour représenter l'essentiel est une pratique récurrente dans les arts plastiques au XX^e siècle²⁶³ qui met en question les fonctions du portrait²⁶⁴. Nous pouvons

²⁶⁰ « “Le corps est un clavier musical” – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) », *op. cit.*, p. 282.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² « Séance de mime corporel », le 27 juin 1945, la Maison de la Chimie, programme cf. Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes*, Les Cahiers de la danse et Culture, Neuilly-sur-Seine 1958, p. 68-69.

²⁶³ Itzhak Goldberg, « Le visage qui s'efface », dans *Le visage qui s'efface. De Giacometti à Baselitz*, cat. exp., Hôtel des Arts, centre d'Art du Conseil Général du Var (20 septembre – 23 novembre 2008), p. 5-31 ;

suivre cette tendance dans les sculptures Constantin Brancusi ou d'Alberto Giacometti qui s'éloigne du portrait pour créer une représentation géométrique de la tête²⁶⁵.

Pour Étienne Decroux, « le voile est beaucoup moins distrayant que le masque, et permet d'arriver au degré d'abstraction souhaitée²⁶⁶ ». Néanmoins, tandis que le masque inexpressif désigne toujours l'homme, il souhaite d'aller au-delà de l'humain dans l'art de mime. Marise Flach le confirme : « [...] le voile retire vraiment le visage, et même si on le perçoit au travers du voile, ce n'est que comme faisant partie d'un tout. Le voile permettait à Étienne Decroux de retranscrire la vie autre qu'humaine²⁶⁷. » En voilant le visage, il considère la tête comme faisant partie intégrante d'un ensemble organique, le corps, qu'il dote plus tard d'un maillot collant pour le rendre plus abstrait.

2.2.1 Le corps comme masque

Étienne Decroux accorde au masque une place importante dans sa réflexion sur le mime corporel, mais il regrette de ne pas pouvoir approfondir la recherche sur cette question²⁶⁸. Le masque neutre permet d'effacer des traits individuels de l'acteur et d'aller vers la représentation symbolique de l'homme. Il parle à ce propos de « la figure corporelle » :

[...] avec le masque, on voit la figure corporelle. Une fois qu'on s'est habitué à ce masque évidemment, n'est-ce pas ? Mais la figure corporelle, c'est une histoire extraordinaire. Ça veut dire qu'on oublie l'homme, on ne voit plus que la figure. C'est-à-dire que la figure apparaît presque abstraite. Elle est déjà comme une histoire de l'homme, dégagée de l'homme, comme si on avait extrait la figure en rejetant l'homme. Et comme la figure a presque toujours une valeur symbolique, la beauté est d'autant plus grande²⁶⁹.

²⁶⁴ Xavier Girard, « Portrait sans visage », dans *À visage découvert*, Georges Didi-Huberman (dir.), cat. exp., Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain (18 juin – 4 octobre 1992), Paris, Flammarion-Fondation Cartier, 1992, p. 137-144.

²⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, « Vues », Jean-Pierre Criqui (dir.), 1993.

²⁶⁶ « "Le corps est un clavier musical" – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) », *op. cit.*, p. 282.

²⁶⁷ « "Des moments d'abstraction extraordinaires" : Le masque au service du mouvement. Entretien avec Marise Flach » (juin 2004), dans Guy Freixe, « Vers l'autonomie d'un art : le mime corporel d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 296.

²⁶⁸ La conférence d'Étienne Decroux du 17 décembre 1971 cit. par Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux* (thèse de doctorat), *op. cit.*, p. 190.

²⁶⁹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p. 134.

« La figure corporelle » apparaît au moment où le mime cache le visage par le masque ou par le voile. Le corps presque nu ou habillé en maillot collant s'éloigne de la représentation concrète de l'individu pour incarner « l'homme en général, de tous les temps, des origines à la fin des temps²⁷⁰ ». Le masque est pour Étienne Decroux le moyen d'émanciper le corps du mimétisme. Or, il ne suffit pas de couvrir le visage « qui possède quelque chose d'irréductiblement réaliste [qu'il est] presque impossible de le modifier²⁷¹ », mais il faut aussi changer les mouvements du corps selon la technique propre au mime.

En effet, Étienne Decroux veut ennoblir le corps de l'acteur sur la scène car, selon lui, « chaque art doit se vêtir d'un habit de soirée²⁷² ». Pour le mime, c'est la technique et le style qui cache le corps concret : « le style et le symbole deviennent obligatoires : eux seuls habillent²⁷³ ». Marco De Marinis a montré comment la conception d'Étienne Decroux a évolué, passant du corps comme visage au corps comme masque²⁷⁴. Si, au début, en changeant la hiérarchie des organes d'expression, Étienne Decroux considère le corps comme visage²⁷⁵, il devient plus tard le masque qui l'éloigne de l'aléatoire et de l'éphémère. Il voile le corps par un masque invisible qu'il sculpte « à fleur de peau ». Il le considère comme « une invention socialiste²⁷⁶ » car il redonne à l'acteur les mêmes droits qu'aux autres artistes. Grâce à cet accessoire le mime et l'acteur peuvent « travailler dans le sens du poète, du sculpteur et du peintre » en créant l'art dramatique « qui peut égaler en grandeur d'autres formes d'art²⁷⁷ ».

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ « "Le corps est un clavier musical" – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) » [Mime Journal, 1978], trad. Louis Fortier-Guy Freixe, dans Guy Freixe, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, op. cit., p. 282.

²⁷² Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 101.

²⁷³ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier » (partie sur Craig, 6 novembre 1947), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 23.

²⁷⁴ Marco De Marinis, « The mask and corporeal expression in 20th century Theatre », *Mime Journal*, « Incorporated Knowledge », Thomas Leabhart (dir.), Claremont (Californie), The Pomona College, 1995, p. 28.

²⁷⁵ Voir le chapitre sur Étienne Decroux et Auguste Rodin.

²⁷⁶ « "Le corps est un clavier musical" – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) », op. cit., p. 282.

²⁷⁷ *Ibid.*

Le masque comme objet et concept permet de questionner la mimésis dans les arts plastiques et dans le théâtre dès tournant des XIX^e et XX^e siècles²⁷⁸. Dans le domaine de la sculpture, chez Auguste Rodin, le portrait réaliste évolue en masque qui va « au-delà de l'apparence²⁷⁹ ». Le visage aux traits estompés apparaît chez Medardo Rosso ou Antoine Bourdelle²⁸⁰. Pour Pablo Picasso qui, sous l'impulsion de la découverte de l'art africain représente des portraits aux traits sommaires, le masque devient une « stratégie » pour sortir l'art du réalisme²⁸¹. Edward Gordon Craig, pour l'art théâtral, collectionne des masques et crée lui-même quelques rares exemples aux traits dépouillés afin de cacher le visage de l'acteur²⁸². Dans l'avant-garde, l'idée du masque devient un dispositif théâtral qui permet d'accéder à l'abstraction sans quitter la figure humaine. Nous pouvons rappeler le ballet de la *Grande Parade*, la scène futuriste ou le théâtre du Bauhaus dans lesquels le masque se confond avec le costume et la sculpture²⁸³.

L'homme de théâtre Oskar Schlemmer (1888-1943) considère le travail sur les costumes créés au Bauhaus comme l'aboutissement de ses recherches dans le domaine de la sculpture²⁸⁴. Le corps y est habillé dans un vêtement volumineux et ample qui l'oblige de se mouvoir de manière à atteindre l'harmonie spatiale. Schlemmer développe la notion de la « figure d'art » (*Kunstfigur*) qui représente à la fois une œuvre concrète et

²⁷⁸ Brigitte Léal, « Du visage au masque », dans *Masques. De Carpeaux à Picasso*, cat. exp., Édouard Papet (dir.), Paris, Musée d'Orsay (21 octobre 2008 – 1^{er} février 2009), Darmstadt, Institut Mathildenhöhe (8 mars – 7 juin 2009), Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek (août-octobre 2009), Paris, éd. Hazan, 2008, p. 206-211 ; Émanuelle Héran, « De Rodin à Picasso : expériences menées sur le visage », dans 1900, cat. exp., Paris, Grand Palais (14 mars-26 juin 2000), Paris, éd. Réunion des musées nationaux, 2000, p. 138-139.

²⁷⁹ Antoinette Le Normand-Romain, « “Trouver l'homme”. Masques et visages chez Rodin », dans *ibid.*, p. 98; J.A. Schmolle gen. Eisenwerth, « Rodins "Le Masque de l'Homme au nez cassé". Zehn Aspekte inhrer Deutung », *Rodin-Studien. Persönlichkeit - Werke - Wirkung - Bibliographie*, Munich, éd. Prestel, 1983, p. 163-214.

²⁸⁰ Édouard Papet, « Pour une histoire du masque au XIX^e siècle », dans *ibid.*, p. 46-54.

²⁸¹ Par exemple, le portrait de Gertrud Stein, crée par Picasso en 1906 ; cf. John Klein, « The Mask as Image and Strategy », dans *The Mirror and the Mask. Portraiture in the Age of Picasso*, cat. exp., Paloma Alarcó – Malcolm Warner (dirs.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza – Fundación Caja Madrid (6 février – 20 mai 2007) ; Forth Worth, Kimbell ArtMuseum (17 juin – 16 sept. 2007), New Haven, Yale University Press 2007, p. 25-27.

²⁸² Patrick Le Bœuf, « Edward Gordon Craig et le renouveau du masque théâtral au début du XX^e siècle », dans *Masques. De Carpeaux à Picasso*, *op. cit.*, p. 198-204.

²⁸³ Denis Bablet, « D'Edward Gordon Craig au Bauhaus », *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, éd. CNRS, 1999 [1985], p. 137-146 ; Guy Freixe, « 2^{ème} partie - Le masque : projecteur de formes », dans *id.*, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 59-83.

²⁸⁴ Éric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne, La Cité - L'Âge de l'Homme, « Théâtre années vingt », Marie-Louise et Denis Bablet (dirs.), 1978 ; *Oskar Schlemmer*, cat. exp. Musée Cantini, Marseille (7 mai – 1^{er} août 1999), Corinne Diserens, Karine von Maur, Andreas Hüneke (*et al.*), Marseille, Musées de Marseille, - Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

une effigie symbolique du corps qui se matérialise dans cette œuvre (fig. 50-51)²⁸⁵. Nous pouvons la rapprocher de « la figure corporelle » d'Étienne Decroux. D'une part, Decroux conçoit le corps du mime comme une représentation symbolique de l'homme, géométriquement définie selon les lois des proportions, et d'autre part, il pense au corps lui-même, considéré comme une œuvre d'art matérielle, comme une « sculpture ». Néanmoins, à la différence du théâtre du Bauhaus, la distance entre le costume et le corps disparaît et le masque se confond avec le corps (fig. 48-49).

Dans le spectacle *l'Enveloppe* de 1962, Étienne Decroux atteint les limites de sa conception du corps en le voilant d'un drap. Cette pièce a été jouée par Jensen Sterling, son élève américain, et photographiée par Jerry Pantzer (fig. 52). Sur la scène le spectateur voit le mime couvert d'un drap animé par ses propres mouvements. *L'Enveloppe* représente l'aboutissement de la réflexion de Decroux sur la question du corps comme masque²⁸⁶. Le corps a complètement disparu sous les formes textiles modelées par ses mouvements. C'est une expérience ultime qui débouche sur une sorte de sculpture mobile abstraite qui rend visible l'essence du mouvement dramatique.

De l'accessoire utilisé dans les spectacles et les exercices, le masque s'étend sur tout le corps. Il remplace le corps individuel par un corps abstrait jusqu'à faire disparaître ses formes. En prenant le corps pour un masque invisible, forgé par le style et la technique du mime corporel, Étienne Decroux veut l'ennoblir et le hisser au niveau des autres arts. Sur la photographie d'Étienne-Bertrand Weill de 1948 (fig. 37) la distance, entre les masques chinois fixés au mur derrière Decroux et son fils et les images des œuvres d'Auguste Rodin, n'est pas si grande que ce que nous pouvons croire : la sculpture représente pour le mime une forme de masque créée par les conventions du style. En concevant le mime comme *statuaire mobile* Decroux invente son « habit de soirée » qui s'inscrit dans le même dispositif du masque.

²⁸⁵ Didier Plassard, « *Eine schöne Kunstfigur* : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », dans *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, Claire Rousier (dir.), Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2001, p. 55-56 ; Oskar Schlemmer, « L'homme et la figure d'art », [Munich 1925], dans *id., Théâtre et abstraction (L'espace du Bauhaus)*, Éric Michaud (trad., préf., annot.), Lausanne, L'Âge de l'Homme, « Théâtre années vingt », 1978, p. 29-38.

²⁸⁶ Marco De Marinis, « The mask and corporeal expression in 20th century Theatre », *op. cit.*, p. 31.

Chapitre 3 - La marionnette

Hormis le masque, la marionnette constitue pour Étienne Decroux un autre modèle du corps scénique. Elle s'inscrit dans la lignée des théories du renouvellement du théâtre par le biais d'un retour aux formes dramatiques marginales. La marionnette en tant qu'image d'un homme mû artificiellement apparaît dans la tradition de la pensée occidentale chez Platon²⁸⁷. La modernité voit sa naissance chez Heinrich von Kleist dans son traité *Sur le théâtre de marionnettes* de 1810²⁸⁸. Si dans les écrits philosophiques la marionnette représente un symbole de la condition humaine, chez les metteurs en scène de la fin du XIX^e siècle, elle devient un modèle pour réformer le jeu de l'acteur²⁸⁹. Nous la retrouvons dans les écrits mais aussi dans les aventures scéniques d'Alfred Jarry, de Maurice Maeterlinck ou plus tard chez Filippo Tommaso Marinetti²⁹⁰. Or, le metteur en scène et théoricien de théâtre qui met la marionnette le plus au cœur de sa conception d'un nouveau théâtral, est sans doute Edward Gordon Craig (1872-1966). Dans l'article *L'acteur et la sur-marionnette* de 1908²⁹¹, Craig présente sa vision du théâtre selon laquelle l'acteur est remplacé par la marionnette, ce qui signe le rejet du réalisme et fait entrer le surnaturel sur scène. Les idées du théoricien anglais exerçaient une influence profonde sur Étienne Decroux, notamment après leur rencontre personnelle en 1945.

3.1. Étienne Decroux et Edward Gordon Craig

Étienne Decroux a connu d'abord les idées d'Edward Gordon Craig par le biais de l'enseignement de Jacques Copeau²⁹². Plus tard, en juin 1945, il le rencontra

²⁸⁷ Claude Gaudin, *La Marionnette et son théâtre. Le « théâtre » de Kleist et sa postérité*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, « Æsthetica », Pierre-Henry Frange *et al.* (dir.), 2007, chap. II et III, p. 23-44.

²⁸⁸ Heinrich von Kleist, *Les marionnettes*, trad. par Flora Klee-Palyi, Paris, GLM, 1947, [Berlin, 1810] ; Sur le concept philosophique du mouvement de la marionnette : Christian-Paul Berger, *Bewegungsbilder. Kleists Marionnentheater zwischen Poesie und Physik*, Padeborn - Munich - Vienne, Ferdinand Schöningh, 2000.

²⁸⁹ Gaudin, *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁰ Didier Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt », 1992.

²⁹¹ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette » [The Mask, 1908], dans *id.*, *De l'Art du Théâtre*, Paris, Monique Borie-Georges Banu préf., éd. Circé, coll. « Penser le théâtre », Jean-Paul Sarrazac (dir.), [Londres 1911], 1999, p. 79-106 ; Nous gardons l'orthographe de ce mot tel qu'il est utilisé dans la réédition de la version française de texte de 1999.

²⁹² Sur le lien entre Edward Gordon Craig et Jacques Copeau cf. Guy Freixe, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 53-54.

personnellement à l'occasion de la représentation du mime corporel à la Maison de la Chimie²⁹³. Craig, qui vivait à Paris depuis 1936, y a été invité en tant que président d'honneur par Jean Dorcy²⁹⁴ qui introduit le spectacle de Decroux²⁹⁵. L'homme de théâtre anglais ne manqua pas de noter sur le programme ses fraîches impressions du spectacle : *This was remarkable attempt [...] An agreeable evening and so exciting [...] a lot of charming things*²⁹⁶. Et il ajouta aussi son jugement sur les pièces vues²⁹⁷.

Suite à la représentation à la Maison de la Chimie, Edward Gordon Craig signe une critique de théâtre qui parut dans *les Arts*, le 3 août 1945, avec le titre éloquent *Enfin un créateur au théâtre issu du théâtre*²⁹⁸. Il y salue « une tentative sérieuse de créer un art pour le théâtre » et il avoue n'avoir jamais vu une entreprise pareille malgré ses nombreux voyages en Europe : « M. Decroux a progressé vers cet art-là [...], il a marché sans crainte dans la bonne direction avec une foi féroce [...]²⁹⁹ ». Selon Craig on est face à un nouveau langage scénique : « Nous assistons à la création d'un alphabet – un A. B. C. du Mime³⁰⁰ », mais il préfère considérer le mime corporel plus en tant que redécouverte d'anciennes lois du théâtre et de ses origines qu'une nouvelle invention. Il rappelle la ressemblance avec certaines formes théâtrales primitives et il vit en particulier l'inspiration de « quelque jouet japonais et [...] quelque grandiose fragment de la sculpture³⁰¹ ». Or, si Craig n'hésite pas à désigner Étienne Decroux comme « le maître du mime », il lui reproche de ne pas se fier assez à son génie pendant ses représentations³⁰². Il apprécie, en revanche, Jean-Louis Barrault dans *Le Cheval* qui était « une création

²⁹³ Selon la note d'Edward Gordon Craig, écrite en crayon, sur le programme de « La séance de Mime Corporel, Maison de la Chimie, le 27 juin 1945 », dans *Fonds Edward Gordon Craig*, doss. « France-Mime-Decroux », Bnf, dép. des Arts du spectacle, [cote : E.G.C. op. 38 (2)].

²⁹⁴ Jean Dorcy (1899-1978), acteur, mime et danseur, élève de Jacques Copeau à l'École du Vieux-Colombier où Decroux fit sa connaissance. Auteur du premier ouvrage sur le mime contemporain : Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes. Decroux, Barrault, Marceau*, Neuilly-sur-Seine, éd. Les Cahiers de Danse et de Culture, coll. « Cycle des initiations à la danse ».

²⁹⁵ Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, le 29 juin 1945, *Fonds Edward Gordon Craig*, op. cit., [cote : EGC op. 38 (2)].

²⁹⁶ Programme de « La séance de Mime Corporel, Maison de la Chimie, le 27 juin 1945 », *Fonds Edward Gordon Craig*, op. cit., [cote : EGC op. 38 (4)].

²⁹⁷ Craig ajouta simplement « *yes* » ou « *no* » à côté des pièces représentées ; *La Mort* de Barrault fut considérée comme « a fine moment », *Le Combat antique* comme « a lyrical moment », voir *ibid.*

²⁹⁸ Edward Gordon Craig, « Enfin un créateur » [*Arts*, le 3 août 1945], dans Pezin (éd.), *Étienne Decroux, mime corporel*, op. cit., p. 285-289.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 286.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² « M. Decroux est habité par le génie mais bien qu'étant un homme très méfiant, il n'ose peut-être pas s'y fier entièrement – il s'en défie. Il aime mieux aider son génie que le posséder et en jouir. », *ibid.*, p. 288.

lyrique [...] d'une très rare qualité³⁰³ ». Étienne Decroux accepta l'article de Craig avec un grand enthousiasme et il l'en remercia vivement dans une lettre du 6 août 1945³⁰⁴. Motivé par la bonne critique du spectacle, il décide d'approfondir la connaissance des écrits de Craig, rassemblés dans *De l'Art du Théâtre*, le seul livre que Decroux a pris avec lui en partant pour ses premières « vacances d'adultes » en août 1945³⁰⁵.

À la suite de cette rencontre, Étienne Decroux entretient une correspondance avec l'homme de théâtre anglais, nous faisant entrevoir leur rapport³⁰⁶. L'appréciation de son art par Edward Gordon Craig l'encourageait à continuer sur sa voie. Decroux le tenait en haute estime et le considérait comme son maître. Ce sentiment se trouve exprimé dans une lettre à Craig : « Vous avez séjourné en de si imposantes régions lointaines pendant vingt ans de ma vie pensive et d'où votre pensée nous parvenait avec le mystère propre aux échos, que la difficulté que j'éprouve à vous situer sur terre en devient explicable³⁰⁷. » Cette attitude d'Étienne Decroux explique la distance qui séparait les deux hommes dans leur relation personnelle. Néanmoins, selon Harvey Grossmann, assistant de Craig et élève de Decroux, Craig aurait préféré être plutôt « frère » du mime corporel que son « père » tel que le revendiquait Decroux³⁰⁸.

En 1947, Étienne Decroux demande à Edward Gordon Craig de devenir patron de son École et de lui apporter par ce geste une publicité auprès du public. Decroux voulait gagner l'attention des spectateurs qui ne connaissaient pas encore le mime corporel, mais qui étaient familiers du théoricien et metteur en scène anglais³⁰⁹. Edward Gordon

³⁰³ *Ibid.*, p. 289.

³⁰⁴ Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, le 6 août 1945, *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*, [cote : EGC op. 38 (2)].

³⁰⁵ Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, le 15 août 1945, ms., *ibid.* ; Le livre d'Edward Gordon Craig parut en traduction française en 1942 aux éditions O. Lieutier, Paris.

³⁰⁶ Il s'agit des 5 lettres adressées par Étienne Decroux à Edward Gordon Craig entre les mois d'août 1945 et janvier 1948, (datées respectivement du 6 août 1945 ; du 15 août 1945 ; du 1^{er} novembre 1947 ; du 31 décembre 1947 et du 19 janvier 1948) qui figurent dans le Fonds Edward Gordon Craig sous la cote EGC op. 38 (2) ; La lettre du 29 juin 1945 est sous la cote EGC op. 38 (4).

³⁰⁷ Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, datée du 1^{er} novembre 1947, ms., [cote : EGC op. 38 (2)], *ibid.*

³⁰⁸ Harvey Grossmann, « Edward Gordon Craig, Étienne Decroux et la redécouverte du mime », dans Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Über-marionnettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, Montpellier, éd. L'Entretemps / Charleville-Mézières, Institut national de la Marionnette, 2013, p. 94

³⁰⁹ « [...] les gens qui éloignés de nous, ignorent ce que nous valons et si même nous existons et qui pour se décider en notre faveur ont besoin d'une garantie, l'apercevront d'un coup de loin en voyant votre nom. Le facteur est décisif : nous le savons. », dans la lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, datée du 1^{er} novembre 1947, *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*, [cote : EGC op. 38 (2)].

Craig accepta cette tâche et assista à la séance d'ouverture de l'école, le 6 novembre 1947 (fig. 54). Étienne Decroux prononça à cette occasion une conférence où il expliqua la continuité de son œuvre avec celle de Craig³¹⁰. La photographie d'Étienne-Bertrand Weill, prise à la fin de la séance, représentant Edward Gordon Craig à côté d'Étienne Decroux, entourés d'élèves du mime corporel, marque l'apogée de leur collaboration (fig. 55). Craig resta en contact avec Decroux en 1948 tandis que sa fille Daphné fréquentait les cours du mime corporel. Il participa à la séance unique au Théâtre de la Cité universitaire le 10 juin 1948 en notant de nouveau ses remarques sur le programme du spectacle³¹¹. Quittant Paris peu de temps après, Craig s'installa à Vence, dans le sud de la France. Si dans la dernière lettre connue, adressée à Vence, le 19 janvier 1949, Decroux promet à Craig de lui écrire sur « la politique artistique que nous avons adopté cette saison³¹² », on ne sait pas si cette lettre annoncée parvint aux mains de son maître anglais.

3.2. La sur-marionnette et le mime corporel

Les théories d'Edward Gordon Craig jouaient un rôle important pour Étienne Decroux et influençaient sa conception du mime corporel. C'était notamment dans l'article *L'acteur et la sur-marionnette* de 1908, publié dans le recueil *De l'Art du Théâtre*, que Decroux trouvait l'écho de ses propres pensées³¹³. Craig introduit son texte par une célèbre citation de l'actrice italienne Eleonora Duse qui souhaitait que toutes les actrices et tous les acteurs meurent de la peste pour sauver le théâtre : « Pour que le théâtre soit sauvé, il faut qu'il soit détruit ; que tous les acteurs et actrices meurent de la peste [...] Ils rendent l'art impossible³¹⁴ ». Le texte de Craig a été écrit dans le même esprit : il accuse l'acteur de ne pas être un artiste mais un imitateur servile de la réalité, soumis aux intentions de l'auteur et du metteur en scène. L'acteur exhibe ses propres sentiments fugitifs devant les spectateurs au lieu de représenter des idées universelles. Craig vise le

³¹⁰ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, chap. « Gordon Craig » reprend le texte de la conférence du 6 novembre 1947, p. 19-28.

³¹¹ « Programme de la séance unique au Théâtre de la Cité universitaire, le 10 juin 1948 », dans *Fonds Edward Gordon Craig*, *op. cit.*

³¹² Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig du 16 janvier 1949, *ibid.*

³¹³ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette » [The Mask, 1908], dans *id.*, *De l'Art du Théâtre*, *op. cit.*, p. 79-106.

³¹⁴ Cit. par Craig selon Arthur Symons, *Studies in Seven Arts* (1900), *ibid.*, p. 79.

théâtre du tournant des XIX^e et XX^e siècles, imprégné du jeu naturaliste et psychologisant de l'acteur³¹⁵. Or, quarante ans plus tard, les mêmes idées sur le déclin de l'art de l'acteur et le besoin de l'assainir préoccupaient Étienne Decroux qui, à l'instar de son maître Jacques Copeau, aspirait à faire renaître le théâtre parlant.

Toutefois, Edward Gordon Craig se montre sceptique envers la possibilité qu'un jour l'acteur devienne artiste car « L'Art ne se développe que selon un plan ordonné³¹⁶ », mais « le corps de l'homme est *par sa nature même* impropre à servir d'instrument à un Art³¹⁷ » car « toute sa nature tend à l'indépendance³¹⁸ ». Pour lui donc, « il n'y a jamais eu d'acteur capable d'asservir son corps à son esprit³¹⁹ ». À un siècle près, il partageait l'argument sur l'imperfection du corps humain d'Heinrich von Kleist³²⁰. Pour échapper à cette impasse du corps, Edward Gordon Craig voit une issue dans la sur-marionnette. De taille humaine, voire plus grande que l'homme, la sur-marionnette devrait remplacer l'acteur : « L'acteur disparaîtra ; à sa place nous verrons un personnage inanimé [...] ³²¹. » Or, Craig ne précise pas ce qu'il entendait exactement par la sur-marionnette. Il pouvait s'agir autant de vraies marionnettes de taille géante que d'un modèle idéal d'acteur, non réalisable sur la scène (fig. 56-57). Selon Didier Plassard, Craig obnubile volontairement le concept de la sur-marionnette pour entretenir l'ambiguïté entre l'acteur vivant et la marionnette³²².

Néanmoins, en creux de son argumentation contre le théâtre de son époque, nous pouvons déceler certaines suggestions pour réformer le jeu réaliste de l'acteur. Ainsi, Craig envisage pour le théâtre de l'avenir « une manière de jouer nouvelle consistant en grande partie en gestes symboliques³²³ ». Et il conseille à l'acteur d'un drame de Shakespeare : « si vous pouviez transformer votre corps en automate absolument

³¹⁵ Voir Odette Aslan, chap. « Les facteurs de rupture avec le XIX^e siècle », dans *id., L'acteur au XX^e siècle. Éthique et technique*, éd. reman. et aug., Vic-la-Gardiole, L'Entretiens, « Les voies de l'acteur », Patrick Pezin (dir.), 2005, p. 115-162.

³¹⁶ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op.cit.*, p. 80.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 84. Souligné par l'auteur du texte.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

³²⁰ Cependant, selon Claude Gaudin leur conception diffère. Celle de Craig se démarque du modèle de l'automate de Kleist par une approche idéaliste, à la recherche « d'un corps à l'état d'extase », cf. Gaudin, *op. cit.*, p. 99.

³²¹ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op.cit.*, p. 97-99.

³²² Didier Plassard, « L'art de montrer et de voiler » ou le mythe des origines du théâtre selon E. G. Craig », *PUCK. La marionnette et les autres arts*, n° 14, 2006 : « Les mythes de la marionnette », p. 92.

³²³ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. 84.

obéissant, et si vous pouviez écarter le texte shakespearien – vous sauriez faire œuvre d’art de ce qui est en vous³²⁴ ». Craig postule de transformer le corps de l’acteur « en automate obéissant » et de lui ôter la parole. Serait-ce en superposant au corps une construction artificielle, la sur-marionnette, que l’acteur deviendrait, en fin de compte, une œuvre d’art ? Comme l’a récemment démontré Patrick Le Bœuf, la sur-marionnette a été définie comme « un acteur enserré dans une sorte d’armure, de manière à ce qu’il ne puisse faire que des gestes gracieux, lents et amples³²⁵ ». Selon cette proposition, l’idée de Craig était de cacher le corps de l’acteur dans le costume d’une sur-marionnette qui maîtriserait ses mouvements et ses gestes, et même c’est le metteur en scène en personne qui aurait dirigé le mouvement de ses acteurs-marionnettes³²⁶. Or, dans une nouvelle préface à la réédition de son livre de 1929, Craig reste muet sur cette solution et il définit la sur-marionnette tout simplement comme « le comédien avec le feu en plus et l’égoïsme en moins³²⁷ ». Il voile la sur-marionnette d’ambiguïté, ce qui a ouvert la porte aux différentes interprétations postérieures³²⁸. Étienne Decroux, quant à lui, propose la sienne qui est selon Patrick Le Bœuf, « le malentendu le plus fécond³²⁹ ».

La séance du mime corporel qui se tient à la Maison de la Chimie en 1945 débute par une conférence de Jean Dorcy, chargé par Decroux de présenter le mime corporel. Selon le programme, le mime présenté « dégagera le lien doctrinal de Craig à Copeau, de Copeau à Decroux, de Decroux à Barrault et évoquera aussi l’œuvre d’Appia³³⁰ ». Dorcy trace une généalogie du mime corporel où Craig tenait la place d’initiateur. Néanmoins, dans sa discussion avec Decroux après le spectacle et plus tard dans l’article de 3 août, Edward Gordon Craig se démarque de ce « lien doctrinal » en avouant qu’il n’avait pas

³²⁴ *Ibid.*, p. 90.

³²⁵ "Entretien avec Michael Carmichael Carr", collaborateur de Craig, au *Kansas City Star* le 13 mars 1910, cf. Patrick Le Bœuf, « Edward Gordon Craig et la marionnette », dans *Craig et la marionnette*, cat. exp., *id.* (dir.), Maison Jean Vilar à Avignon, 4 mai -29 juillet 2009, Arles, Actes Sud – Paris, Bnf, 2009, p. 20.

³²⁶ Patrick Le Bœuf définit la sur-marionnette dans le texte de 2013 comme « une structure surimposée au corps de l’interprète pour limiter la panoplie des gestes possibles, une sorte d’exosquelette destiné à contraindre le corps vivant à exécuter un petit nombre de mouvements très précisément conçus par le demiurge metteur en scène ». Cf. Dans Patrick Le Bœuf, « La Surmarionnette, source de féconds malentendus », dans Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, *op. cit.*, p. 51.

³²⁷ Edward Gordon Craig, « Préface » [1911], dans *id.*, *De l’Art du Théâtre*, *op. cit.*, p. 36.

³²⁸ Patrick Le Bœuf, « La Surmarionnette, source de féconds malentendus », *op. cit.*, p. 45-53.

³²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³³⁰ « Programme de séance de Mime Corporel, Maison de la Chimie, le 27 juin 1945 », dans Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes. Decroux, Barrault, Marceau*, *op. cit.*, p. 68-69.

compris en quoi le mime corporel aurait pu prolonger ses idées sur le théâtre³³¹. Dans la foulée de leur rencontre, Étienne Decroux lui envoie trois lettres, écrites pendant l'été 1945, dans lesquelles il défend la parenté de ses réflexions avec celles de Craig :

« Votre déclaration de Non-paternité révèle vos scrupules mais je ne la partage pas. Votre œuvre n'est pas qu'une juxtaposition d'idées, elle [...] rend propice une idée comme la nôtre. De plus, je vous l'ai dit : le chapitre de la sur-marionnette, donne automatiquement envie de devenir marionnette soi-même, c'est-à-dire de construire le style par l'esprit et non de laisser jaillir l'intimité incontrôlée, l'âme de hasard³³². »

En effet, Étienne Decroux se sentait contrarié que Craig renie la filiation du mime corporel avec la sur-marionnette. Dans la lettre du 3 septembre 1945, Craig le rassure sur le fait qu'il apprécie son art : *Do not feel disappointed. You exceed more than I expected - You will go still further. Be happy - not sad*³³³.

La véritable réponse d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig se fait lors de la conférence publique marquant le commencement de l'année scolaire de l'École du mime corporel, le 6 novembre 1947. Celle-ci qui se déroulait, en effet, sous la présidence de l'homme de théâtre anglais³³⁴. Étienne Decroux y expose les différents points dans lesquels il voit la ressemblance entre le mime corporel et la théorie de Craig. Il partage avec ce dernier la conviction d'une nécessité de découvrir les lois du théâtre, de réformer le jeu de l'acteur et de créer un nouveau style non réaliste sur la scène : « Pour ma part, je désire la naissance de cet acteur de bois », dit-il, « Mais cet instrument, il faut le construire, il faut déterminer la nature de son jeu³³⁵ ». Étienne Decroux aborde la conception de la sur-marionnette, ayant compris comme bien d'autres, que Craig voulait utiliser la marionnette en bois sur les tréteaux de théâtre. Il trouvait la conception de Craig contradictoire, car, d'une part, il préconisait dans son texte de 1908 de remplacer l'acteur par la sur-marionnette et, d'autre part, il avait également dit un peu plus tard

³³¹ « M. Dorcy dit à son auditoire que cette représentation Decroux-Barrault avait à son origine quelque idée venue de moi. Or, j'ai assisté à cette remarquable représentation [...] Mais j'ignorais de quelle façon je pourrais revendiquer d'avoir, par mon action ou par mes écrits, justifié le grand compliment que m'a fait M. Dorcy quoique j'eusse été sincèrement honoré d'y avoir eu droit » dans Edward Gordon Craig, « Enfin un créateur », *op. cit.*, p. 285.

³³² Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig du 6 août 1945, *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*,

³³³ Lettre d'Edward Gordon Craig à Étienne Decroux du 3 septembre 1945, dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*, (non classé).

³³⁴ Invitation à la séance du 6 novembre 1947 sous la présidence d'Edward Gordon Craig, *ibid.*

³³⁵ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier », dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 22-24.

que ce n'était qu'« une image de combat³³⁶ » contre le théâtre réaliste et qu'il ne songea jamais à introduire des marionnettes en bois sur la scène à la place des acteurs³³⁷. Pour résoudre ces « apparentes contradictions de Craig³³⁸ », Étienne Decroux propose de transformer le corps de l'acteur en marionnette :

« 1. Si la marionnette est au moins l'image de l'acteur idéal, il faut donc essayer d'acquérir les vertus de la marionnette idéale.

2. Or, on ne peut les acquérir qu'en pratiquant une gymnastique adéquate à la fonction escomptée et cela nous conduit au mime dit corporel³³⁹. »

Par la technique du mime corporel, le corps de l'acteur peut selon Étienne Decroux acquérir des qualités de la marionnette. L'image du corps comme marionnette illustre sa conception du corps, divisé en différentes parties se mouvant séparément l'une après l'autre (fig.). Par ailleurs, il se peut que ce fût ce souhait « d'acquérir les vertus de la marionnette idéale » qui engendra sa découverte du principe de la segmentation du mouvement, en 1946. Il est surprenant qu'Edward Gordon Craig reste discret devant Étienne Decroux sur sa conception du jeu des acteurs, insérés dans une gaine de marionnette, car, en définitive, tous deux partagent la même idée de débarrasser l'acteur de son propre corps en le transformant en marionnette. Mais le théoricien de théâtre anglais qui déployait dans ses dessins des visions d'un théâtre de rêve où des personnages masqués dans des costumes amples habitaient des paysages oniriques, était obstinément convaincu qu'on ne peut sauver le corps de l'acteur actuel qu'en l'effaçant. La proposition d'Étienne Decroux de transformer le corps en marionnette ne représentait pas la solution de ses questionnements. Toutefois, Étienne Decroux défendait avec assiduité son point de vue car pour lui « ce qui compte » dans les théories du patron de son école, « c'est ce qui suggère le courant central de sa pensée³⁴⁰ » et ses idées continuaient à nourrir la création du mime corporel.

³³⁶ *Ibid.*, p. 21.

³³⁷ *Ibid.*, p. 21.

³³⁸ *Ibid.*, p. 20.

³³⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁴⁰ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier », *op. cit.*, p. 24.

3.3. Aspect esthétique et symbolique de la sur-marionnette

Étienne Decroux ne s'arrêtait pas à l'idée principale de la transformation du corps de l'acteur en marionnette, point de mésentente avec le maître anglais. L'inspiration qu'il puisait dans les écrits de Craig allait plus loin et se répercutait dans des propres œuvres. Pour mettre en avant les points de rencontre entre la pensée de Decroux et la théorie de Craig, il nous faut d'abord présenter l'aspect esthétique et symbolique de la sur-marionnette.

La sur-marionnette d'Edward Gordon Craig devait remplacer les acteurs incarnant des personnages réels sur les tréteaux de théâtre. Il voulait représenter à leur place « des belles créatures du monde imaginaire³⁴¹ » qui incarneraient la « vie mystérieuse, joyeuse et splendidement achevée qu'on appelle Mort³⁴² ». Craig se méfiait de la représentation de la vie réelle et c'est pourquoi il choisit de figurer « ce monde inconnu de l'Imagination qui n'est autre que le séjour de la mort » et qui est pour lui plus « vivant » que la vraie vie. La sur-marionnette représente alors un être de l'au-delà qui rend visible l'invisible, comparable à l'incarnation d'un fantôme shakespearien (fig. 53)³⁴³. Ainsi, selon Craig, « [La sur-marionnette] ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort³⁴⁴. » Or, pour trouver le modèle de ce « corps en état d'extase », il fallait chercher en dehors du théâtre. En effet, Craig s'inspirait de la sculpture qui « [...] révèle non point ce qui est accidentel dans l'homme, mais ce qui est divin en lui, ce qui contraste avec son agitation continuelle³⁴⁵ ». La sculpture représentait un corps idéal, en état de calme, dépouillé « des vestiges de vulgarité³⁴⁶ ». Tandis que la vie réelle est caractérisée par le mouvement agité et incontrôlé de l'homme, la sur-marionnette, adoptant l'allure de la statue, se mouvait par un mouvement ordonné, lent et gracieux.

³⁴¹ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. 92.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Carole Guidicelli, « Shakespeare et Craig : Rêves de metteurs en scène », dans *id.* (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, *op.cit.*, p. 111-122.

³⁴⁴ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. p. 99.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 96, note 1, Edward Gordon Craig citait les propos sur la sculpture de l'historien de l'art Walter Pater (1839-1894), sans mentionner la source. Certaines opinions esthétiques de Craig étaient aussi influencées par John Ruskin (1819-1900).

³⁴⁶ *Ibid.*

Pour forger l'image de la sur-marionnette en tant que statue vivante, Craig cherchait ses ancêtres dans « des antiques idoles de pierre des temples³⁴⁷ », des effigies des dieux qui s'animaient lors des cérémonies religieuses. Renouant avec le mythe d'origine sacrée du théâtre, Craig considéra que le théâtre est né quand les rites religieux ont été imités par le profane³⁴⁸. Si le théâtre moderne était perçu par lui comme parodie d'anciennes cérémonies, la marionnette de nos jours lui apparaissait comme « l'image dégénérée d'un Dieu³⁴⁹ » qui oubliait déjà « les enseignements maternels du Sphinx³⁵⁰ ». L'idée de Craig était de redécouvrir ce « dernier vestige de l'Art noble et beau d'une civilisation passée³⁵¹ » qu'est la marionnette et de lui redonner la dignité d'une idole sacrée. La venue de la sur-marionnette sur scène était ainsi conçue comme un retour aux origines sacrées du théâtre, « à l'antique action de grâce³⁵² » et, en même temps, comme moyen de rehausser le jeu de l'acteur et du théâtre au domaine de l'art.

Edward Gordon Craig trouvait le modèle esthétique de la sur-marionnette dans la statuaire d'anciennes civilisations. Il appréciait notamment l'art de l'ancienne Égypte et, pour évoquer la sculpture sacrée, il n'hésitait pas à inventer une citation d'Hérodote³⁵³. Dans le soi-disant récit, datant de l'an 800 avant J.-C., l'historien grec décrit l'animation d'une statue de la déesse, « la Reine bronzée³⁵⁴ », dans le théâtre sacré de Thèbes :

Elle mettait tant d'aisance dans les rythmes changeants de ses gestes successifs, tant de calme dans la façon de révéler ses secrètes pensées ; tant de noblesse et de beauté dans l'expression soutenue par sa douleur, [...] ; point de violence dans ses gestes ; point d'altération dans ses traits qui nous fit croire qu'elle succombait à sa passion ; [...]. C'eût été pour moi une révélation d'art [...]. Cet art, que [les Égyptiens] nomment celui de "montrer et voiler" est une grande force spirituelle [...]. Sans doute nous enseigne-t-il la vertu et la grâce du courage, car on ne peut assister à l'une de ces cérémonies sans ressentir une détente physique et morale³⁵⁵.

Dans la description du théâtre sacré de l'Antiquité, Craig propose sa propre vision de la statue animée par des forces divines, l'ancêtre de la sur-marionnette, et dont « les

³⁴⁷ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p.97.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 105.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 97.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 98.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 98.

³⁵² *Ibid.*, p. 103.

³⁵³ *Ibid.*, p. 99 ; annot. par l'éd.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 98.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 98-99.

gestes symboliques », pleins de beauté, nous révèlent « ses secrètes pensées ». À l'instar de la sculpture égyptienne, la sur-marionnette se distingue par « la grâce hiératique³⁵⁶ ». Par ses mouvements harmonieux et par ses gestes allusifs, elle suggère au spectateur un monde spirituel, un au-delà en l'amenant dans un état proche de l'extase. Craig appréciait « la noble convention³⁵⁷ » de l'art égyptien qui permet de représenter le sacré et l'immuable au lieu des sentiments passagers et personnels :

Regardez les sculptures égyptiennes : leurs yeux impassibles garderont leur secret jusqu'à la fin du monde. Leur geste est plein d'un silence qui ressemble à la mort. Cependant on y trouve de la tendresse, du charme, une grâce qui voisine avec la force et de l'amour répandu par toute l'œuvre ; d'effusion, de pathos, de sentiment personnel à l'artiste, point de trace. De lutte intérieure ? Pas davantage. De son effort obstiné, l'artiste ne laisse rien voir ; son œuvre ne contient pas d'aveux. Non plus que d'orgueil, ou de crainte, ou de comique ; pas un trait qui fasse supposer qu'un seul instant l'artiste se soit écarté des lois qui le gouvernent³⁵⁸.

Par son apologie de l'art égyptien Edward Gordon Craig visait l'acteur du théâtre réaliste qui montre trop souvent ses propres émotions sans les subordonner aux règles d'un style. Selon Craig, « l'art le plus accompli est celui qui cache le métier et oublie l'artisan³⁵⁹ ». L'art doit donc masquer son créateur. Il transpose cette conception à l'art théâtral : l'acteur doit effacer sa subjectivité et sa propre personne, voire la cacher symboliquement sous le masque. Comme dans l'ancienne Égypte, dans le théâtre craiguien, il est question de « montrer et voiler » la réalité à travers des symboles qui sont véhiculés par les accessoires artificiels tels le masque, le costume et la marionnette. Adoptant ces artifices, l'acteur est forcé de travailler avec une matière extérieure à son propre corps et il s'approche ainsi des artistes plasticiens : « Quiconque comprend la valeur du masque et des voiles et les apprécie, s'apparente au sculpteur, à l'architecte, à l'orfèvre [...]»³⁶⁰ ». En établissant cette comparaison, Craig mettait en avant le fait que l'artiste crée en accord avec la matière qui lui suggère ses propres idées. Au lieu d'imposer sa personnalité à la matière, l'artiste entrevoit ce qui y est caché. Le sculpteur ainsi « aime et caresse la froide pierre qui collabore avec lui à son œuvre³⁶¹ ». Dans le domaine du théâtre, « [...] tout homme qui choisit, à l'instar du sculpteur et de

³⁵⁶ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. 98.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 99.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 100-101.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 98.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

³⁶¹ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. 104, note 1.

l'architecte, une belle matière pour son travail, doit créer une œuvre plus noble que l'Acteur, lequel ne prend que soi-même comme matière pour son œuvre³⁶². » Selon Craig, il faut donc concevoir l'acteur au-delà de son corps pour créer une œuvre d'art sur la scène. Il faut lui donner une matière extérieure à son corps, le masque ou le costume, que l'acteur doit respecter et, par ces accessoires, se laisser suggérer des idées créatrices. Craig imaginait ainsi d'insérer l'acteur dans une construction artificielle, « structurante » qui lui « dictait » ses mouvements.

Edward Gordon Craig voulait donner au théâtre un moyen de construire la pièce comme une œuvre d'art. Or, ce n'est pas par l'interprétation des rôles par l'acteur, ni par la représentation d'une histoire par le metteur en scène que le théâtre craigien se distinguait, mais par la révélation des « choses invisibles, celles que perçoit le regard intérieur, au moyen du mouvement³⁶³ ». Mais l'homme n'a pas encore appris à se rendre maître « de la divine et merveilleuse force qu'est le Mouvement³⁶⁴ ». Et Craig a inventé cet instrument artificiel qu'est la sur-marionnette qui rend visible les pensées secrètes par ses gestes symboliques. Le théâtre de l'avenir, selon le metteur en scène anglais, doit être construit sur « le principe du parfait équilibre, né du mouvement³⁶⁵ ». L'idéal était donc d'atteindre une harmonie des formes en équilibre qui serait révélée au spectateur comme une vision immédiate de la grâce et de la beauté, uniquement par le mouvement, sans le secours de la parole, ni de la physionomie de l'acteur. Dans sa description des anciennes idoles sacrées comme ancêtres de la marionnette, Craig insistait sur le moment de leur animation, car c'est le moment de la révélation du divin par le biais du mouvement, le moment de l'incarnation de l'esprit dans la matière. Craig admirait les sculpteurs d'anciennes civilisations, de l'Amérique précolombienne, de l'Asie et de l'Afrique qui savaient représenter dans leurs œuvres « le rythme calme, semblable à la mort³⁶⁶ ». L'artiste « qui perçoit davantage que ceux qui l'entourent, et qui exprime plus qu'il n'a vu³⁶⁷ » fixe l'image du sacré dans ses sculptures en se laissant guider par la force divine qui anime la pierre sous ses doigts. A l'immobilité de la statue, à l'inanimé, Craig associait le mouvement qui rend visible l'invisible.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Edward Gordon Craig, « Les artistes du Théâtre de l'Avenir » (Florence, 1907), dans *id.*, *De L'Art du Théâtre*, *op. cit.*, p. 72.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁶⁶ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. 100.

³⁶⁷ *Ibid.*

Néanmoins, Craig ne reliait pas explicitement le sculpteur du passé avec l'acteur, même si cette relation restait sous-entendue dans ses propos. Or, au-dessus du sculpteur dans la hiérarchie des artistes, Craig plaçait « l'ordonnateur des cérémonies, le créateur des visions, ministre dont l'office était de célébrer [...] l'esprit du Mouvement³⁶⁸ ». C'est à lui, le maître de cette « Maison des Visions³⁶⁹ » qu'est le théâtre sacré, qu'appartenait la tâche suprême d'invoquer la statue pour l'animer. Nous pouvons donc penser à l'image symbolique du metteur en scène qui, dans la conception de Craig, est celui qui tient des ficelles de ses sur-marionnettes.

3.4. La marionnette vivante d'Étienne Decroux

Dans son texte *L'acteur et la sur-marionnette*, Edward Gordon Craig dressait une image du théâtre sacré où des idoles de pierre s'animaient sous le souffle d'une force divine. Il parlait de ses propres idées sur le théâtre d'avenir sous le masque nostalgique du passé qui était aussi éloigné du présent que le nouveau théâtre réformé dont il rêvait. Craig voile donc son concept théorique et idéal dans une parabole symbolique dont les conséquences pratiques ne se laissent que deviner. Étienne Decroux étudiait attentivement ce texte et d'autres articles du livre *De l'Art du Théâtre* et y trouvait beaucoup de ressemblance avec ses propres idées, ce dont il parlait dans une lettre à Craig : « J'ai beaucoup écrit sur la philosophie politique et sur celle de l'art. Le résultat est que je fais une comparaison incessante entre vos idées et celles que j'ai péniblement engendrées. Je suis étonné de tant de ressemblance sur tant du département du théâtre³⁷⁰ ».

Étienne Decroux s'identifiait avec l'objectif principal d'Edward Gordon Craig de faire disparaître le jeu réaliste de l'acteur au profit des nouveaux procédés employés sur la scène pour « rendre visible l'invisible ». Pour Craig, c'était la représentation de « la Mort » qu'il associait à un monde imaginaire, rempli de la vie spirituelle. Étienne Decroux, quant à lui, voulait représenter la pensée par le biais du mouvement du corps et ainsi rendre vivant des rêves devant les yeux de spectateur. Il s'appropriait la vision

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 98. Craig utilise ce terme pour décrire le théâtre sacré de Thèbes dans la citation fictive d'Hérodote.

³⁷⁰ Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, écrite le 15 août 1945, ms., dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*, [cote : EGC op. 38 (2)].

de la sur-marionnette, qui, à l'opposé de marionnettes comiques de la foire, incarnait un personnage tragique, émissaire de l'au-delà, dont l'apparition ébranlait le spectateur : « Je vois cette marionnette physiquement grande suscitant par l'aspect et le jeu un sentiment de gravité et non pas condescendance. », dit-il dans la conférence de 1947. « La marionnette que notre rêve appelle ne doit faire rire ni attendrir [...]. Elle doit inspirer la terreur et la pitié et, de là, s'élever jusqu'au songe³⁷¹. » Dans la lignée du maître anglais, Étienne Decroux invoquait l'idée du sublime dans le jeu du mime corporel dont le visage voilé inquiétait le spectateur et transmettait au spectacle une ambiance de rêve. Selon le créateur du mime corporel : « Sublime [...] ça veut dire qu'on n'a pas devant soi un homme, mais plutôt l'homme en général. Et comme si ça ne suffisait pas, plus que l'homme en général, l'homme d'une autre planète ou d'un autre monde³⁷² ». En effet, le visage caché sous le voile révèle un aspect fantomatique qui s'apparente au « voile de la Mort³⁷³ » dont parlait Craig.

Nous pouvons constater un rapport similaire à la mort chez Étienne Decroux qui se constituait en réaction au réalisme. Le corps humain vivant, secoué par les émotions, était pour Decroux moins beau qu'un corps de défunt : « Rien n'est plus beau qu'un cadavre. Un homme qui fut dans sa vie avare, hypocrite, retrouve la noblesse d'un pharaon³⁷⁴ ». Comme Edward Gordon Craig, il cherchait dans l'immobilité de cet état ultime du corps humain, le moment symbolique qui lui permettrait de répartir à zéro et de le réanimer par un mouvement traduisant l'imaginaire d'une pensée. Il voulait raconter les aventures de l'esprit qui se matérialisent dans le corps par un mouvement maîtrisé, contrairement aux émotions passagères et personnelles qui agitent le corps d'une façon désordonnée. L'idée de l'animation d'un objet inerte, telle la sculpture que Craig décrivit dans son texte, symbolisait un état de passage de la mort à la vie qui était aussi le moment de l'incarnation de l'idée dans la matière.

De plus, Étienne Decroux partageait avec l'homme de théâtre anglais l'intérêt pour la statuaire égyptienne et africaine. D'une part, dans un article de 1951, il dit : « Si les statues d'Égypte et les statues d'Afrique s'avèrent plus prenantes que ne sont celles

³⁷¹ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 24.

³⁷² Étienne Decroux, « L'interview imaginaire ou Les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), Étienne Decroux, mime corporel, *op. cit.*, p. 134.

³⁷³ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. 103.

³⁷⁴ L'article de François Caviglioli dans *Le Combat*, le 12 déc. 1962, cit. par Nadine Audoubert, « Decroux, l'homme qui décida d'être muet », *Coups de théâtre*, n° 9, L'Harmattan, Paris 1996, p. 40.

de Grèce, c'est, j'en suis sûr, parce qu'elles donnent dans l'inquiétant³⁷⁵ ». Et cet « inquiétant » était pour lui le monde indéfini de l'au-delà, du mystère de la mort, qui se laisse deviner dans les traits sommaires des sculptures d'anciens dieux. D'autre part, à une autre occasion, Decroux laisse entendre : « j'aime la sculpture la plus conventionnellement faite³⁷⁶ ». Il pensait plus à « la noble convention » dont parlait Craig, qui conditionne l'art qui aspire à l'éternité, qu'à la convention académique de la sculpture classique³⁷⁷. Or, l'esthétique de la sculpture égyptienne pénétrait aussi dans le style dépouillé du mime corporel. Étienne Decroux qui fréquentait le musée du Louvre n'a pas manqué de visiter le département des Antiquités égyptiennes. Sur une photographie de Decroux, prise dans les années quarante par Roger-Viollet, nous voyons le mime corps nu, couvert d'un long pagne à la manière des statues anciennes, prenant une posture hiératique (fig. 58-59). L'influence de la sculpture égyptienne a laissé sa trace dans ses propres œuvres comme *L'Offrande à Dieu*, inspirée par une statuette égyptienne du Louvre (fig. 85). Cette courte composition figure l'action d'offrir qui prend l'aspect d'une cérémonie.

Dans les visions d'un passé mythique, aux idoles sacrées, d'Edward Gordon Craig, Étienne Decroux trouvait l'écho de ses propres idées qu'il voulait réaliser dans le mime corporel. En 1941, Decroux écrit : « Notre tentative est de matérialiser ce rêve : des statues idéales en mouvement idéal dans la musicalité du silence³⁷⁸. » Si l'idée du corps comme statue vivante a été présente chez lui bien avant leur rencontre personnelle, des descriptions d'animations des sculptures sacrées par l'homme de théâtre anglais ne font que conforter Étienne Decroux dans ses propres idées. En 1948, il crée la pièce du mime corporel, *La Statue*, qui se situe en plein cœur du sujet.

La Statue, pièce en solo, a été incarnée par Éliane Guyon, une femme mime qui faisait partie de la troupe d'Étienne Decroux depuis sa fondation (fig. 60)³⁷⁹. Elle portait

³⁷⁵ Étienne Decroux, « Le droit au malheur » [décembre 1961], dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 82.

³⁷⁶ Interview avec Marcel Marceau dans Jean-Claude Bonfanti, *Pour saluer Étienne Decroux*, Paris, Centre national du cinéma et de l'image animée, 1992.

³⁷⁷ Ceci va à l'encontre des opinions de Marcel Marceau qui expliqua cette citation de son maître comme témoignant d'un intérêt pour le classicisme académique. Voir *Ibid.*

³⁷⁸ Étienne Decroux, « L'homme sans visage », *Le Rouge et le Bleu. La Revue de la pensée socialiste*, n° 26, le 25 avril 1941, p. 15 ; L'article a été accompagné par la caricature de Decroux en marionnette.

³⁷⁹ Mouna Chercher, « Éliane Guyon (1918-1967) », dans *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, Andreas Kotte (dir.), Zurich, éd. Chronos, 2005, p. 774-775. Jean Dorcy parle d'Éliane Guyon ainsi : « Durant des années, à raison de dix heures par jour, sans fête ni dimanche, cette femme mime s'est soumise à l'exigeante et dure discipline de son maître. Son endurance, sa fidélité et sa foi l'ont récompensé : elle n'est pas que le

un masque de plâtre sur le visage et son corps était peint en vert clair pour ressembler au bronze³⁸⁰. La série de photographies, réalisée par Étienne-Bertrand Weill au printemps 1948, nous montre la mime dans différentes attitudes (figs.). Éliane Guyon y apparaît sur un socle, illuminée de lumière, contre un fond noir. La mise en scène du photographe rehausse son allure ambiguë entre être matériel et apparition spectrale. *La Statue*, debout sur le piédestal, tourne autour de son axe en se penchant d'un côté à l'autre, puis elle se met à terre pour exécuter d'autres poses. Le corps de la mime est tendu comme un arc, ne tenant debout que sur la pointe des pieds. Elle est souvent amenée à tenir dans un équilibre précaire son corps étant longuement entraîné pour pouvoir prendre les postures souhaitées. Rien d'aléatoire dans son enchaînement, toutes les postures sont mûrement réfléchies et affinées pendant des répétitions pour atteindre un grand niveau de perfection. Grâce aux capacités physiques extraordinaires d'Éliane Guyon, Étienne Decroux pouvait réaliser son rêve de voir le mime acquérir « des vertus de la marionnette idéale³⁸¹ ».

Étienne Decroux a pris soin de travailler ce spectacle avec Éliane Guyon pour une raison plus profonde que son perfectionnisme qui l'a fait mal voir de ses élèves. En effet, le sujet principal de cette pièce était l'animation de la statue par la pensée. *La Statue* s'anime sous l'impulsion de la pensée qui ordonne à son corps la direction de ses mouvements. C'est dans l'équilibre précaire de sa posture que se révèle la force de son esprit qui arrache le corps aux lois de la pesanteur et le rend ascendant et, ainsi, vivant. Nous pouvons lire aussi cette animation de la statue comme l'incarnation de l'esprit dans la matière charnelle qui est transformée par son action. Nous suggérons que l'animation de la statue était une référence directe à l'essai *L'acteur et la sur-marionnette* d'Edward Gordon Craig. En effet, le corps, peint en vert, Éliane Guyon, incarnait « la Reine bronzée » dont parlait Craig dans sa citation fictive d'Hérodote. Dans cette perspective, la description de l'idole sacrée de l'ancienne Égypte paraît illustrer la pièce *La Statue* :

Elle mettait tant d'aisance dans les rythmes changeants de ses gestes successifs, tant de calme dans la façon de révéler ses secrètes pensées ; tant de noblesse et de beauté dans

meilleur mime féminin, elle est un mime de grand style », dans Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes*, op. cit., p. 75.

³⁸⁰ Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, thèse de doctorat, Jean Emelina (dir.), Université de Nice Sophia Antipolis, Facultés des lettres, arts et sciences humaines, 1992, p. 127.

³⁸¹ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 21.

l'expression soutenue par sa douleur qu'il nous semblait qu'aucune douleur pût la meurtrir ; point de violence dans ses gestes, point d'altération dans ses traits qui nous fit croire qu'elle succombait à sa passion [...]»³⁸².

La Statue a été conçue par Étienne Decroux en référence à l'idole sacrée, animée par des forces divines, que Craig décrivait dans son essai. Il y revendique que le théâtre d'avenir se fonde sur « le principe de l'équilibre né du mouvement³⁸³ » dont l'homme ne sait pas encore rendu maître. Il a défini ce mouvement comme « une chose dont il ne soupçonne qu'elle est là, toute prête à être abordée avec amour, invisible et cependant toujours présente, magnifique de séduction, et prompte à s'enfuir ; une chose qui attend la venue des hommes appropriés, prête à s'enlever avec eux au-dessus du monde terrestre³⁸⁴ ». Si, selon Craig, l'homme ne peut jamais atteindre la perfection du mouvement par son corps, Étienne Decroux tentait de s'en rendre maître comme il l'écrivit à Craig :

L'acteur étant à la fois sujet et objet de son art, il est donc dans une situation créatrice anormale. Son état de transe est incompatible avec la conception proprement artistique. C'est pour échapper à cette condition que je travaille. Car ce que peut-être vous présentiez comme une impossibilité, je ne voulais [y] voir qu'une victoire difficile³⁸⁵.

La Statue d'Étienne Decroux peut être comprise comme une tentative de concevoir un nouveau type d'expression dramatique du corps, comme réponse théâtrale aux théories d'Edward Gordon Craig. Elle représente la vision du théâtre, conçue comme une cérémonie sacrée dont le moment dramatique représentait l'animation de la statue. Selon Craig la sculpture archaïque se distinguait par « le rythme calme, semblable à la mort³⁸⁶ ». Elle représentait un équilibre subtil entre l'immobilité et le mouvement, entre la mort et la vie. Étienne Decroux appelle cet état « l'immobilité mobile³⁸⁷ » et, comme pour Craig, cet état consiste pour lui en l'origine du mouvement. *La Statue* manifestait la conception de l'acteur et du mime en tant que « statuaire mobile » qui rend visible l'invisible par le mouvement qui est l'origine et l'essence du Théâtre.

³⁸² Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. 98.

³⁸³ Edward Gordon Craig, « Les artistes du Théâtre de l'Avenir », *op. cit.*, p. 71.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 72.

³⁸⁵ Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, le 29 juin 1945, ms., dans *Fonds Edward Gordon Craig*, *op. cit.*, [cote : EGC op. 38 (2)].

³⁸⁶ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. 100.

³⁸⁷ « L'interview imaginaire ou Les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p. 139.

La Statue a été représentée à l'occasion de la séance unique du mime corporel au Théâtre de la Cité Internationale à Paris, le 10 juin 1948. Edward Gordon Craig a participé à cette séance en tant que patron de l'École du mime corporel. Il a vu *La Statue* parmi d'autres pièces du mime. On ignore son propre commentaire de la pièce, à part un seul mot que Craig a ajouté au programme, à côté du titre de la pièce : *no*³⁸⁸. Convaincu de l'impossibilité de sauver le corps humain, Edward Gordon Craig s'est rendu dans le sud de la France pour y concevoir des pièces pour les petites marionnettes en bois³⁸⁹, tandis qu'Étienne Decroux continuait à affiner sa conception de la « statuaire mobile » et appliquer « l'image de combat » de Craig, que fut la sur-marionnette, directement au corps du mime.

³⁸⁸ Programme de la séance unique au Théâtre de la Cité universitaire, le 10 juin 1948, dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*, ms. [cote : EGC op. 38 (2)].

³⁸⁹ Pièces pour les marionnettes, écrites entre 1914 et 1918, cf. Edward Gordon Craig, *Le théâtre des fous/ The Drama for fools*, éd. bilingue, Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev, Mac Duvillier (éds.), coéd. Montpellier, L'Entretiens / Charleville-Mézières, Institut national de la Marionnette, coll. « La main qui parle », Margareta Niculescu (dir.), 2012.

PARTIE IV - ÉTIENNE DECROUX ET LA SCULPTURE

Étienne Decroux prend la sculpture pour modèle du mime et de l'acteur. Elle représente une interprétation artistique du corps humain, elle est déjà le portrait de la réalité. En transposant des attitudes de la sculpture dans le mouvement, le mime a pour objectif de créer « le portrait du portrait³⁹⁰ ». Or, bien avant Étienne Decroux, la référence à la sculpture apparaît dans les arts du spectacle sous forme de la statue animée et des *tableaux vivants*. Au XIX^e siècle, la sculpture devient un champ de recherche des lois d'expression dramatique et une inspiration constante pour les chorégraphes des danseurs fin de siècle. Nous voudrions d'abord évoquer cette tradition pour comprendre l'approche particulière d'Étienne Decroux par laquelle il se démarque de ses prédécesseurs.

Chapitre 1 - Imiter les statues dans les arts du spectacle au XIX^e siècle

À l'époque classique, le motif de la statue vivante devient récurrent dans les ballets de cour au XVII^e et XVIII^e siècles³⁹¹. Dans le théâtre, La Statue du Commandeur dans *Dom Juan* de Molière constitue l'exemple le plus célèbre de l'animation de la sculpture sur scène³⁹². Soit l'acteur ou le danseur s'immobilisent dans une pose sculpturale, soit ils s'animent par un mouvement particulier en enchaînant des attitudes observées dans la statuaire. Que le corps s'immobilise ou se meuve à la manière de la statue, il met en exergue le mouvement comme élément dramaturgique de la pièce.

Imiter les statues fut une pratique artistique répandue depuis la fin du XVIII^e siècle sous le terme des *tableaux vivants*³⁹³. Les acteurs professionnels ou les amateurs

³⁹⁰ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 200.

³⁹¹ Gabriele Brandstetter, « Der Tanz der Statue : Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts », dans Mathias Mayer - Gerhard Neumann (dir.), *Pygmalion : Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1997, p. 393-422.

³⁹² Sylvie Ballestra-Puech, « Statue », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 878-888.

³⁹³ Julie Ramos (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Léonard Pouy (coll.), Olivier Py (préf.), Paris, INHA- Mare & Martins, 2014.

s'immobilisaient dans une composition imitant l'œuvre d'art de renom. La performance consistait à créer l'illusion d'un tableau célèbre et en même temps, à rendre le tableau « vivant » par la présence corporelle des figurants. Des *tableaux vivants* constituaient une forme de spectacle autonome ou ils étaient intégrés dans des pièces de théâtre³⁹⁴. Au XIX^e siècle ces œuvres éphémères furent pérennisées par la photographie. Avec l'avènement du portrait photographique les personnalités célèbres avaient souvent recours à ce type de représentation³⁹⁵. *Le tableau vivant* comme dispositif de représentation se répercutait dans la littérature et les arts plastiques au cours du XIX^e siècle³⁹⁶ et continuait à alimenter la création artistique au siècle suivant³⁹⁷.

Classé au sein des *tableaux vivants*, « l'art d'attitudes » représente un spectacle qui consiste à enchaîner différentes postures de la sculpture dans un mouvement pastique. Emma Lyon, une jeune noble anglaise connue comme Lady Hamilton (1761-1815), développa vers 1800 cet art des poses plastiques inspiré d'œuvres antiques mais aussi d'autres sources iconographiques (fig. 61-62)³⁹⁸. Encouragée par son mari Lord Hamilton qui était un archéologue passionné, elle donna des spectacles dans les cercles aristocratiques de Naples³⁹⁹. À la lueur des torches, elle faisait revivre des sculptures antiques en suscitant de fortes émotions auprès des spectateurs, connaisseurs de l'art antique. Johann Wolfgang Goethe assista à un des spectacles de Lady Hamilton qu'il décrit dans *Le Voyage en Italie*⁴⁰⁰. Le spectateur regardait une suite d'attitudes de Lady Hamilton en tant qu'ensemble des postures en mutation perpétuelle. Au lieu de rester longtemps dans une attitude figée, Lady Hamilton ne s'arrêtait qu'un bref instant pour

³⁹⁴ Kirsten Gram Holström, *Monodrame, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almquist and Wiksell, 1967 ; Birgit Jooss, *Lebende Bilder, Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin, Reimer, 1999.

³⁹⁵ Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose, Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Reimer, 2006, p. 21-53.

³⁹⁶ Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, « Idées et Recherches », 2002.

³⁹⁷ Carole Halimi, *Le tableau vivant, de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XX^e-XXI^e siècles)*, thèse de doctorat, Jean-Claude Lebentzstein (dir.), L'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

³⁹⁸ Holström, *op. cit.*, p. 110-140; Joos, *op. cit.*, p. 103-115 ; Vouilloux, *op. cit.*, p. 11-39 ; Volker Schachenmayr, « Emma Lyon, the Attitude and Goethean Performance Theory », *New Theatre Quarterly*, Cambridge University Press, vol. XIII, n° 49, février 1997, p. 3-17 ; Laurent Darbelley, « De la stase au mouvement : les attitudes de Lady Hamilton », dans Christine Bignet-Arnaud Rykner (dir.), « Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène », *Figures de l'art*, n° 22, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 57-71.

³⁹⁹ Darbelley, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁰⁰ Schachenmayr, *op. cit.*, p. 7.

marquer l'attitude et elle repartait aussitôt vers une nouvelle posture masquant le passage entre les deux par un jeu de châte⁴⁰¹. Deux postures restaient visiblement séparées l'une de l'autre, mais l'idée de créer un mouvement à partir d'une succession d'attitudes, inspirées par les beaux-arts, était déjà présente dans la performance de Lady Hamilton.

1.1. François Delsarte et le delbartisme américain

La pratique des tableaux vivants et de l'art d'attitudes n'exigeait aucune technique spécifique de la part des acteurs et des amateurs pour incarner des œuvres du passé. Or, parallèlement à cette forme de spectacle devenue populaire au cours du XIX^e siècle, la sculpture antique devient un champ d'investigation pour un théoricien français qui se situe en marge de la science de l'expression humaine de l'époque⁴⁰². François Delsarte (1811-1871) (fig. 63), professeur de chant et de déclamation, consacra toute sa vie à explorer des possibilités du corps humain en créant une nouvelle technique d'expression dramatique destinée aux chanteurs et aux acteurs. Il donnait des cours et des conférences qui ont été suivis par les artistes plasticiens, mais il ne rédigea aucun manuel, expliquant sa méthode.

Son enseignement fut diffusé notamment par le biais de ses élèves français et américains. En effet, le jeune disciple de Delsarte, Steele MacKaye, importa la méthode du maître aux États-Unis. Elle s'y est répandue dans les dernières décennies du XIX^e siècle, formant un vaste courant connu sous la désignation du « delbartisme américain⁴⁰³ ». L'héritage intellectuel et l'enseignement pratique de François Delsarte a été transmis par ses disciples directs⁴⁰⁴ et par les delbartistes américains⁴⁰⁵. Or, il a été

⁴⁰¹ Darbelley, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁰² Parmi les travaux scientifiques sur l'expression humaine au XIX^e siècle citons : Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physiologie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions* (1862) ; Charles Darwin, *The Expression of the Emotion in Man and Animals*, (1872), voir : François Delaporte, « Duchenne, Darwin et la mimique », dans *Duchenne de Boulogne (1806-1875)*, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts (26 janvier-4 avril 1999), Alfred Pacquement, Catherine Mathon, Jean-François Debord, *et al.*, Paris, ENSBA, 1999, 79-86.

⁴⁰³ Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport, Connecticut-Londres, Greenwood Press, 1999.

⁴⁰⁴ Joseph Delaumosne, *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, éd. J. Albanel, 1874 ; Angélique Arnaud, *François Delsarte, sa science, sa méthode, précédé par de détails sur sa vie, sa famille, ses relations, son caractère*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1882 ; Alfred Giraudet, *Mimique. Physiologie et gestes d'après le système de F. del Sarte. Méthode pratique pour servir à l'expression des sentiments d'après le système de F. del Sarte*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895.

souvent mal compris et réduit à une méthode figée et normative d'expressions. La publication de ses manuscrits⁴⁰⁶ et des recherches récentes⁴⁰⁷ ont permis de dégager l'importance de François Delsarte et de distinguer son enseignement de ceux de ses disciples et de ses interprètes postérieurs.

Contrairement à ce qu'on croyait souvent, le système d'expression de Delsarte était dynamique, comportant des possibilités infinies de combinaisons. Elle était basée sur le principe ternaire qui s'appliquait au corps humain. Ainsi, le corps a été divisé en trois parties : la partie intellectuelle, le siège de la raison (la tête), la partie émotionnelle et spirituelle (le torse) et la partie vitale (les membres). Et comme l'a montré récemment Franck Waille, Delsarte s'inspirait de la théologie de Thomas d'Aquin pour comprendre le corps humain selon la symbolique de la Sainte-Trinité⁴⁰⁸. En effet, les trois éléments constitutifs de l'être humain (la vie, l'esprit et l'âme) se compénètrent, chacun d'entre eux étant caractérisés par un mouvement différent⁴⁰⁹. Les trois types de dynamique constituent des mouvements composés, de manière qu'on obtienne les neuf combinaisons pouvant se démultiplier à l'infini selon la logique ternaire. Il appela ces combinaisons « l'accord de neuvième » (fig. 64)⁴¹⁰. Delsarte s'en est servi pour décrire la complexité des variations infinies des expressions du corps humain. En dehors des sources théologiques et philosophiques de son système, il s'inspirait par la sculpture antique au Louvre pour y découvrir des lois esthétiques de l'art classique⁴¹¹.

Étudiant des nombreuses années la statuaire antique, il y a découvert « les règles de l'équilibre du corps et des lois de l'expression humaine par le geste et le

⁴⁰⁵ Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Expression* [1885], rééd. de la VI^e édition, Edgar S. Werner Publishing, 1902, New York, Dance Horizons, 1977.

⁴⁰⁶ Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, IPMC, 1992.

⁴⁰⁷ Franck Waille (dir.), *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Paris, L'Harmattan 2011 ; Franck Waille-Christophe Damour (dir.), *François Delsarte, une recherche sans fin*, actes du Colloque international « François Delsarte (1811-1871), mémoire et héritages » (Paris et Pantin, 18-20 novembre 2011), Paris, L'Harmattan, 2015.

⁴⁰⁸ Franck Waille, « Synthèse de la thèse *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871)*. *Des interactions dynamiques* », dans *id.*, *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, *op. cit.*, p. 132-136.

⁴⁰⁹ Anne-Marie Drouin-Hans, « La sémiologie du geste au service de l'acteur et du danseur : le système de François Delsarte (1811-1871) », *ibid.*, p. 67-69.

⁴¹⁰ Franck Waille, « Synthèse de la thèse *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871)*. *Des interactions dynamiques* », *op. cit.*, p. 132-136.

⁴¹¹ Angélique Arnaud, *François Delsarte, sa science, sa méthode, précédé par de détails sur sa vie, sa famille, ses relations, son caractère*, *op. cit.*, p. 198.

mouvement⁴¹² ». Delsarte était notamment intéressé par la façon dont cette sculpture introduisait le mouvement dans une attitude figée. Dans un cours de 1858, il illustra par un exemple du *contrapposto* de la statuaire antique une bonne tenue de l'homme pendant la marche⁴¹³. Il n'en restait qu'à la théorie mais il appliquait des exercices selon l'antique dans ses cours. La description de son enseignement selon son fils, Gustave Delsarte, qui continua à développer des méthodes de son père, nous fait entrevoir cette pratique. Selon le delstartiste américain William R. Alger, Gustave Delsarte enseignait :

[...] *spiral movements of the arms [and] spiration of the whole body, with flowing oppositions of the head, the torso, and the limbs. He trained his pupils in the gentle, slow, precise expansion, contraction, and modulation of all the expressive agents through their nine forms of attitude, with their interchanging play. He also exemplified the poses of the famous classic statues, with a musical melting out of one into another, without any break in the passage [...]*⁴¹⁴.

Selon cette description, l'idée de concevoir le mouvement du corps en tant qu'enchaînement ininterrompu d'attitudes des sculptures, était présente dans l'enseignement de François Delsarte. La sculpture antique représentait un modèle du corps en équilibre que Delsarte voulait appliquer au corps humain pour faire apprendre à ses élèves « la gestion des déséquilibres afin d'éviter la chute et de permettre la stabilité⁴¹⁵ ».

Étienne Decroux qui étudiait les principes de la sculpture pour développer « le mouvement à odeur d'attitude⁴¹⁶ », se rapprochait de la méthode de François Delsarte⁴¹⁷. Par exemple, « la loi des oppositions dans la dynamique⁴¹⁸ » (fig. 65),

⁴¹² *Ibid.*, p. 139.

⁴¹³ « Je suppose une statue de Corneille et de son œuvre. Aujourd'hui, on le posera sur une jambe avancée du même côté que le bras. C'est du parallélisme. C'est presque toujours ainsi que les choses sont exprimées par les modernes, les statuaires surtout. Qu'aurait fait un artiste dans l'Antiquité ? La jambe eut été opposée à ce mouvement [...]. L'art moderne fait marcher son bonhomme comme cela (la jambe et le bras du même côté à la fois [Delsarte illustre ici son cours par un mouvement]). Le bonhomme antique fera comme cela (la jambe opposée au bras [*idem*]). J'aurais beaucoup de statues à examiner comme cela. Si vous comparez les œuvres antiques aux œuvres modernes, en règle générale, vous verrez comme ce principe de l'opposition est fécond ! » François Delsarte, « Cours de 1858 », cité par Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, thèse de doctorat, Jean-Dominique Durand (dir.), Lyon, l'Université Jean Moulin, 2009, p. 486.

⁴¹⁴ William Rounseville Alger, « The Aesthetic Gymnastics of Delsarte », *Werner's Magazine*, January 1894, p. 4, cité selon Ruyter, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴¹⁵ Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 484.

⁴¹⁶ Étienne Decroux, « Primauté du corps au visage et bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 125.

⁴¹⁷ Franck Waille, « Synthèse de la thèse *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques* », p. 139.

développée par Delsarte s'approche du principe du contrepoids chez Decroux, comme l'a récemment suggéré Franck Waille⁴¹⁹. Néanmoins, le créateur du mime corporel, lui-même, reniait sa filiation directe avec le penseur de l'expression dramatique du XIX^e siècle. Tout en admettant d'avoir lu les notes sténographiées de l'une de ses conférences⁴²⁰, il considérait les propos de François Delsarte peu intéressants, car il trouvait son enseignement déconnecté de la pratique⁴²¹. Selon Thomas Leabhart : « Bien que le saut théorique de Delsarte à Decroux s'avère mince, trouver le chaînon manquant s'avère difficile⁴²² ». Nous proposons de le chercher auprès des héritiers de l'enseignement de François Delsarte qui développent leur style du mouvement à partir de l'incarnation des principes de la statuaire.

Parmi les adeptes de la méthode de Delsarte, il y eut notamment Genevieve Stebbins (1857-1914) (fig. 68), élève américaine de James Steele MacKaye, qui développa la pratique des attitudes sculpturales qu'elle appela « *artistic statue posing*⁴²³ ». Elle fut l'auteur du traité *Delsarte System of Expression*, en 1885, qui présente l'enseignement de son maître de manière méthodique et l'applique au domaine de la danse⁴²⁴. L'ouvrage fut largement illustré par des photographies de la statuaire antique et néoclassique, provenant notamment des musées européens (fig. 66-67). Pour connaître la statuaire antique et vivre la même expérience que son maître, Genevieve Stebbins voyagea en Europe au début des années 1880. Elle passa plusieurs mois au Louvre dans le département des Antiquités grecques afin de vérifier que les principes qui sous-tendent le système d'expression de François Delsarte sont identiques à ceux de la sculpture antique⁴²⁵. En approuvant la justesse de l'enseignement du maître, elle

⁴¹⁸ *Notebook of Mackaye while studying with Delsarte* (Delsarte Collection, rang 35), cité par Waille, *ibid.*, p. 139.

⁴¹⁹ *Ibid.*, Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 484. La comparaison entre la méthode de Delsarte et celle d'Étienne Decroux mériterait d'être approfondie.

⁴²⁰ Il s'agit probablement de la conférence publiée : François Delsarte, « Esthétique appliquée - Sources de l'art », dans *Conférences de l'Association philotechnique. Année 1865*, Paris, V. Masson et fils, 1866.

⁴²¹ Thomas Leabhart, « Perles de sagesse du vendredi soir » [*Mime Journal*, 1997], dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p. 434.

⁴²² Thomas Leabhart, « Sport, statuaire et redécouverte du corps pré-cartésien » [*Mime Journal*, 1996], *ibid.*, p. 384.

⁴²³ Sur la carrière artistique et pédagogique de Genevieve Stebbins cf. Ruyter, *op. cit.*, chap. 7-9.

⁴²⁴ Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Expression* [1885¹], *op. cit.*

⁴²⁵ Part III, Chap. II « Identity of principles underlying Greek statues and the Delsarte system of expression », *ibid.*, p. 370-380.

considérait la statuaire grecque classique comme l'incarnation des lois harmoniques du corps humain.

Des longues observations faites au musée du Louvre l'amènèrent naturellement à se mettre dans des attitudes des statues pour comprendre la façon dont elles furent construites. Elle intégra *artistic statue-posing* dans sa propre création et elle en fit une partie de son enseignement après son retour aux États-Unis. Néanmoins, elle se distingua de la pratique, en vogue chez les autres des artistes américains, imitant la statue dans une position figée pour renforcer l'expression dramatique d'un personnage⁴²⁶. Prendre une attitude sculpturale a été considéré par Stebbins comme un acte d'incarnation (*embodiment*) des valeurs éternelles de l'art antique. Ainsi, l'artiste devait incarner « *the idea of absolute calm and repose of an immortal soul, possessing infinite capacity for expression, but at the same time giving no definite expression except that of capacity and power in reserve*⁴²⁷ ». Au lieu de représenter une pose, correspondant à une émotion précise, elle voulait que l'artiste maîtrisât ses émotions et adoptât une expression impersonnelle pour éviter de représenter ce qui est humain et viser le divin⁴²⁸. Entraînés par la méthode de Delsarte, l'acteur et le danseur acquéraient « *such absolute control of features and muscles of body, that the easy, graceful, self-reliant calm, with unmeasured power in repose will be clear to every beholder*⁴²⁹ ».

Le but était de représenter le calme et la noblesse des modèles grecs antiques et d'incarner leur beauté divine. Stebbins ne s'intéressait pas tellement aux sujets des statues, mais à la façon dont la sculpture d'un dieu ou d'un héros antique traduit « *the divine lines of opposition*⁴³⁰ ». Le *contrapposto*, déjà mis en avant par François Delsarte, a été considéré comme essentiel pour incorporer des principes de la sculpture antique dans le corps de danseur. Selon Nancy Lee Chalfa Ruyter : « [...] *Stebbin's concern was to copy the position in space of the model statue without any attempt to act or dress the part.*

⁴²⁶ Ruyter, *op. cit.*, p. 116 ; Taylor S. Lake, « The Delsarte Attitude on the Legitimate Stage: Mary Anderson's Galatea and the Trope of Classical Body », *Mime Journal*, 2004-2005, « Essays on François Delsarte », Claremont (Californie), The Pomona College, p. 112-135.

⁴²⁷ Stebbins, *op. cit.*, p. 444.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 450.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 458.

*It was not a role, as an actor might play, but rather a sculptural design that embodied the universal principles to which she was drawn*⁴³¹».

Le chapitre du livre *The Delsarte System of Expression*, dédié à *artistic statue posing*, expliquait comment réussir à incarner les attitudes sculpturales (fig. 69). Stebbins conseillait de s'entraîner par la méthode de Delsarte et d'étudier la sculpture soit d'après l'original, soit d'après un plâtre ou selon des photographies d'œuvres d'art. Ensuite, elle conseillait de se mettre devant le miroir et de « *make yourself a living duplicate of the picture*⁴³² ». Le corps de l'artiste devait progressivement prendre la position d'une statue dans un mouvement lent et rythmique « *as unaffected as the subtle evolutions of the serpent*⁴³³ ». Le mouvement des différentes parties du corps était simultané et se développait harmoniquement : « *Every gradation of motion, from normal position to perfect image, must be one beautiful flow of physical transformation*⁴³⁴ ». Stebbins interpréta l'attitude des sculptures selon un déroulement continu, ponctué par des brefs moments d'arrêts. Elle reliait la conception vitaliste de la danse, basée sur la dynamique motrice, avec le modèle du corps statique de la sculpture antique⁴³⁵.

Dans les années 1890, lors des *Delsarte-Matinées*, elle présenta *the artistic statue-posing* devant le public new-yorkais. Habillée d'une robe longue et ample, elle incarnait successivement entre dix et vingt attitudes de sculptures. Contrairement au « *statue-posing* » des autres delstartistes qui se caractérisaient par un mouvement saccadé, des scènes séparées les unes des autres et des corps peints en blanc pour imiter la pierre, Genevieve Stebbins enchaînait harmoniquement les attitudes dans un mouvement plastique. Quoique nous manquions des détails et de documentation iconographique de ses performances, ses écrits nous laissent entrevoir qu'*artistic statue posing* était conçu comme le moyen d'atteindre l'harmonie entre le corps et l'âme ou selon ses propres mots : « [...] *artistic statue-posing is not mere external imitation of a Greek marble. It is something infinitely greater. It is a creative work of intellectual love. It is a spiritual aspiration toward superior and definite type of beauty, in which lives and moves human*

⁴³¹ *Ibid.*, p. 120.

⁴³² *Ibid.*, p. 459.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbildern und Raumfiguren der Avantgarden*, Francfort sur Main, Fischer-Taschenbuch, 1995, p. 69.

*soul*⁴³⁶ ». Incarner l'attitude d'une sculpture antique fut alors conçu comme un moyen d'éduquer l'esprit et le corps de l'acteur et du danseur, de lui inculquer des idées et des motions nobles. Il représentait une prise de position morale qui visait à invoquer des valeurs esthétiques et éthiques de l'Antiquité dans la société américaine en pleine industrialisation et de lui montrer l'idéal de l'humanité à suivre.

Dans le même contexte du retour à cet idéal pour libérer l'homme des entraves de la civilisation moderne, Isadora Duncan (1877-1927), une autre danseuse américaine, issue du *delsartisme*, alla encore plus loin dans l'interprétation de la sculpture antique sur scène. Comme sa compatriote, elle voyagea en Europe en 1899 pour étudier les œuvres de l'Antiquité grecque au *British Museum* et au Louvre. Mais son désir de découvrir des monuments et la culture antiques *in situ* l'amena à entreprendre deux voyages en Grèce, qu'elle visita en 1903 et en 1920⁴³⁷. Dans sa villa de Bellevue, non loin de l'atelier d'Auguste Rodin à Meudon, elle réalisa plus tard son rêve de « vivre l'antique » qu'elle enseigna aux jeunes adeptes de la danse⁴³⁸.

L'expérience de l'Acropole et d'autres sites archéologiques, la connaissance approfondie des sculptures et des vases grecs fut déterminante pour la danse d'Isadora Duncan (fig. 70). Elle souhaitait restituer une vision de l'Antiquité en tant que retour aux sources de l'art, à l'harmonie du corps avec la nature. Comme elle le rappela dans ses textes, réunis dans le livre *la Danse de l'avenir*⁴³⁹, elle étudia l'art antique non pas pour le copier ou pour reconstituer des danses tel qu'ils le tentaient des archéologues et des historiens de l'époque, mais pour créer une nouvelle forme de danse qui s'inspirait de la nature et l'interprétait de la même manière que les Anciens⁴⁴⁰. Isadora Duncan étudia avec empathie comment le rythme de la nature se transcrit dans les œuvres d'art antique pour le reproduire chorégraphiquement. Selon la danseuse, « [...] les Grecs savaient mieux que quiconque étudier les lois de la nature au sein de laquelle n'existe ni

⁴³⁶ Stebbins, *Delsarte System of Expression*, *op. cit.*, p. 461.

⁴³⁷ Stéphanie Cantarutti, « Le goût pour l'antique », dans *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, cat. exp., Paris, Musée Bourdelle (20 novembre 2009-14 mars 2010), Paris, Paris-Musées, 2009, p. 237.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir. Écrits sur la danse*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Territoires de la danse » 2003 [Paris, 1927].

⁴⁴⁰ Isadora Duncan, « La grande source » [1916], dans *id.*, *La danse de l'avenir. Écrits sur la danse*, *op. cit.*, p. 44; Ann Jonsson, « De la tragédie grecque à l'ivresse dionysiaque : l'Antiquité comme source d'inspiration de la danse moderne et contemporaine », dans Rémy Poinault (dir.), *Présence de la danse dans l'Antiquité. Présence de l'Antiquité dans la danse*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, 11-13 décembre 2008), Clermont-Ferrand, Publications du Centre de Recherches A. Piganiol, 2013, p. 332.

arrêt ni fin, au sein de laquelle tout est expression de l'infinie et constante évolution⁴⁴¹ ». Elle observait des figures sur les vases et les bas-reliefs dont elle constatait « [...] qu'il n'y a pas une seule dont le mouvement ne présuppose un autre mouvement⁴⁴² ». Pour exprimer le mouvement dans la sculpture, il faut en représenter la synthèse de plusieurs phases comme celle du dieu Hermès :

[...] il est représenté comme s'il flottait au vent, dit-elle. Si l'artiste avait voulu imposer à son pied une position verticale, il aurait pu le faire, puisque le dieu ne touche pas la terre ; mais sachant qu'un mouvement n'est vrai que s'il suggère une séquence de mouvements le sculpteur créa son Hermès avec une partie du pied posée sur le vent, ce qui confère au mouvement un caractère éternel⁴⁴³.

Isadora Duncan appréciait que la sculpture soit représentée dans un équilibre instable suggérant le mouvement qui aurait lieu si la statue se mettait à bouger. Elle reprit ces attitudes dynamiques du corps, représentées dans les œuvres d'art antique. En les enchaînant dans ses propres danses elle voulait créer un mouvement ondulant et ininterrompu qui reproduit à son tour le rythme de la nature et de la vie. Le renversé « bachique » en arrière du torse, que l'on trouve dans les reliefs antiques et qui était caractéristique de sa danse : « [...] nous fait sentir la frénésie s'emparant du corps tout entier, se retrouve dans toute la nature. Les animaux, eux aussi, renversent la tête dans un mouvement bachique. [...] On retrouve encore ce même mouvement dans les vagues soumises à la tempête ou dans les arbres en proie à l'orage⁴⁴⁴ ».

En s'inspirant de la statuaire antique, elle voulait exprimer « les sentiments les plus nobles et les plus profonds de l'âme humaine, ceux qui nous viennent des dieux : Apollon, Pan, Bacchus et Aphrodite⁴⁴⁵ ». Et comme pour Genevieve Stebbins, incarner cela signifiait renouer avec la beauté plastique et spirituelle de l'art de la Grèce et ainsi rendre au corps sa noblesse et sa dignité, actualisés dans le cadre du changement du statut de la femme dans la société au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Mais, d'autre part, au-delà de l'incarnation des valeurs humanistes, la danse d'Isadora Duncan voulait relier l'individu avec le rythme de l'univers par le biais du mouvement du corps.

⁴⁴¹ Isadora Duncan, « La grande source » [1916], dans *id.*, *La danse de l'avenir. Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 44.

⁴⁴² Isadora Duncan, « La danse de l'avenir » [Leipzig, 1903], *ibid.*, p. 56.

⁴⁴³ Isadora Duncan, « La danse de l'avenir » [Leipzig, 1903], *ibid.*, p. 56.

⁴⁴⁴ Isadora Duncan, « Terpsichore » [1909], *ibid.*, p. 52.

⁴⁴⁵ Isadora Duncan, « La grande source » [1916], *ibid.*, p. 45.

Dans l'article *Danse, religion et amour* de 1927, elle apprécie l'actrice Eleonora Duse qui, selon elle, « [...] avait atteint un tel sommet d'exaltation qu'elle participait au mouvement des sphères. Qu'un être humain puisse transcender son apparence humaine et se transformer en un mouvement d'étoiles, voilà la plus haute expression religieuse en danse⁴⁴⁶ ». En accord avec la philosophie de Nietzsche, la danse fut pour Isadora Duncan un moyen de transcender sa propre personne et de renouer avec les lois de l'univers⁴⁴⁷. La danse apparaît comme une façon d'accéder à la spiritualité. Isadora Duncan souhaitait « [...] la transformation sous la pulsation du rythme, en une danse accomplie, contenant toute la vie et menant les danseurs tout près des dieux⁴⁴⁸ ». Elle conçut son art comme moyen de transcendance du corps individuel vers le spirituel par le truchement du corps qui suit le rythme de la nature et de l'univers. Incarner la sculpture antique était un moyen d'entrer dans le monde spirituel des anciens Grecs. Dans cette perspective, la danseuse, dans une transe spirituelle, apparaissait au public comme une « statue vivante » faisant revivre les rites sacrés à travers ses danses.

Chez Isadora Duncan, nous pouvons constater le même retour aux origines sacrées de la performance comme chez Edward Gordon Craig. En effet, le lien entre ces deux conceptions théoriques et pratiques du spectacle vivant est peut-être plus proche qu'on pouvait le croire. On sait que la créatrice de la danse libre et le penseur de théâtre vécurent une relation amoureuse entre 1904 et 1907 et eurent naturellement à partager leurs idées et leurs rêves⁴⁴⁹. Par l'intermédiaire d'Isadora Duncan, Craig découvrit l'enseignement de François Delsarte⁴⁵⁰. Il possédait le livre de Genevieve Stebbins dont certains passages sont annotés de la lettre D⁴⁵¹. Plus tard, Craig entretint une correspondance avec Percy MacKaye, fils du fondateur du delbartisme américain et

⁴⁴⁶ Isadora Duncan, « Danse, religion et amour », *ibid.*, p. 73.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴⁸ Duncan, « La jeunesse et la danse » [1914], *ibid.*, p. 110.

⁴⁴⁹ Leur relation dure du décembre 1904 jusqu'à l'octobre 1907. Leur fille Deidre est née en septembre 1906. La même année, Edward Gordon Craig publie *Six Studies in Movement* (Leipzig), série de lithographies représentant des études de mouvements d'Isadora. Cf. « Biographie » dans *Isadora Duncan 1877-1927. Une sculpture vivante*, cat. exp., Musée Bourdelle Paris (20 novembre 2009 – 14 mars 2010), Paris, éd. Paris Musées, 2009, p. 318.

⁴⁵⁰ Dans son autobiographie, il raconta d'avoir découvert en 1904 dans la chambre d'Isadora un livre de Delsarte qu'il lut, dans Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days. Some memoirs of Edward Gordon Craig (1872-1907)*, New York, The Viking Press, 1957, p. 264.

⁴⁵¹ Genevieve Stebbins, *The Delsarte System of Expression*, New York, Edgar S. Werner, 1902, dans *Fonds Edward Gordon Craig*, Paris, BnF, dép. Arts du spectacle, [cote E.G.C. 16°1966]. Il contient les notes manuscrites de Craig et inscription au frontispice : « 1911 Paris. Seen for the 1st time this year. E.G.C. ».

auteur d'une monographie sur son père⁴⁵². Les idées de Delsarte sur la sculpture antique comme origine des lois d'expression et de geste, développés par Genvieve Stebbins et Isadora Duncan, exercèrent une influence sur le jeune homme de théâtre.

Par l'instauration de la sur-marionnette sur scène, Craig voulait faire revenir au théâtre « l'antique action de grâce⁴⁵³ ». Isadora Duncan manifesta les mêmes aspirations à travers ses danses. En s'inspirant des gestes et des attitudes des vases et des bas-reliefs, elle créa une danse qui célébrait le culte antique du corps divinisé. La sur-marionnette qui prenait pour son origine les idoles antiques, était proche de sa conception de la danse. Craig qui représenta sa compagne dans les dessins et les gravures (fig. 71-72), voyait-il Isadora Duncan comme statue vivante qui s'anime sous force de l'inspiration divine, comme incarnation d'une idole sacrée ? Tous deux se rejoignent dans la même vision du corps comme vecteur du mouvement spirituel qui prend pour modèle la beauté plastique et spirituelle des statues antiques. Or, tandis qu'Edward Gordon Craig a imposé au corps de l'acteur l'idée de la marionnette pour maîtriser ses mouvements, Isadora Duncan voulait libérer le corps dans la danse aux mouvements amples et légers et a refusé de devenir marionnette dans les mains du maître⁴⁵⁴.

En 1945, rédigeant sa critique sur le spectacle d'Étienne Decroux à la Maison de la Chimie, Edward Gordon Craig se souvient d'Isadora Duncan qu'il désigne en tant que mime corporel avant la lettre : « Quant à Isadora – l'inimitable et toujours imitée, elle avait assurément compris le mime sans avoir besoin d'inventer un A.B.C.⁴⁵⁵. » Par cette comparaison, il signait l'alliance entre le delbartisme et le mime corporel. Les deux systèmes de pensée se rencontrèrent dans l'idée d'hisser le corps jusqu'au spirituel par l'action du mouvement, ayant la sculpture comme modèle d'incarnation des valeurs éternelles dans l'art. Isadora Duncan dont l'art a influencé Craig dans sa conception de la sur-marionnette, constitue ce « chaînon manquant » entre Étienne Decroux et François

⁴⁵² Percy MacKaye, *Epoch. The Life of Steele MacKaye, genius of the theatre, in relation to his times & contemporaries. A memoir by his son*, New York, Boni & Liveright, 1927.

⁴⁵³ Craig, « L'acteur et la sur-marionnette » [The Mask, 1908¹], dans *id.*, *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁵⁴ La comparaison de la danseuse à la marionnette n'est pas anodine car Edward Gordon Craig a été mal connu pour ses opinions misogynes.

⁴⁵⁵ Edward Gordon Craig, « Enfin un créateur » [Arts, le 3 août 1945], dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, *op. cit.*, p. 288.

Delsarte dont parle Thomas Leabhart⁴⁵⁶. Du point de vue théorique, nous voudrions établir le lien entre la pensée de Delsarte et le mime corporel dans la conception du corps comme statue vivante. Bien qu'Étienne Decroux classait François Delsarte parmi « des gens assis⁴⁵⁷ » qui ne méritent pas d'intérêt, il partageait avec son prédécesseur pour lequel la théorie est « intéressante comme moyen pour abréger le chemin, mais il faut arriver à la pratique⁴⁵⁸ », le même regard analytique sur l'art de sculpter et ses implications pratiques.

Chapitre 2 - Mettre la sculpture en mouvement par Étienne Decroux

Les danseurs fin de siècle cherchaient dans la statuaire antique l'image d'un corps non déformé par la civilisation moderne, au plus loin de celui de la danseuse de ballet classique, enfermé dans le corset et dont les mouvements étaient drastiquement restreints. Outre la tradition issue du delsartisme, nous pouvons aussi évoquer à cet égard les noms d'Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) créateur de « plastiques animées⁴⁵⁹ » inspirées des bas-reliefs antiques, ou celui de Vaslav Nijinsky (1889-1950), et son ballet, *L'Après-midi d'un faune* (1912), sur lequel l'influence des gestes hiératiques de la sculpture grecque archaïque est indéniable⁴⁶⁰. Étienne Decroux s'est tourné vers la sculpture pour redonner à l'acteur son corps qui était symboliquement enfermé dans les conventions gestuelles et rhétoriques du théâtre parlant.

Dans ses conférences, Decroux revient souvent sur la différence entre la danse et le mime. Il évoque à ce propos l'exemple de la sculpture pour souligner que l'idée du mouvement imaginable à partir de l'immobile statuaire n'est pas forcément celle de la danse : « Songeant face aux êtres de pierre, engendrés par des hommes : par Michel-Ange, par Rude, Rodin, Bourdelle, des questions nous sortent du cœur. Parmi celle-ci :

⁴⁵⁶ Thomas Leabhart, « Sport, statuaire et redécouverte du corps pré-cartésien », *op. cit.*, p. 384.

⁴⁵⁷ Thomas Leabhart, « Perles de sagesse du vendredi soir », *op. cit.*, p. 434.

⁴⁵⁸ François Delsarte, « Cours de M. Delsarte aux Sociétés savantes » (Delsarte Collection, box 12 b, dossier 54, cours n° 6), cité par Franck Waille, « Synthèse de la thèse *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques* », *op. cit.*, p. 143.

⁴⁵⁹ Émile Jacques-Dalcroze, *Méthode de Jaques-Dalcroze. Exercices de plastique animée*, vol. I., Lausanne, Jobin, 1916.

⁴⁶⁰ *Nijinsky (1889-1950)*, Martine Kahane-Erik Näslund (dir.), cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (23 octobre 2000-18 février 2001), Paris, Réunions des Musées nationaux, 2000.

Vont-ils bouger ? Qui oserait dire : Vont-ils danser ?⁴⁶¹» La sculpture suggère, selon lui, un tout autre mouvement que la danse insuffisamment « articulée » : « [...] j'ai été plus séduit par la statuaire que par la danse », dit-il, « parce que la danse avait quelque chose qui ne me semblait pas sérieux, qui me semblait fluide, insaisissable, comme l'onde, et que ça ne s'arrêtait pas, ça ne se fixait pas, ça ne parlait pas, ça n'articulait pas⁴⁶² ». Le mime corporel, en revanche, crée un mouvement plastique qui évolue dans un espace restreint et se concentre dans le corps. Selon Decroux : « La danse est une explosion, le mime est une implosion. Le danseur bondit, le mime marche vers un but⁴⁶³ ». L'action du mime corporel est concentrée dans le corps qui s'enracine dans le sol. Le mime anime la sculpture par une marche lourde, tandis que le danseur l'interprète d'un pas léger.

Même s'il dénie toute parenté entre mime et danse, Étienne Decroux apprécie certaines grandes danseuses comme Isadora Duncan. Il partage l'opinion qu'Edward Gordon Craig a exprimée dans une critique de juin 1945 : « Ce que vous dites sur Isadora Duncan et son école est admirablement résumé : "inimitable et inimitée". Cela permit de rendre justice à la grande danseuse sans accorder de brevet à ceux qui ont retenu que sa méthode extérieure⁴⁶⁴ ». En 1955, Étienne Decroux rencontre Martha Graham, une autre grande figure de la danse américaine, qui a visité son École de mime à Paris⁴⁶⁵. Parmi les danseuses françaises, il avait une admiration particulière pour Marguerite Bougai⁴⁶⁶. Il a également présenté une conférence à l'École de danse d'Irène Popard⁴⁶⁷. S'il était loin d'apprécier la danse libre, expressionniste et la danse de l'Opéra

⁴⁶¹ Étienne Decroux, « Un débat imprévu » (New York, le 4 avril 1962), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁶² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁶³ *Le théâtre d'Étienne Decroux*, Gilbert Comte (dir.), *op. cit.*, 1961.

⁴⁶⁴ « Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig » (le 6 août 1945), dans *Fonds Edward Gordon Craig*, *op. cit.*, [cote : EGC op. 38 (2)].

⁴⁶⁵ Le passage de Martha Graham (1894-1991) date probablement de juillet selon les photographies prises à cette occasion. Voir Étienne-Bertrand Weill, *École Étienne Decroux*, (1947-1982), rec. de photographies, BnF, dép. des Arts du spectacle, [cote : 4-PHO-19 (15)].

⁴⁶⁶ La rencontre d'Étienne Decroux avec la danseuse Marguerite Bougai se situe vers 1944 à l'École des Beaux-Arts et leurs contacts durent jusqu'à 1952, voir « Lettres d'Étienne Decroux à Marguerite Bougai », dans *Fonds Marguerite Bougai*, BnF, dép. Arts du spectacle [cote : 4-COL-117]. M. Bougai (1907-1994) tenait une école de danse qui se distinguait par un enseignement novateur, elle est auteur d'un recueil de poèmes, parus sous le titre *Le Mot et le Geste* (Paris, éd. M. Bougai, 1975), dans Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, « Sources », 1990, p. 101.

⁴⁶⁷ Étienne Decroux, « Un nouveau cours : mime corporel d'Étienne Decroux », présenté à l'école d'Irène Popard, en octobre 1956, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-165 (2), n° 66] ; Irène Popard (1894-1950), auteur de « la méthode Popard » qui se situe aux confins de la gymnastique et de la danse, perpétuée par son école après sa mort, dans Robinson, *op. cit.*, p. 84-86.

de Paris, s'il passait son temps à expliquer que le mime différait de la danse, Étienne Decroux, homme de paradoxes, étudiait assidûment les principes du ballet classique et s'en inspirait pour créer la grammaire du mime corporel⁴⁶⁸.

Au-delà de la danse, la sculpture représente un modèle de l'acteur dans le théâtre russe d'avant-garde. Le metteur en scène Vsevolod Meyerhold (1874-1940) considérait que « la méthode de travail de l'acteur [...] coïncide avec celle du sculpteur, puisque chacun de ses gestes, chaque mouvement de sa tête ou de son corps est identique à l'essence des formes et des lignes dans l'œuvre du sculpteur »⁴⁶⁹. La sculpture d'Aristide Maillol constituait la référence de Meyerhold : « [le metteur en scène] doit voir un Maillol en la personne de l'acteur, afin que la sculpture de l'acteur (son corps) insuffle la vie à des pierres mortes (les praticables) et leur donne la puissance d'un piédestal digne de porter cette grande sculpture, un corps vivant forgé par le rythme »⁴⁷⁰. Étienne Decroux dont la technique du mime corporel relève des ressemblances avec la biomécanique de Meyerhold⁴⁷¹ s'inscrit dans la même démarche.

Pour le créateur du mime corporel la sculpture représente, d'une part, un réservoir d'attitudes immobiles qu'il incarne dans le corps et, d'autre part, la confirmation de ses propres objectifs artistiques. Ainsi, selon Étienne Decroux : « La statue, ce n'est pas un mime avec son corps, mais c'est quand même quelque chose : elle a une attitude. Donc on n'était pas tout seul sur la terre et on n'a pas travaillé a priori dans l'abstrait. Cette statue, il fallait la faire bouger, car elle est une exhortation et on a envie d'en faire autant. »⁴⁷². Le mime a pour objectif d'animer le mime comme s'il s'agissait d'animer la sculpture tel que le montre la pièce emblématique *La Statue* représentée par Éliane Guyon.

⁴⁶⁸ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage, op. cit.*, p. 71.

⁴⁶⁹ Vsevolod Meyerhold, « La mise en scène de *Tristan et Isolde* au théâtre Mariinski (30 octobre 1909) », dans *id.*, *Écrits sur le théâtre*, t.1, (1891-1917), Béatrice Picon-Vallin (trad., préf., éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, nouv.éd. rev. et aug., 2001 [1973], p. 130.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ Sur la relation de Decroux à Meyerhold voir : Patrick Pavis, « Decroux et la tradition du théâtre gestuel : de Meyerhold au Théâtre du Mouvement », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, op. cit.*, p. 291-305 ; Marco De Marinis, « Au travail sur les actions physiques : la double articulation », Eugenio Barba-Nicolas Savarese (dir.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretiens, « Les Voies de l'acteur », Patrick Pezin (dir.), 2008, p. 182-185.

⁴⁷² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage, op. cit.*, p. 104.

Étienne Decroux se rendait souvent au musée du Louvre où il étudiait la statuaire antique comme François Delsarte un siècle avant lui. Son intérêt pour la sculpture se tissait aussi de rencontres personnelles comme celle des sculpteurs amis de son père dans sa jeunesse et plus tard, se nourrissait ensuite de fréquentes visites aux musées parisiens et de lectures dans le domaine de l'histoire de l'art⁴⁷³. En 1942, sa troupe participa au Salon d'Automne dans le cadre de la programmation du théâtre et des lectures de la poésie qui accompagnait l'exposition⁴⁷⁴. Entre 1942 et 1944⁴⁷⁵ se situa la rencontre avec Paul Bellugue, professeur d'anatomie et de morphologie à l'École des Beaux-Arts. Ils se lient d'amitié et collaborent sur certains projets.

2.1. « Le déménagement des principes »

Étienne Decroux était attentif à la représentation du corps humain en mouvement dans les arts plastiques comme dans tous les phénomènes de la vie. Il les observait soigneusement pour analyser la façon dont les formes se meuvent. Il dit, à ce propos : « [...] je ne suis pas un inventeur, je suis un déménageur. Ce qui veut dire que je vais à droite et à gauche et qu'il y a des choses qui rentrent en moi, des principes qui me pénètrent. Je prends un principe n'importe où et je l'applique dans le théâtre, qui, lui, n'a pas de principe⁴⁷⁶ ». Des attitudes observées au fil de ses visites des musées d'art lui évoquent « des principes » qu'il transpose dans le mime corporel. Il affirme ainsi dans une conférence de 1947 : « Nous nous informons des faits et des gestes d'ordre technique d'un Rodin, d'un Maillol [...] non point par curiosité pure mais pour en faire notre profit ⁴⁷⁷ ».

Étienne Decroux analyse la sculpture pour y trouver les bases techniques d'un nouveau mouvement scénique pour comprendre comment le sculpteur avait réussi à

⁴⁷³ Selon la communication personnelle de Thomas Leabhart (2013), Étienne Decroux possédait des livres sur l'art qui ont été richement illustrés.

⁴⁷⁴ Yves-Bonnat, « Théâtre et Poésie » dans *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Société du Salon d'automne (3 octobre-8 novembre 1942).

⁴⁷⁵ L'année *post quem* (1942) est déduite de la lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, le 1^{er} novembre 1947, dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.* ; L'année *ante quem* (1944) renvoie au bilan des activités de Decroux, établi en 1945, dans « Programme de la Séance du mime corporel », La Maison de la Chimie, le 27 juin 1945, dans Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes, op. cit.*, p. 70.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁷⁷ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier » (partie sur Craig, novembre 1947), dans *id.*, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 15.

évoquer le mouvement dans une position statique. Il « déménage » dans l'art du mime les principes de sa construction, comme par exemple le *contrapposto*. Une photographie prise pendant le cours du mime corporel en Suisse entre 1947-1948, nous montre Étienne Decroux dans l'attitude d'une sculpture (fig. 73)⁴⁷⁸. Appuyé sur une seule jambe, l'autre légèrement pliée et soulevée, il se tient droit avec un bras entièrement levé et l'autre à la hauteur d'épaules. Tandis que la jambe droite est libre et suit le mouvement du bras gauche ascendant, la jambe gauche sert d'appui. Placé en haut comme statue sur un piédestal, son équilibre devient précaire. Confronté au risque de chute, son corps doit être absolument investi dans l'attitude. Étienne Decroux rappelle alors les sculptures classiques dans lesquelles le mouvement du corps est suggéré par une position déhanchée (fig. 74). Les élèves rassemblés au-dessous de Decroux se trouvent dans une position accroupie, une jambe pliée sous le corps, l'autre tendue en arrière en s'appêtant à prendre la position de leur maître.

Étienne Decroux imagine un mouvement qui, soit a précédé, soit a succédé l'attitude représentée dans la sculpture. Il compose les marches selon les statues concrètes dans lesquelles la posture sculpturale resurgit au cours de déroulement du mouvement du corps dans l'espace. Dans d'autres compositions, la posture initiale disparaît complètement et le mouvement final du mime ne garde que « son odeur⁴⁷⁹ », selon l'expression du mime.

2.1.1. Les athlètes en action

Dans le texte *Le mime sous globe*, Étienne Decroux énumère « [...] la statuaire qui prend pour original un athlète en action : le discobole, le pugiliste antique, le génie de la Bastille⁴⁸⁰ ». Il s'intéresse à la sculpture qui montre un corps dynamique qui fait l'effort pour représenter ce corps sur la scène de théâtre. Dans le sport il trouve l'affirmation de ses objectifs : « La boxe, dit-il, m'a confirmé dans mon ambition initiale à trouver, inspiré

⁴⁷⁸ Peter Huber-Sigi Maurer, « Cours d'Étienne Decroux à Zurich », (1947-1948), dans *Étienne Decroux, photographies, 1940-1960*, BnF, dép. Arts du spectacle, [cote : 4-ICO-MIM].

⁴⁷⁹ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, 125.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

par la sculpture immobile, le style de mouvement en dehors de la danse⁴⁸¹ ». Ce style de jeu s'appelle *L'Homme de sport* et il représente l'homme exerçant une force pour effectuer une activité physique. Son ami Paul Bellugue, passionné de sport comme Decroux, l'aide à élaborer cette catégorie de mime⁴⁸².

Le professeur d'anatomie s'intéresse à la façon dont le geste d'un athlète ou d'un danseur est traduit dans les arts plastiques. Selon Bellugue, le geste est beau quand il est exécuté avec harmonie et économie, c'est-à-dire de manière sobre, rationnelle et épurée : rien n'y est de plus et rien n'y manque, tout est savamment calculé et réfléchi. Il en conclut que « la beauté est la forme sensible du geste économique⁴⁸³ ». La sculpture ou d'autres œuvres d'art sont créées par la transformation des gestes mouvants et vivants de l'artiste. « La beauté des œuvre d'art est, selon Bellugue, par construction, la beauté du geste de l'artiste⁴⁸⁴ ».

Bellugue revient au problème de la transformation de l'action cinétique en une œuvre d'art statique dans une conférence sur le lancement du disque dans l'Antiquité⁴⁸⁵. Il compare la sculpture du *Discobole* de Myron au mouvement de l'athlète contemporain. Il réalise à cette occasion un film documentaire en collaboration avec l'École gymnastique de Joinville représentant le lancement du disque (fig. 76). Selon Bellugue, *Le Discobole* représente « des formes d'un civilisé cultivées par une certaine gymnastique⁴⁸⁶ ». En confrontant l'athlète en action à la statue antique, il montre que Myron a évoqué l'idée du temps par la représentation des membres en discordance⁴⁸⁷. Il en conclut que *Le Discobole* représente la synthèse des différentes phases du mouvement réel du lanceur du disque. Ce type de raisonnement présenté par Paul Bellugue à ses élèves pourrait conforter son ami mime dans sa propre conception du mouvement du mime comme une synthèse d'attitudes observées dans la sculpture « d'athlètes en actions ». En 1948, Étienne Decroux crée la série des *Sports*, inspirée par les différentes disciplines (fig. 77). Sur les photographies d'Étienne-Bertrand Weill, il est

⁴⁸¹ Étienne Decroux, « Sculpture », *Mime Journal*, 2000-2001, « An Étienne Decroux Album », Thomas Leabhart (dir.), Claremont (Californie), The Pomona College, p. 43.

⁴⁸² Thomas Leabhart, « Sport, statuaire et redécouverte du corps pré-cartésien », *op. cit.*, p. 393.

⁴⁸³ Paul Bellugue, « Morphologie, esthétique gestuelle et art de vivre » dans *id.*, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, Librairie Maloine, 1967, p. 151.

⁴⁸⁴ Paul Bellugue, « De l'éducation morphologique et esthétique », *ibid.*, p. 232.

⁴⁸⁵ Paul Bellugue, « Le lancement du disque dans l'antiquité », *ibid.*, p. 233-247.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 246.

représenté corps nu, vêtu seulement d'un pagne et dépourvu d'accessoires sportifs. Nous y reconnaissons, parmi d'autres, le lanceur du disque (fig.). Dans le film tourné au Texas du début des années 1960, Decroux représente la figure du *Lanceur du disque* que nous considérons comme une référence au *Discobole* antique mais aussi au cours de Paul Bellugue.

« Le pugiliste antique⁴⁸⁸ » que Decroux mentionne dans son texte, nous renvoie au boxeur Georges Carpentier. Son corps « d'aspect puissant, mais fin, avec des muscles longs et souples⁴⁸⁹ » selon les mots du mime, s'associe à la beauté des statues antiques. Étienne Decroux est tellement admiratif qu'il voit le boxeur comme un « dieu grec⁴⁹⁰ ». Par ailleurs, en 1921, *Le Miroir des sports*, hebdomadaire illustré de l'entre-deux-guerres, a déjà présenté l'image du boxeur à côté de la statue du pugiliste antique (fig. 78). Ce type de comparaison s'inscrivait dans l'iconographie hébertiste dont Paul Bellugue était aussi l'héritier (fig. 79). Dans la pièce *Le Combat antique* qu'il a joué avec Jean-Louis Barrault et avec son fils Maximilien, Étienne Decroux représente la lutte des deux hommes aux mains et corps nus dépourvus d'accessoires : « je l'ai appelé antique, dit-il, parce qu'il n'y avait pas de revolver⁴⁹¹ ». Dans la série des photographies d'Étienne-Bertrand Weill de 1947, nous voyons deux personnages de profil souvent alignés sur le même plan (fig. 80). La mise en scène de la lutte rappelle l'esthétique des reliefs antiques représentant des lutteurs de manière hiératique (fig. 81).

Enfin, le dernier « athlète en action » représente « le génie de la Bastille⁴⁹² ». Il s'agit de la statue du *Génie de la Liberté* au sommet de La Colonne de Juillet au milieu de la place de la Bastille à Paris. La sculpture créée par Auguste Dumont en 1836 représente un jeune homme ailé au tronc nu qui s'élance dans l'espace depuis son pied gauche. Il se tient sur une sphère portant un flambeau et la chaîne rompue du despotisme (fig. 82). La sculpture représente le corps en mouvement ascendant en équilibre précaire. Dans l'imaginaire du mime corporel, cette figure symbolise la libération de l'homme de ses conditions matérielles par l'action de l'esprit.

⁴⁸⁸ Étienne Decroux Decroux, « Le mime sous globe », *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸⁹ Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁹⁰ « Profils perdus. Étienne Decroux. », interview radiophonique, diff. le 5 et 11 novembre 1992, France Culture, cité d'après Franco Ruffini « Mime, the Actor, Action : the Way of Boxing », *op. cit.*, p. 61 et 69.

⁴⁹¹ Étienne Decroux, « Le Combat antique », *ibid.*, p. 144.

⁴⁹² Étienne Decroux, « Le mime sous globe », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 58.

2.1.2. Figures ascendantes et descendantes

Étienne Decroux s'intéresse particulièrement à la sculpture qui représente le corps en mouvement comme s'il était animé par un élan qui le pousse en haut ou le fait descendre en bas. La statue de « génie de la Bastille » représente ce type de dynamisme ascendant. Thomas Leabhart, élève et assistant d'Étienne Decroux, propose d'intégrer la sculpture du *Faune dansant* du jardin de Luxembourg parmi des statues dans l'espace public parisien qui auraient pu attirer le regard de son maître⁴⁹³. Créée par Eugène Lequesne en 1852, elle représente une figure en *contrapposto* qui se tient sur une jambe, l'autre soulevée en avant, un bras levé, jouant à la flûte (fig. 75). Son attitude rappelle, selon Leabhart, les principes du mime corporel : « Quand Decroux nous implorait de „nous installer dans l'instable" ou „d'aller vers le bord du précipice" ou „de placer la pyramide sur la pointe", cela signifiait qu'il désirait que nous trouvions un équilibre plus précaire et l'exécutions „avec abandon"⁴⁹⁴. » Et nous pouvons élargir le panthéon du mime corporel par d'autres sculptures représentant le corps en équilibre instable qu'ornent des jardins, des places, des façades et des musées de Paris.

À la différence de la figure de l'envol, les figures descendantes représentent le corps qui s'approche du sol et qui peut engendrer différentes significations. Étienne Decroux a créé une composition appelée *L'Offrande à Dieu* qui a été inspirée par la sculpture égyptienne *Taharqa et le dieu faucon* du musée du Louvre (fig. 84)⁴⁹⁵. Elle apparaît dans le film de Waco dans les deux variantes⁴⁹⁶. Nous y voyons Étienne Decroux qui s'agenouille en effectuant un mouvement annelé en arrière jusqu'à atteindre la composition de la statue aux mains ouvertes portant une offrande (fig. 85)⁴⁹⁷.

⁴⁹³ Thomas Leabhart, « Sport, statuaire et redécouverte du corps pré-cartésien », *op. cit.*, p. 388-389.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 389.

⁴⁹⁵ *La statuette de Taharqa et le dieu faucon*, dernières dynasties pharaoniques et époque ptolémaïque (vers 1069 - 30 av. J.-C.), Dép. des Antiquités égyptiennes, Musée du Louvre.

⁴⁹⁶ Gene McKinney (dir.), *The Mime of Étienne Decroux*, Baylor Theater, Waco, Texas, Paul Baker (prod.), Étienne Decroux- Margaret Hogarth (voix), début des années 1960.

⁴⁹⁷ Nous remercions Thomas Leabhart de nous avoir montré cette figure.

2.2. Formules de pathos d'Étienne Decroux

La technique du mime corporel joue un rôle important dans la transposition d'attitudes sculpturales. Étienne Decroux rappelle les réflexions de son ami Paul Bellugue sur le geste auxquelles il s'identifie : « Un jour il [Bellugue] me dit : “La technique, c'est l'obéissance du corps à l'esprit”. J'ai été frappé par la clarté de cette réflexion. Et nous pouvons dire que dans le mime corporel qui est notre art, la technique, c'est l'obéissance du corps, de tout le corps, à l'esprit⁴⁹⁸». La technique du mime corporel, loin d'être un vocabulaire figé d'expression, appliqué au corps de l'extérieur, est un système dynamique, basé sur l'expression intérieure qui se révèle par le biais du mouvement. Quand le mime représente une attitude de la sculpture, il ne l'imité pas mécaniquement mais il l'incorpore dans son mouvement par le biais de la technique du mime. Cette pratique est intrinsèquement liée à l'expression d'émotions. Incarner une posture de statue signifie d'intérioriser l'émotion ou l'idée symbolique qu'elle comporte.

Quand Étienne Decroux parle du « déménagement des principes » de la sculpture dans le mime corporel, il pense moins aux reprises formellement exactes qu'à l'incarnation du mouvement que l'attitude évoque. Il conçoit ce mouvement comme l'expression d'une idée ou d'une émotion qu'il intensifie par le biais des *dynamo-rythmes* : « Les mauvaises nouvelles, les bonnes nouvelles provoquent dans le corps des manifestations différentes, dit-il, ce sont des dynamo-rythmes. [...] Le dynamo-rythme, c'est ce qui exprime le plus intensément la passion⁴⁹⁹ ». Le mime discerne le potentiel d'un drame dans une attitude sculpturale qu'il développe dans une composition dynamique et l'intensifie par le changement du rythme et de la force. Il réanime les conflits d'idées inscrits dans les corps des statues et les réactualise dans de nouvelles circonstances.

Nous proposons de rapprocher la manière dont Étienne Decroux regarde et « déménage » des attitudes de la sculpture dans le mime au concept des formules de

⁴⁹⁸ « L'interview imaginaire ou les “dits” d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage, op. cit.*, p. 119.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 128-129.

pathos d'Aby Warburg (1866-1929)⁵⁰⁰. Rappelons que l'historien de l'art allemand étudiait la manière dont l'art de la Renaissance reprend des figures du corps de l'art antique pour représenter leur pathos tragique dans un nouveau contexte historique⁵⁰¹. Il a remarqué que c'est notamment la représentation du corps en mouvement, dans une posture en déséquilibre, qui incarne des tensions dramatiques et intensifie une émotion⁵⁰². Au-delà d'une expression physionomique précise et au-delà de l'exactitude formelle d'une attitude, Warburg la concevait comme une formule dynamique qui s'incarne dans des œuvres d'art concrètes et dont le mouvement suggère une expression dramatique. Les formules de pathos de l'Antiquité resurgissent dans des périodes historiques et des contextes culturels différents. Non seulement qu'elles transcendent des différentes époques mais aussi des genres artistiques. Warburg étudiait leur transfert entre le théâtre et l'image à la Renaissance⁵⁰³, entre le rituel du serpent chez les Amérindiens et l'art occidental⁵⁰⁴. Dans des arts du spectacle, on trouve, selon l'historien de l'art allemand, « des formes intermédiaires » qui constituent d'une part, un lien entre la vie et l'art et, d'autre part, un lieu d'incarnation de pathos dans l'attitude du corps⁵⁰⁵. C'est donc dans les arts du spectacle, au sens large du terme, que la formule de pathos devient vivante, voire elle constitue « le paradigme de la performance⁵⁰⁶».

⁵⁰⁰ Sur Aby Warburg et sa notion des formules de pathos voir : E. H. Gombrich, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon Press, 1986 [1970] ; Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, « Vues », Jean-Pierre Criqui (dir.), 2012 [1998]; Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002 ; John M. Krois, « Die Universalität des Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium », dans Hans Belting-Dietmar Kamper-Martin Schulz (dir.), *Quel Corps ? Eine Frage der Repräsentation*, Munich, Wilhelm Fink, 2002, p. 295-307.

⁵⁰¹ Aby Warburg, « Dürer et l'Antiquité italienne » [Leipzig, 1906], dans *id.*, *Essais florentins*, Sybille Muller (trad.), Eveline Pinto (prés.), Paris, Klincksieck, 1990 ; Claudia Wedepohl, « Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas" », dans Marcus Andrew Hurrting (dir.), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt des Pathosformel*, cat. exp., Walraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Cologne, Walter König, 2012, p. 33-50.

⁵⁰² Aby Warburg, « La Naissance de Vénus » et « Le Printemps de Boticelli » [Hambourg et Leipzig, 1893], dans *id.*, *Essais florentins, op. cit.*, p. 47-100.

⁵⁰³ Aby Warburg, « I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589 – I disegni de Bernardo Buontalenti e il libro dei conti di Emilio de' Cavalieri », [Florence, 1895], cf. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, p. 159-184.

⁵⁰⁴ Aby Warburg, *Le rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Sibylle Muller (trad.), Joseph Leo Koerner (introd.), textes de Fritz Saxl et Benedetta Castelli Guidi, Paris, Macula, « La Littérature artistique », Philippe-Alain Michaud (dir.), 2003.

⁵⁰⁵ L'expression apparaît en italien dans Aby Warburg, « I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589 ... », *op.cit.*, cité selon Giovanni Carreri, « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel, forme intermédiaire », *L'Homme*, janvier-mars 2003, n° 165, « Image et anthropologie », Carlo Severi (dir.), p. 41-77.

⁵⁰⁶ Kathleen M. Gough compare la formule de pathos d'Aby Warburg avec le concept de la restauration du comportement de Richard Schechner, auteur du livre *Between Theatre and Anthropology* (1985) et fondateur de « Performance studies ». À la différence de Warburg, la théorie de Schechner, appliquée au

L'historienne de la danse Gabriele Brandstetter utilise le concept warburguien pour étudier des figures du corps dans l'art de la danse au tournant des XIX^e et XX^e siècles⁵⁰⁷. Elle décrit la façon dont les artistes de cette époque ont repris des formules de pathos de l'Antiquité et de l'Orient en les investissant par de nouvelles significations. Traversant les différents genres artistiques, le théâtre, les arts plastiques et la littérature, elles reflètent le changement de statut du corps dans la culture et la société fin de siècle.

Dans sa thèse sur Étienne Decroux publiée en 2001, Franz Anton Cramer suggère déjà d'utiliser la notion des formules de pathos pour décrire la manière dont le mime emprunte des attitudes du domaine de la sculpture sans approfondir ses propos par une analyse plus précise⁵⁰⁸. Il s'appuie dans son raisonnement sur la ressemblance entre la méthode d'Aby Warburg et celle d'Eugenio Barba, metteur en scène italien et initiateur de l'anthropologie théâtrale⁵⁰⁹. Cramer trouve « des questionnements analogues⁵¹⁰ » chez les deux auteurs en postulant que l'iconologie de Warburg préfigure la théorie de Barba⁵¹¹. Eugenio Barba qui considère Étienne Decroux comme « maître caché⁵¹² » de son art, cherche les exemples des attitudes significatives du corps dans l'art du passé, à travers des aires géographiques et culturelles, entre l'Orient et l'Occident, entre l'ethnologie et l'histoire de l'art, pour les restituer sur la scène du théâtre (fig. 86). Ces attitudes représentent des stocks d'énergie qui sont réactivés dans le corps de

spectacle, de la danse amérindienne au théâtre contemporain, manque de la dimension historique que Gough ne prend pas en compte dans sa comparaison, cf. Kathleen M. Gough, « Between the Image and Anthropology. Theatrical Lessons from Aby Warburg's "Nympha" », *The Drama Review*, automne 2012, vol. 56, n° 3, The New York University and Massachusetts Institute of Technology, p. 114-130.

⁵⁰⁷ Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbildern und Raumfiguren der Avantgarden*, Francfort sur Main, Fischer-Taschenbuch, 1995.

⁵⁰⁸ Franz Anton Cramer, *Der unmögliche Körper. Étienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib*, Tübingen, Max Niemeyer, « Theatron : Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste », vol. 34, 2001, p. 119.

⁵⁰⁹ Eugenio Barba (né en 1936), metteur en scène italien, l'un des fondateur d'International School of Theatre Anthropology, cf. <http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx> (consulté le 12/03/15).

⁵¹⁰ Cramer parle de « la pensée archéologique dans des séries typologiques » pour désigner leur approche commune, voir Cramer, *Der unmögliche Körper. Étienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib*, *op. cit.*, p. 118.

⁵¹¹ La comparaison entre l'iconologie d'Aby Warburg et l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba mériterait une étude approfondie pour avancer ces hypothèses.

⁵¹² Eugenio Barba, « Le maître caché », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, *op. cit.*, p. 15-21.

l'acteur⁵¹³. Tandis que Barba tend à élargir le répertoire de gestes et d'attitudes d'acteur en assimilant les différents codes culturels incarnés dans les œuvres d'art du monde entier, Étienne Decroux reste cantonné aux « déménagements » de la sculpture occidentale au mime corporel.

2.2.1. Sur les pas de l'ange

L'exemple de transfert d'une formule de pathos dans le mime corporel représente un exercice de la marche qui a été créé par Étienne Decroux d'après la célèbre statue de *La Victoire de Samothrace* du musée du Louvre. La sculpture datant de l'époque hellénistique, représente Nike, la déesse de la victoire placée sur une base en forme de proue de navire. Visiteur régulier du musée, Étienne Decroux avait pu admirer à maintes reprises cette sculpture. Il lui accordait une telle importance que dans le studio de Boulogne-Billancourt la seule photographie qui décorait ses murs représentait son image⁵¹⁴. Ce qui l'interpellait avant tout chez elle, c'était l'équilibre instable du corps penché en avant, comme si la statue voulait marcher contre le vent dont la force était exprimée dans le drapé de vêtement, projeté en arrière du corps. La tension entre les mouvements contradictoires, entre le corps en avant et les ailes et la draperie en arrière, s'inscrivait dans le corps de la déesse ailée qui illustre parfaitement l'idée de Decroux sur l'autonomie de l'expression du tronc au détriment de celle du visage, voire de la tête, ici absente.

Dans les années quarante, il invente une marche inspirée de cette statue qui constitue un exercice pour ses élèves. Sur la photographie d'Étienne-Bertrand Weill, nous voyons Marcel Marceau, une élève dont nous ne connaissons pas le nom et Maximilien Decroux, exécutant cette marche (fig. 87). Les élèves prennent successivement l'attitude de *La Victoire de Samothrace*. Chacun représente une phase de mouvement de cette marche. Marcel Marceau, sur la photographie à gauche, commence le pas. La jeune femme au milieu de la scène représente sa partie intermédiaire. Maximilien Decroux, à droite, est déjà dans sa phase finale où nous

⁵¹³ Eugenio Barba, *L'énergie qui danse : dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps - Holstebro, International School of Theatre Anthropology, « Les Voies de l'acteur », Patrick Pezin (dir.), 2^e éd. rev. et augm., 2008 [1995].

⁵¹⁴ Il a placé sa reproduction près de l'escalier dans son studio. Communication personnelle de Thomas Leabhart (2011).

reconnaissons l'attitude de *La Victoire de Samothrace* (fig. 88). La marche consiste à une translation du poids du corps d'une jambe à une autre. Le tronc est propulsé en avant tandis que les bras tendent en arrière. Thomas Leabhart décrit cet exercice : « Il consistait à avancer comme sur un promontoire, la jambe avant tendue, pied à plat, la jambe en arrière en flexion, talon en l'air, le grand orteil effleurant le sol de sa face antérieure, comme le pinceau d'un calligraphe recourbé sur le papier. Les bras suivaient. Et l'élève devait penser à l'abîme qui s'ouvre devant lui⁵¹⁵». Les élèves incarnaient la sculpture de Samothrace pour apprendre comment se tenir sur la scène.

Or, bien avant Étienne Decroux, les artistes plasticiens, les écrivains mais aussi les danseurs s'étaient inspirés de Niké de Samothrace qui, depuis 1884, surplombait l'escalier monumental du Louvre⁵¹⁶. En dehors de l'allégorie traditionnelle de la victoire, rattachée à celle du culte du progrès au tournant des XIX^e et XX^e siècles, la sculpture symbolisait la dynamique de la vie moderne, l'enivrement par la vitesse, la sensation de l'apesanteur et le rêve de voler⁵¹⁷. Quoique le futuriste Tommaso Marinetti préférait la voiture à la statue proclamant qu'« [...] une automobile rugissante [...] est plus belle que la *Victoire de Samothrace*⁵¹⁸ », son collègue Umberto Boccioni n'a pas oublié sa leçon dans la sculpture *Formes uniques de la continuité dans l'espace* de 1913⁵¹⁹. La danseuse américaine Loïe Fuller, admirée par les futuristes, symbolisait cette nouvelle dynamique de la vie par ses danses dans lesquels le corps enlacé dans une robe large aux grandes manches volantes se prêtait à être associée à l'image de la déesse ailée. Loïe Fuller elle-même renforçait ce lien en se laissant photographier au bord de la mer dans l'attitude de la *Victoire de Samothrace* (fig. 89)⁵²⁰. Et son amie Gab Sorère s'est adressée à la danseuse qui n'appréciait pas le manifeste de Marinetti : « La *Victoire de Samothrace* est l'image

⁵¹⁵ Michel Ellenberger, *La Victoire de Samothrace surgie d'un théâtre de statues*, La Rochelle, éd. Rumeur des âges, 2000, p. 73.

⁵¹⁶ Pour la réception de cette statue dans la modernité voir : Michel Ellenberger, *La Victoire de Samothrace, surgie d'un théâtre de statues*, *op. cit.*, accompagné de l'anthologie des textes (Gabriel d'Annunzio, F.T. Marinetti, Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, Ezra Pound, Marcel Proust etc.).

⁵¹⁷ Gabriele Brandstetter, *Tanzlektüren*, *op. cit.*, p. 168.

⁵¹⁸ F. T. Marinetti, *Manifeste du futurisme* [Le Figaro du 20 février 1909], cité selon Ellenberger, *op. cit.*, p. 57.

⁵¹⁹ Serge Lemoine - Arnauld Pierre, « La lettre ou l'esprit : l'Antique au XX^e siècle », dans *D'après l'antique*, cat. exp., Musée du Louvre, Paris, Réunions des musées nationaux, 2001, p. 132. (132-140).

⁵²⁰ Gabriele Brandstetter, *Tanzlektüren*, *op. cit.*, p. 167.

même de la beauté et c'est toi qui l'as fait revivre, les bras ouverts, volant dans la lumière !⁵²¹ ».

Auguste Rodin, quant à lui, possédait un cliché de la statue, photographiée par Stephen Haweis et Henry Coles (fig. 91), peut-être à la demande même du sculpteur⁵²². Il l'a décrite comme si elle était modelée par son environnement : « Modelée par la mer qui est le réservoir de toutes les formes, tu nous séduis et tu nous domines par cette grâce et par ce calme que seule la force possède [...]»⁵²³. Rainer Maria Rilke, se souvient de la statue en regardant des sculptures de Rodin : « Cette sculpture n'est pas, seulement, la marche d'une jeune femme annonçant la victoire ; elle est aussi l'image éternelle du vent grec, de sa démesure, et de sa magnificence⁵²⁴. » Sous le regard de l'écrivain et du sculpteur, *La Victoire de Samothrace* apparaît comme incarnation des forces naturelles qui se matérialisent dans le mouvement de la statue.

Partageant avec Auguste Rodin l'amour pour l'antique, Isadora Duncan a incarné une figure similaire à *La Victoire de Samothrace*. Dans la danse intitulée *La Marseillaise*, elle est apparue les bras levés, s'inspirant de la sculpture de François Rude sur l'Arc de triomphe (fig. 90)⁵²⁵. Créée en 1915 sur l'hymne national, cette danse cherchait à incarner les idéaux de la Révolution française aux temps de la Première Guerre mondiale⁵²⁶. Les critiques d'art comparaient sa forme de danse avec les œuvres infinies de Michel-Ange : « *At times, legs, arms, a leg or an arm, the throat, or the exposed breast assume an importance above that of the mass, suggesting the unfinished sculpture of Michel Angelo*⁵²⁷ ». À la même époque où Auguste Rodin concevait les torses comme les œuvres d'art abouties, la danse d'Isadora Duncan mettait en avant l'expression du tronc en se souvenant de *La Victoire de Samothrace*.

⁵²¹ Cité selon Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann, « Nouvelle Librairie de la Danse », 2006 [1994], p. 551.

⁵²² Hélène Pinet, « Stephen Haweis et Henry Coles, *La Victoire de Samothrace*, 1903-1904 », notice de catalogue (cat. n° 215), dans *Rodin, la lumière de l'antique*, cat. exp., Arles, Musée départemental Arles antique (6 avril-1^{er} septembre 2013) et Paris, Musée Rodin (19 novembre 2013-23 février 2014), Maéva Abillard, Patrick Blanc, Véronique Blanc-Bijon *et al.*, Paris, Gallimard - Arles, éd. Musée départemental Arles Antique, 2013, p. 330.

⁵²³ Auguste Rodin, « À la Vénus de Milo », *L'Art et les Artistes*, 1914, n° 109, cité selon Ellenberger, *op. cit.*, p. 43.

⁵²⁴ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* (1902), Catherine Caron (trad.), Rennes, La Part Commune, 2001, p. 32.

⁵²⁵ Brandstetter, *op. cit.*, p. 171.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁵²⁷ Carl Van Vechten, « The New Isadora », cité selon Gabriele Brandstetter, *Tanzlektüren*, *op. cit.*, p. 172.

Plus de trente ans après, Étienne Decroux s'inspire de la même sculpture en la réactualisant dans un exercice de mime corporel. Tandis que dans la danse de fin de siècle l'attitude apparaît par une association spontanée, Decroux la réemploie de manière préméditée. Il se sert du modèle de la sculpture antique pour enseigner à ses élèves comment se comporter sur scène. Selon le mime Ivan Bacchiocchi : « Elle [*La Victoire de Samothrace*] donne une leçon de tenue scénique aux hommes d'aujourd'hui ; elle se dresse [...] sur la proue de navire, portée en avant par son énergie propre, tel l'acteur qui doit se grandir pour aller au-devant du public, tout en étant conscient de ce qu'il est au bord du précipice⁵²⁸ ». Prendre l'attitude de cette sculpture signifie d'incarner sa portée symbolique : investir pleinement le corps dans l'équilibre instable du tronc incliné en avant tout en gardant l'expression du corps calme et monumental : « La difficulté n'était pas, selon Étienne Decroux, dans la posture, mais dans le dynamisme du mouvement [...] qui a quelque chose d'héroïque, il est le mouvement idéal de l'homme, il porte le secret de l'absolu⁵²⁹ ».

Le mime incarnant *La Victoire de Samothrace* se tient sur scène le torse propulsé en avant, face à la « mer » des yeux de spectateurs comme s'il voulait leur offrir son corps qui paraît physiquement et moralement grand. Réussissant à tenir en équilibre instable, il s'approprie son corps et lui donne les ailes de la déesse antique qui sont aussi celles de l'ange. Au-delà de la dynamique de la vie et du progrès et de l'incarnation des forces naturelles, l'interprétation de la sculpture proposée par Étienne Decroux représente la victoire de l'homme sur la pesanteur et, par extension, de l'esprit de l'homme sur la matière du corps. Le mouvement du mime créé à partir de Niké, donne l'impression d'effleurer le sol d'un pas léger comme un ange qui vole. Decroux qui était, selon Benhaïm, « obsédé par les mouvements sans cause matérielle, produits de la pure volonté, semblables à ceux des anges⁵³⁰ », désignait le boxeur Georges Carpentier comme « l'archange du ring⁵³¹ ». Il entrevoyait dans son corps en action le même mouvement de l'esprit qui pousse le corps et le soulève du sol.

⁵²⁸ Cité selon Michel Ellenberger, *La Victoire de Samothrace surgie d'un théâtre de statues*, op. cit., p. 73. Ivan Bacchiocchi, élève de Decroux, enseigne à l'École internationale de mime dramatique de Paris.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, thèse de doctorat, op. cit., p. 280.

⁵³¹ « Profils perdus. Étienne Decroux. », l'interview radiophonique, diff. le 5 et 11 novembre 1992, France Culture, cité d'après Ruffini 1995, op. cit., p. 61 et 69.

Dans son atlas *Mnémosyne*, Aby Warburg établit des liens intrinsèques entre les images de différentes époques représentant les corps en mouvement qui traduisent la même formule de pathos⁵³². La nymphe, la figure féminine dynamique à la chevelure défaite et au voile soulevé par le vent, constitue un des éléments récurrents⁵³³. Elle apparaît dans les fresques et les tableaux de la Renaissance portant souvent une cruche ou un panier de fruits sur la tête. D'une part, Warburg trouve ses précurseurs dans les reliefs antiques représentant les ménades dansantes, mais aussi dans *La Victoire de Samothrace* qui dénote le même dynamisme de la posture⁵³⁴. D'autre part, il voit la continuité de la représentation de la nymphe dans les figures du corps de son siècle. La planche numéro 77 contient la photographie de la célèbre golfeuse allemande Erika Sell-Schop (fig. 92) qui voisine, d'un côté avec la représentation de Médée par Eugène Delacroix, et, de l'autre, avec l'image de la Victoire dans la publicité pour la crème et sur la monnaie antique de Syracuse⁵³⁵. Au-delà du geste meurtrier de Médée⁵³⁶, l'attitude de la golfeuse traduit un mouvement ascendant et elle renvoie aux représentations de la Victoire et aux autres figures de l'envol représentées sur la même planche, comme celle de la « fée de la maison » sur la publicité pour le papier toilette⁵³⁷. Le geste sportif, résultat de la prouesse technique de la championne, est aussi celui du dépassement de ses limites, de la libération d'énergie pour atteindre un but, pour « s'envoler ». Compris de manière ascendante, cette attitude se répercute dans la figure de *L'Espérance* de Giotto sur la dernière planche de l'atlas (fig. 93).

Étienne Decroux entreprend un voyage similaire entre les formules dynamiques, leur figuration concrète et leur signification idéale. *La Victoire de Samothrace* représente le pas de l'ange mais aussi l'acteur sur la scène. Le boxeur Georges Carpentier apparaît

⁵³² Aby Warburg, *Der Bidleratlas Mnémosyne*, Martin Warnke (éd.), Berlin éd. Akademie, coll. « Aby Warburg Gesammelte Schriften », 2000.

⁵³³ Sur la symbolique de la nymphe chez Warburg voir Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, *op.cit.*, p. 75-96.

⁵³⁴ Bertrand Prévost, « Direction-dimension : *Ninfa et putti* », *Images re-vues*, n° 4, 2013, hors série : « Survivance d'Aby Warburg. Sens et destin d'une iconologie critique », Sabine Forero-Mendoza - Bertrand Prévost (dirs.), <http://imagesrevues.revues.org/2941> (consulté le 20/04/ 2015).

⁵³⁵ Aby Warburg, *Der Bidleratlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 128, pl. 77.

⁵³⁶ Selon Didi-Huberman : « Comment ne pas voir, dans cette golfeuse prête à taper dans sa balle, l'antique Ninfa assassinant Orphée à coups de bâton, et dont Warburg avait si bien étudié les survivances chez Mantegna, puis chez Dürer ? », dans Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris, éd. Gallimard, 2002, p. 133-134

⁵³⁷ Warburg, *Der Bidleratlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 128, pl. 77.

comme, à la fois « un dieu grec⁵³⁸ » et « l'archange du ring⁵³⁹ » (fig. 93). De la sculpture et du sport au corps du mime, nous pouvons suivre le « déménagement » de la même formule du pathos : celle du conflit entre l'envol de l'esprit et le corps matériel qui le rattache au sol que le mime tente à dépasser par son mouvement en équilibre instable. Il représente un conflit archétypal de l'existence humaine qui apparaît sous d'autres formes dans l'art du passé⁵⁴⁰.

Chapitre 3 - Le mime corporel et les canons du corps humain

Dans sa recherche des principes fondamentaux de l'art de l'acteur, Étienne Decroux s'inspire de la statuaire qu'elle côtoie depuis sa jeunesse qu'il s'agisse des visites de l'atelier des sculpteurs avec son père ou la fabrication des masques à l'École du Vieux-Colombier. Ses contacts avec le milieu des beaux-arts deviennent plus intenses pendant les années 1940 grâce à son amitié avec Paul Bellugue, professeur d'anatomie à l'École des Beaux-Arts. Dans une lettre de 1947, Decroux raconte à Edward Gordon Craig ses rencontres avec les artistes plasticiens : « Puis, peu à peu, un groupe d'amis s'est cristallisé autour de nous. Les uns nous suivent depuis 2 ans, d'autres depuis 3 ans, l'un d'eux depuis 5 ans. Ce sont des artistes étrangers au théâtre : peintre, professeur d'anatomie, céramistes, potiers, artistes du vitrail [...]»⁵⁴¹ ». L'amitié avec les artistes plasticiens permet à Étienne Decroux de mieux connaître les techniques d'arts plastiques et celui qui a touché aux différents métiers pendant sa jeunesse, ne doit pas laisser échapper l'occasion de les expérimenter de ses propres mains. L'expérience du milieu des beaux-arts pénètre aussi dans ses écrits où il parle « d'une blagueuse soirée des étudiants en beaux-arts⁵⁴² », des « heureux frères de la mosaïque, de la sculpture sur

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ « Profils perdus. Étienne Decroux », l'interview radiophonique, diffusé les 5 et 11 novembre 1992, France Culture, cité d'après Ruffini 1995, *op. cit.*, p. 61 et 69.

⁵⁴⁰ Par exemple, nous trouvons la figure de ce conflit dans un emblème du livre d'Alciato, avec le symbole des ailes pour l'ascension et celui de la pierre pour le rattachement matériel. Cette figure a été reprise dans d'autres œuvres depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, voir Lubomír Konečný, « *Paupertatem summis ingeniis obesse ne proveniantur* : Alciato & Co. On the Humanist Condition », dans Marcell Sebők (dir.), *Republic of Letters, Humanism, Humanities*, actes de colloque international (Collegium Budapest, 26-28 novembre, 1999), Budapest, Collegium Budapest, « Conference Series », n° 15, 2005, p. 199-209.

⁵⁴¹ « La lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, le 1^{er} novembre 1947 », dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*, [cote : EGC op. 38 (2)].

⁵⁴² Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *id.*, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 108.

Pierre, ou en bronze, ou en verre⁵⁴³ » ou du « jardin des Beaux-Arts [qui] n'est pas un potager⁵⁴⁴ ».

À cette époque, Étienne Decroux donne des cours de mime corporel au 5 rue des Beaux-Arts⁵⁴⁵. La proximité des lieux renforce les relations avec Paul Bellugue et débouche, en 1944, sur les « spectacles privés dans la petite salle du foyer des Beaux-Arts devant des audiences de dix à cinquante personnes⁵⁴⁶ ». Par la suite, Bellugue collabore aux conférences-démonstrations d'Étienne Decroux⁵⁴⁷ où il assiste comme invité d'honneur. En juin 1946, il préside la conférence, intitulée *L'Apologie de la danse classique*, qui se déroule à la Maison de la Chimie⁵⁴⁸. En février 1948, Bellugue participe à une autre conférence de Decroux ayant pour le titre *Le mime dans la hiérarchie des Arts* qui a lieu dans l'Atelier de Marguerite Bougai⁵⁴⁹.

La collaboration entre les deux hommes se poursuit tout au long des années quarante et dure probablement jusqu'à la mort de Bellugue en 1955. Comme Decroux le confirme plus tard : « Monsieur Bellugue [...] se passionnait pour son métier et nous nous voyions de temps en temps pour échanger nos idées⁵⁵⁰ ». Les propos de son ami lui fournissent d'importantes suggestions pour la création de la catégorie de *L'Homme de sport* que nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent. Le professeur d'anatomie et le créateur du mime corporel se rencontrent autour de la problématique de la représentation du corps humain en mouvement et de sa transposition dans le domaine de l'art qu'il s'agisse des arts plastiques ou des arts de scène.

⁵⁴³ Étienne Decroux, « Présence en corps », *Revue d'esthétique*, t. 13, vol. I, jan-mar 1960, « Questions d'esthétique théâtrale », Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, p. 13.

⁵⁴⁴ Étienne Decroux, « Le jardin des Beaux-Arts n'est pas un potager », *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 157-159.

⁵⁴⁵ Dans une lettre à Marguerite Bougai de mars 1945, Decroux annonce ce changement de lieu, voir « La lettre d'Étienne Decroux à Marguerite Bougai » (mars 1945), dans *Fonds Marguerite Bougai*, *op. cit.*, n. p.

⁵⁴⁶ « Programme de la Séance de Mime corporel, le 27 juin 1945 », (Bilan des activités), dans Dorcy, À la rencontre de la mime et des mimes, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁴⁷ Thomas Leabhart, « Sport, statuaire et redécouverte du corps pré-cartésien », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, *op. cit.*, p. 392.

⁵⁴⁸ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique », conférence du 27 février 1946, (notes de 1946-1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [MW-164 (4)], 327 f. ms.

⁵⁴⁹ « Carte d'invitation à la conférence d'Étienne Decroux : "Le mime dans la hiérarchie des Arts" », le 19 février 1948, dans l'Atelier de Marguerite Bougai, Chaussée Maine, dans *Fonds Pierre Verry*, BnF, dép. Arts du spectacle, [cote : 4-COL-197 (151)].

⁵⁵⁰ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, *op. cit.*, p.119.

3.1. La leçon d'anatomie et de morphologie humaine de Paul Bellugue

Selon la tradition de l'École des Beaux-Arts, Paul Bellugue (1892-1955) (fig. 94) défend l'art fondé sur la perfection formelle dont la sculpture antique est la quintessence. En même temps, il exige la connaissance approfondie de l'anatomie humaine issue de l'observation scientifique du corps⁵⁵¹. En renouant avec les conceptions instaurées par Paul Richer aux tournants des XIX^e et XX^e siècles, il développe l'étude de la morphologie humaine qui observe le changement des attitudes du corps selon différentes actions de l'homme. Aux anciennes pratiques qui apprenaient l'anatomie humaine sur le cadavre ou des modèles immobiles, il préfère « l'observation raisonnée de l'homme vivant et mouvant⁵⁵² ». Succédant à Henry Meige à la chaire d'anatomie artistique en 1936, Paul Bellugue amène de futurs adeptes des beaux-arts aux stades et aux salles de sport pour regarder des athlètes et des gymnastes en action. En même temps, les démonstrations pratiques accompagnent les cours théoriques directement dans l'amphithéâtre de l'école. Il l'explique dans une de ses conférences : « Nous donnons [...] une éducation esthétique en traitant spécialement des arts du mouvement : le sport, la mimique, la danse. Des leçons sont consacrées à ces sujets-là et illustrées par des danseurs et des mimes⁵⁵³ ». En dehors de l'observation des vrais corps en mouvement, la chronophotographie et les films, représentant les actions sportives complètent les cours sur l'anatomie et morphologie du corps humain⁵⁵⁴.

Les leçons de Paul Bellugue réunies dans un recueil posthume intitulé *À propos d'art, de forme et de mouvement* et publié en 1967 (fig. 95)⁵⁵⁵, montrent l'ancrage de ses idées dans le classicisme. Si l'anatomie et la morphologie apprennent à l'artiste comment représenter le corps de façon véridique, il soumet ses observations à l'idéal esthétique :

⁵⁵¹ Philippe Comar, « Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts », dans *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, cat. exp., Philippe Comar (dir.), Paris, éd. Beaux-Arts de Paris, 2008, p. 61-63.

⁵⁵² Paul Bellugue, « Leçon inaugurale : 1936 », dans *id.*, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, op. cit., p. 24.

⁵⁵³ Paul Bellugue, « De l'éducation morphologique et esthétique », *ibid.*, p. 232 ; Les démonstrations par les acrobates de cirque, de music-hall, de danseurs et de mimes a été pratiquée déjà par Henry Meige, voir Bellugue, « La Leçon inaugurale : 1936 », *ibid.*, p. 24.

⁵⁵⁴ Dans les années 1950, il suggère d'intégrer l'enseignement de la photographie et du cinéma à l'École des Beaux-Arts, mais sans succès, voir Comar, « Paul Bellugue », dans « Professeurs d'anatomie et de morphologie depuis 1648 », dans *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, op. cit., p. 481.

⁵⁵⁵ Paul Bellugue, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, Librairie Maloine, 1967.

« L'anatomie enseigne au peintre et au sculpteur quelles sont les limites normales des formes humaines ; et l'esthétique classique ajoute que, hors de ces limites, il n'y a qu'erreur et faute, en tous cas chimère ou déraison⁵⁵⁶ ». Les idées de Paul Bellugue véhiculent un idéal classique du nu antique masculin, du corps athlétique, sain et bien bâti. Comme l'évoque Philippe Comar, « le retour à l'ordre, la référence aux formes classiques, l'exaltation du corps jeune et vigoureux, le réalisme anatomique » le rapproche, sous l'Occupation, de l'esthétique des milieux artistiques officiels⁵⁵⁷. Paul Bellugue défend à cette époque le classicisme en tant que retour aux valeurs nationales et source de résistance morale contre la barbarie de guerre. Dans la conférence de 1940, intitulée *L'anatomie, discipline d'art classique*, il considère le classicisme, en remontant jusqu'au XVII^e siècle, comme « la marque de la plus haute culture et de l'excellence françaises⁵⁵⁸. » Selon Bellugue, l'art classique se distingue par la parfaite maîtrise de l'exécution et par la clarté de ses propos. À l'époque de la Seconde Guerre mondiale qui est aussi celle de l'amitié avec Étienne Decroux, il évoque l'image de l'artiste classique à l'esprit cartésien qui subjugue les émotions à la raison, l'individuel au général, le réel à l'abstrait : « Ce qui l'intéresse [l'artiste classique] ce n'est pas l'individu, mais bien l'homme de tous les temps et de tous les pays, le prototype immuable éternel, qui, pour un moment de la durée, se cache sous des traits singuliers, mouvants et caducs⁵⁵⁹ ». En étudiant au plus près le corps réel en mouvement, l'artiste est à la recherche de ce « prototype immuable éternel », reliant l'esthétique classique avec l'observation scientifique du corps.

Dans cette perspective, l'artiste est sans cesse confronté à la nécessité de transposer le mouvement réel du corps concret par les conventions de style pour représenter l'homme idéal. Pour exprimer ce conflit entre la vie et l'art, Paul Bellugue se sert de l'opposition traditionnelle entre le classique et le baroque. Il voit ces principes présents dans des œuvres d'art à des degrés divers⁵⁶⁰. Tandis que le baroque est caractérisé par un mouvement, un déséquilibre et un désordre, le principe classique

⁵⁵⁶ Bellugue, « 1940, L'anatomie, discipline d'art classique », *ibid.*, p. 37.

⁵⁵⁷ Philippe Comar, « Corps : Le sport et la danse comme hygiène morale de l'artiste », dans *L'Art en guerre, France 1938-1947*, cat. exp., Laurence Bertrand Dorléac (dir.), Musée d'art moderne de la Ville de Paris (12 octobre 2012 – 17 février 2013), Paris, éd. Paris-Musées, 2012, p. 320-321.

⁵⁵⁸ Paul Bellugue, « L'anatomie, discipline d'art classique » (1940), dans *id.*, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁶⁰ « Si par baroque il faut entendre l'art inconscient et involontaire et par classique l'art conscient et volontaire, on peut affirmer que tous les arts sont à la fois classiques et baroques », dans Paul Bellugue, « Classicisme et baroque », dans *ibid.*, p. 132.

représente le contraire : « [...] des formes en repos, immuables, inchangeables, sereines et [qui], par conséquent, suggèrent l'idée d'éternité⁵⁶¹. » Paul Bellugue se place du côté du classicisme, en postulant que tous les arts doivent tendre vers l'équilibre et l'immobilité de formes, tout en confrontant l'idéal classique aux connaissances de la morphologie humaine en mouvement.

Pour réconcilier la dynamique de la vie avec les principes immuables de l'art, il s'inspire du sport et de la danse. Les arts du mouvement représentent, selon Bellugue, une source d'inspiration pour la représentation des gestes et des attitudes du corps dans les arts plastiques. Déclarant dans sa leçon inaugurale de 1936 que « le corps humain immobile est pure fiction⁵⁶² », il prend pour objectif d'établir une physiologie des gestes corporels qui servirait d'outil aux artistes plasticiens pour représenter le corps en mouvement. Il souhaite de « [...] pouvoir un jour donner à la mimique du geste corporel la même place que celle justement accordée dans nos études aux expressions du visage⁵⁶³ ». Et il entreprend une recherche systématique sur le geste dans les arts du mouvement. Tandis que la danse représente « la source de tous les arts vivants⁵⁶⁴ », dans le sport « s'expriment le plus clairement les lois fondamentales de l'art⁵⁶⁵ ». Il conseille aux hommes contemporains, ayant perdu la notion du travail physique, et notamment aux jeunes artistes, de pratiquer le sport pour « éduquer la sensibilité esthétique » et pour « comprendre l'art comme une discipline vitale⁵⁶⁶ ».

Dans les leçons d'anatomie, Bellugue demande de « remplacer le modèle mou, immobile et somnolent, par un homme en pleine vigueur, fort et agile, exécutant avec précision les gestes d'un métier, ou d'un sport, auquel il est spécialement entraîné⁵⁶⁷ ». Étienne Decroux représente un modèle idéal pour les étudiants en beaux-arts. En exécutant devant les jeunes artistes les exercices de mouvement, il puise dans ses propres expériences et réflexions sur l'analyse de la marche humaine, effectuée quelques années auparavant avec Jean-Louis Barrault⁵⁶⁸. Bellugue consacre un de ses

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁶² Paul Bellugue, « 1936. Sous le signe de continuité. Leçon inaugurale » dans *id.*, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, op. cit., p. 22.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶⁴ Paul Bellugue, « La danse, source vive de tous les arts », *ibid.*, p. 109.

⁵⁶⁵ Paul Bellugue, « Vers l'art par l'eurythmie du corps », *ibid.*, p. 137-138.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁶⁸ Nous expliquons cette marche dans le chapitre sur Étienne Decroux et la sculpture d'Auguste Rodin.

cours à ce sujet en l'accompagnant par la projection des chronophotographies⁵⁶⁹. De la leçon didactique à l'amphithéâtre, à la représentation de ses pièces du mime au foyer de l'école et à ses conférences-démonstrations en présence de Paul Bellugue, le milieu de l'École des Beaux-Arts devient pour Étienne Decroux un lieu d'échange entre le mime corporel et les arts plastiques ayant en commun le même intérêt : représenter le corps en mouvement dans l'art.

3.2. Étienne Decroux et la doctrine académique

En regardant les œuvres d'art du passé, Étienne Decroux se rend compte à quel point le métier d'acteur est loin d'être un art : « Après avoir vu au musée les œuvres de l'Égypte ou de l'impressionnisme », dit-il, « on revient honteux d'être acteur⁵⁷⁰ ». Il est attiré par les arts plastiques car ils ont le pouvoir de transformer la réalité par un système de règles de transposition qui caractérisent un style. Que cela soit par un dessin schématique du corps sur un relief de l'ancienne Égypte ou par des touches discontinues de pinceau sur des toiles impressionnistes, l'artiste plasticien crée une œuvre d'art selon les conventions du style. Proclamant que « Le mime fait partie des Beaux-Arts⁵⁷¹ », Étienne Decroux fonde l'art du mime sur les mêmes principes de représentation. De l'esprit « cartésien⁵⁷² », il invente un système de règles, à la fois rationnelles et idéales en prenant la géométrie pour « la mathématique subconsciente du corps ».

À l'École des Beaux-arts, on enseigne comment inscrire le corps humain dans un système géométrique des proportions. Decroux était sans doute attentif aux théories des proportions que Paul Bellugue déployait devant ses élèves (fig. 96). Du canon de Polyclète, en passant par les théories d'Albrecht Dürer ou de Léonard de Vinci jusqu'aux modèles anthropométriques de Paul Richer, l'École des Beaux-Arts disposait de nombreux volumes et planches représentant l'homme selon les différents canons des

⁵⁶⁹ Paul Bellugue, « Étude de la marche » dans *id.*, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, *op. cit.*, p. 324-327.

⁵⁷⁰ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁷¹ Étienne Decroux, « La promotion du mime de l'utile à l'agréable » (été 1948), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-165 (2), n° 38],

⁵⁷² Étienne Decroux, « Hollande. Présentations orales » (1^{er} janvier 1952), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-165 (2), n° 50], p. 10.

proportions⁵⁷³. Et n'oublions pas la tradition du mannequin d'atelier utilisé depuis la Renaissance dans les académies d'art comme un outil pour représenter le corps humain (fig. 97-98)⁵⁷⁴. Le mannequin souvent fabriqué en bois, à petite ou grande échelle, est une forme de la marionnette. Decroux mentionne cet accessoire de l'artiste en comparant le mime à celui « qui se propose de faire une marionnette ou une maquette articulée pour le sculpteur⁵⁷⁵ ». La marionnette que Decroux reprend d'Edward Gordon Craig rencontre le mannequin dans une image du corps artificiellement articulé.

En désignant le mime comme « chirurgien qui s'opère lui-même⁵⁷⁶ », Decroux parle comme un professeur d'anatomie à l'École des Beaux-arts, mais tout en pratiquant la dissection symbolique sur son propre corps et sur ceux de ses élèves. Et comme les étudiants des beaux-arts, les élèves de Decroux sont amenés à connaître l'anatomie et la morphologie du corps humain en exécutant des « gammes d'expression » pour dissocier le mouvement des différentes parties corporelles et le reconstruire selon les règles de la technique du mime corporel. Ils expérimentent « la leçon d'anatomie et de morphologie » directement sur leur propre corps. « Un système d'esprit géométrique⁵⁷⁷ » est sous-jacent au corps du mime comme le sont les proportions de la représentation de la figure humaine dans les arts plastiques. La conception du corps d'Étienne Decroux rencontre celle de Paul Bellugue qui s'inscrit dans la doctrine académique.

Dans cette perspective, l'art du mime corporel est ancré dans la tradition de l'art classique car il est fondé sur les principes d'abstraction, de recomposition et de synthèse selon le système idéal et rationnel, sur « mathématique, solfège, barre classique⁵⁷⁸ »

⁵⁷³ « Thesaurus iconographiques », dans Philippe Comar (dir.), *Figures du corps : Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, cat. exp., Paris, L'École des beaux-arts (21 octobre 2008 - 4 janvier 2009), Paris, éd. Beaux-arts de Paris, 2009, p. 133-455 ; L'histoire des canons dans l'art du XIX^e siècle voir Claire Barbillon, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle. L'art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004.

⁵⁷⁴ Philippe Comar (dir.), *Figures du corps : Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 166, p. 450 ; Pour l'histoire de l'usage du mannequin dans la pratique artistique, sa symbolique et sa représentation dans l'art depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours voir : Jane Munro, *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, cat. exp., Paris, Musée Bourdelle (1^{er} avril -13^e juillet 2015), Paris, éd. Paris-Musées, 2015.

⁵⁷⁵ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *op. cit.*, p. 93.

⁵⁷⁶ Étienne Decroux, « Présence en corps », *Revue d'esthétique*, t. 13, fsc. I, janvier-mars 1960, « Questions d'esthétique théâtrale », Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, p. 15 ;

⁵⁷⁷ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁷⁸ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, [cote : MW -164 (4)], *op. cit.*, f. 13.

selon les propres mots de Decroux. Néanmoins, il n'apprécie pas le classicisme académique car « l'actuel classique préfère la quantité à la qualité⁵⁷⁹ ». Il dit à ce propos : « Classique ? Ça veut d'abord dire que c'est classé⁵⁸⁰ ». Il se méfie de la sérénité des œuvres, créées dans ce style. En même temps, Decroux n'aime pas la nouveauté, y compris l'art de l'avant-garde, et il se proclame conservateur en goût esthétique.

Il construit son art du mime éphémère comme un art éternel qui renoue avec les principes immuables qui existent hors du temps. Selon Decroux, « Le mime ne remue pas d'idées et n'en engendre pas de nouvelles : il donne du printemps aux anciennes. Il est comme un curé de campagne, il n'a pas besoin d'être d'avant-garde⁵⁸¹ ». Guy Benhaïm remarque que la recherche de la perfection absolue de mouvement révèle chez Étienne Decroux un trait d'atemporalité, caractéristique pour l'art classique :

La lenteur avec laquelle il faisait travailler ses élèves, son aptitude à redire inlassablement les mêmes choses, à faire répéter sans cesse les mêmes exercices, finissaient par donner l'impression que le temps n'avait pas prise sur lui ; que chaque instant était vécu dans toute la force de sa nouveauté ; qu'acceptant au plus profond de lui-même l'abolition du passé, il vivait un éternel présent⁵⁸².

Pour Étienne Decroux, le mime représentait l'incarnation d'éternels principes de l'art classique. Ni d'avant-garde, ni partisan du classicisme académique, il trouve ces principes dans le ballet classique des XVII^e et XVIII^e siècles. À la différence de son ami Paul Bellugue, partisan de l'esthétique normative de l'homme aux proportions parfaites et idéales⁵⁸³, l'objectif d'Étienne Decroux est de créer une « géométrie mobile⁵⁸⁴ » du corps dans l'espace.

3.3. Le classicisme à l'épreuve du corps

La conférence intitulée *L'Apologie de la danse classique*, présentée le 27 juin 1946 à la Maison de la Chimie, a été pour Étienne Decroux l'occasion de parler du classicisme

⁵⁷⁹ *Ibid.*, f. 241.

⁵⁸⁰ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 193.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁸² Guy Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », dans Pezin (dir.), Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, *op. cit.*, p. 366.

⁵⁸³ Philippe Comar, « Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts », dans *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 61-63.

⁵⁸⁴ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 107.

dans l'art et d'entrer en dialogue avec la pensée de Paul Bellugue, présent dans la salle. Il reprochait à la danse classique actuelle, son « manque du classicisme⁵⁸⁵ ». En effet, le ballet des siècles « classicistes », des XVII^e et XVIII^e siècles, est, selon Decroux, symbole de l'achèvement de l'évolution de la civilisation humaine que l'homme n'a pas encore atteinte. Il représente « le ferme modèle de la civilisation future⁵⁸⁶ » et le mime corporel prend pour but de s'en approcher. En se détournant de la danse et de l'art académique de son époque, il crée le mime corporel comme art harmonieux du mouvement, réglé par les conventions préétablies, mais variables dans leur exécution, en s'inspirant du ballet classique du passé⁵⁸⁷.

Comme dans le ballet, il veut que son art possède « un squelette visible⁵⁸⁸ » qui soit présent dans chaque attitude du corps. Étienne Decroux s'inspire de sculptures, représentant le mouvement du corps sous forme d'attitudes immobiles pour retrouver les lois du mouvement du mime corporel. Il apprécie la statuaire classique qui figure une action, mais il lui reproche de manquer d'expression dans « des troncs ne différant les uns des autres que par des nuances insensibles aux personnes insensibles⁵⁸⁹ ». Il n'aime pas la sculpture classique qui est dépourvue de mouvement. Celle d'Aristide Maillol « apparaît » ainsi pour lui « armé de son génie, mais au service, hélas, de sa sérénité⁵⁹⁰ ». En revanche, il s'intéresse aux moments où l'artiste réussit à rompre avec la tradition classique en introduisant le mouvement dans la sculpture, tout en gardant l'harmonie de l'équilibre instable de la posture du corps. Il apprécie la sculpture de *la Danse* de Jean-Baptiste Carpeaux de l'Opéra de Paris : « Elles sont belles ces femmes, elles ne sont pas classiques », dit-il, à propos de cette statue, « C'est assez surprenant. À l'intérieur du bâtiment on fait la danse classique et les statues sont anticlassiques [...], leurs corps

⁵⁸⁵ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, [cote : MW -164 (4)], *op. cit.*, f.13.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, f. 129 et 245.

⁵⁸⁷ Étienne Decroux a lu *Lettres sur la danse* (1760) de Jean-Georges Noverre (1782-1810), fondateur du ballet moderne. Sur le lien entre le mime corporel et le ballet-pantomime du XVIII^e siècle voir : Edward Nye, « The Eighteenth-Century Ballet-Pantomime and Modern Mime », *New Theater Quarterly*, vol. 25, n° 1, février 2009, Cambridge, Cambridge University Press, p. 22-43.

⁵⁸⁸ « La lettre d'Étienne Decroux à Marguerite Bougai (le 22 février 1948) », dans *Fonds Marguerite Bougai*, *op. cit.*, n.p.

⁵⁸⁹ Étienne Decroux, « Le mime sous globe », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁹⁰ Étienne Decroux, « Le droit au malheur », *ibid.*, p. 82.

opulents sont soulevés par l'esprit de la danse. Ce qui prouve la force de cet esprit qui soulève des corps qui sont faits pour stationner⁵⁹¹».

Pour exprimer le mouvement dans la sculpture, pour la rendre « vivante », il faut réussir à rompre avec l'harmonie paisible des statues classiques. Et c'est dans la sculpture d'Auguste Rodin qu'Étienne Decroux trouve la représentation dynamique du corps qui rompt avec les canons du passé. Dans les notes préparatoires pour la conférence sous la présidence de Paul Bellugue, datées de 1946 et de 1947⁵⁹², il compare la danse classique à la sculpture d'Auguste Rodin. Decroux qui s'exprime souvent dans des catégories dialectiques, y dresse une longue liste d'oppositions des deux canons esthétiques :

- _Rodin se meut dans l'eau ; la classique, dans l'air.
- _Rodin est un arbre ; la classique, un oiseau.
- _Rodin est un taureau ; la classique, une gazelle.
- _Rodin est l'hippocampe ; la classique, le papillon.
- _Rodin cache sa prouesse, la classique nous l'expose. [...]
- _Rodin aboutit à des équilibres instables, la classique les recherche.
- _Rodin laisse paraître l'effort, la gravité, le tourment, l'assujettissement visiblement éperdu à la ligne. La classique cache cela, joue le contraire. [...]
- _Rodin est lent, la classique rapide. [...]
- _Rodin est puissant, la classique, légère [...]⁵⁹³.

L'œuvre d'Auguste Rodin y apparaît comme antithèse de la danse classique. Dans la conférence de 1946, Étienne Decroux annonce « deux grands maîtres » de son art : « la lignée du danseur classique qui anonymement a engendré l'art limité et parfait [...] et Auguste Rodin, d'un côté la liberté, de l'autre la libération⁵⁹⁴ ». D'après des

⁵⁹¹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 115.

⁵⁹² Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique » (1946-47), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, [cote : MW-164 (4)], *op. cit.*, 327 f.ms.

⁵⁹³ *Ibid.*, f. 35-37

⁵⁹⁴ *Ibid.*, f. 324.

circonstances, le mime incarne les deux canons esthétiques : « selon le drame ou selon le personnage [...] nous nous référons à la classique ou à Rodin⁵⁹⁵ ». Il se rapproche de la conception de son ami Paul Bellugue pour qui l'art est fondé sur le principe classique et baroque. Dans cette perspective, la sculpture d'Auguste Rodin représente la tendance baroque dans l'art. Or, le professeur des Beaux-Arts, fidèle à la doctrine académique, n'accepte pas le manque du respect à l'anatomie humaine chez Rodin en disant que le sculpteur « [...] taille dans le rêve où tout est permis⁵⁹⁶ ». Étienne Decroux, en revanche, apprécie la sculpture de Rodin qui le conforte dans sa tâche de représenter le drame par le corps. Si la danse classique est pour le créateur du mime corporel « le ferme modèle de la civilisation future⁵⁹⁷ », Auguste Rodin est « une genèse de civilisation⁵⁹⁸ ». Tandis que la sculpture de Rodin est « une montée⁵⁹⁹ », « la classique » est « un sommet, voire un plateau », où l'on « accède en ski⁶⁰⁰ ».

Le mime corporel prend pour objectif d'atteindre l'harmonie classique que l'homme a perdue, mais il lui faut passer par le drame du corps qu'incarnent les sculptures de Rodin. Son but est de mettre en équilibre ses statues « anticlassiques » et de réconcilier les deux canons esthétiques dans une seule figure de style :

Mais nous avons fait plus : nous avons uni. Nous acceptons que l'homme souffre, donc qu'il soit anticlassique, nous refusons qu'il soit vulgaire. Voilà pourquoi, lorsque nous prenons le tronc à Rodin, nous conservons les jambes classiques. Si nous les fermions, j'aurais trop peur que le public l'impute à notre nature réalisée - puis réalisant - ça sentirait le renfermé⁶⁰¹.

Pour résoudre le conflit entre le corps idéal, construit selon les règles immuables, et le corps comme matière vivante et dynamique, Decroux cherche à mettre l'équilibre dans le mouvement. Le mime qui « contrefait » ses mouvements selon la technique universelle, provoque le déséquilibre, les tensions et les inégalités au sein de son corps. Son objectif est de sublimer ces incohérences et d'atteindre l'harmonie noble du corps idéal. L'idéal du mime corporel est donc d'effectuer la synthèse des deux canons

⁵⁹⁵ *Ibid.*, f. 325.

⁵⁹⁶ Paul Bellugue, « Art et mouvement (1933) », dans *id.*, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁹⁷ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique » (1946-47), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, [cote : MW-164 (4)], *op. cit.*, f. 129.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, f. 41.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*, f. 249.

⁶⁰¹ *Ibid.*, f. 326.

dialectiques : « de la danse classique » et « du Rodin », car, selon Decroux, « l'équilibre n'est beau qu'instable⁶⁰² ».

3.4. L'architecture à l'échelle humaine

Dans le contexte de la relation du mime corporel aux canons esthétiques, nous pouvons le rapprocher au *Modulor* de Le Corbusier, un système de proportions inventé par l'architecte en 1944, qui représente « une mesure harmonique à l'échelle humaine⁶⁰³ » (fig. 99). Étienne Decroux a fait la connaissance des idées de Le Corbusier à l'occasion d'une série de conférences sur l'architecture et la dramaturgie, organisée par André Villiers⁶⁰⁴, à Paris au Centre d'Études Philosophiques et Techniques du Théâtre à la Sorbonne en décembre 1948⁶⁰⁵. Le Corbusier y déploie sa vision du « théâtre spontané », celui de « la société qui cherche à s'exprimer » et qui serait « bâti à l'échelle humaine⁶⁰⁶ ». Dans le cadre du même événement, Étienne Decroux exprime ses idées en réaction à la conférence de Raymond Bayer sur l'émotion tragique et ses conséquences pour l'architecture scénique⁶⁰⁷. Decroux prend, comme souvent, une position radicale en déclarant « [qu'] il est désirable que l'architecte n'aille pas au théâtre⁶⁰⁸ » car c'est l'acteur seul qui y importe. Selon le mime, c'est le corps qui représente la vraie « architecture » sur scène :

Le corps humain a des possibilités immenses ; en suivant une méthode strictement géométrique, on peut faire faire au corps humain des choses plus compliquées qu'au piano. Le piano est toujours sur deux dimensions ; le corps sur trois, d'où possibilités géométriques infinies, possibilités rythmiques, dynamiques. On a devant soi un instrument dont les possibilités sont, je le répète, infinies, mais dont la bonne volonté est strictement limitée. Or, quand on aura tiré de ce corps humain tout ce qu'il contient, on pourra se

⁶⁰² *Ibid.*, f. 25.

⁶⁰³ Le Corbusier, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Boulogne-Billancourt, Éd. de l'Architecture d'aujourd'hui, « Ascoral », 1948.

⁶⁰⁴ André Villiers (dir.), *Architecture et Dramaturgie*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1950.

⁶⁰⁵ Dirigé par André Villiers, le comité d'honneur du Centre est composé d'anciens collaborateurs et de maîtres d'Étienne Decroux (Jacques Copeau, Charles Dullin, Gaston Baty, Louis Jouvet) et d'autres personnes du monde de l'art et de la science (Jacques Jaujard, Francis Ambrière, Gaston Bachelard, Raymond Bayer, Pierre Ducassé, Henri Gouhier, Charles Lalo, Auguste Perret, Armand Salacrou, Étienne Souriau), *ibid.*

⁶⁰⁶ Le Corbusier, « Le théâtre spontané », *ibid.*, p. 153 et 158.

⁶⁰⁷ Raymond Bayer, « L'émotion tragique, sa nature et ses conséquences pour l'architecture scénique », *ibid.*, p. 31-59.

⁶⁰⁸ Étienne Decroux, « Contribution à la discussion après la conférence de Raymond Bayer », *ibid.*, p. 59.

retourner vers l'intérieur et dire : "De quoi, cet homme a-t-il besoin ? ". Il fera sa commande, il n'a pas besoin d'architecte⁶⁰⁹.

Le mime et l'architecte défendent l'idée de construire le théâtre à l'échelle humaine en mettant au centre de leurs théories l'acteur et l'homme en général⁶¹⁰. Mais, au-delà du théâtre, ils se rejoignent dans la manière de concevoir le corps humain comme un système modulable des proportions. Les pensées d'Étienne Decroux, prononcées en 1948 entrent en résonance avec celles de Le Corbusier qui, à la même époque, développe sa théorie des proportions. Il considère *Le Modulor* comme « simple outil, précis⁶¹¹ », « une gamme de mesures⁶¹² », « un clavier [...], un piano *accordé*⁶¹³ ». Et il continue sa description : « Le piano est accordé, il vous reste à jouer bien et c'est à vous que cela regarde. *Le Modulor* ne donne pas de talent, et du génie encore moins. Il ne rend pas subtil les épais ; il leur offre l'aisance pouvant résulter de l'emploi des mesures sûres. Mais dans le stock illimité du *Modulor*, c'est vous qui *choisissez*⁶¹⁴ ». Moins qu'un système pragmatique de mesures techniques et normatives, le Modulor apparaît selon Klaus Von Moos comme « une clé à l'univers poétique [...], comme une synthèse et utopie d'une architecture animée⁶¹⁵ ».

Étienne Decroux s'intéressait à l'œuvre de l'architecte encore dans les années soixante. Matho, élève du mime à cette époque, en témoigne : « J'ai aussi appris la géométrie à la Le Corbusier pendant quatre ans parce qu'à cette période il était obsédé par Le Corbusier⁶¹⁶ ». La technique du mime corporel, comme *Le Modulor*, représentait un système qui pouvait varier selon un propre style de chaque mime et selon des thèmes choisis. Des « gammes d'expression » que Decroux perfectionne pendant de longues années, représentent « le clavier » du mime⁶¹⁷. Comme chez l'architecte, il s'agit de construire l'édifice du mime corporel selon un système préétabli, rester fidèle à la

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶¹⁰ L'historien du théâtre Paul Arnold dans la critique de la publication met en avant la proximité des idées de Le Corbusier et d'Étienne Decroux; voir Paul Arnold, « Architecture et Dramaturgie », *Les Cahiers du Sud*, 38^{ème} année, n° 305, 1951, p. 170. Nous remercions Françoise Levallant d'avoir attiré notre attention sur cette critique qui nous a permis d'établir le lien entre l'architecte et le mime.

⁶¹¹ Le Corbusier, *Le Modulor*, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹² *Ibid.*, p. 180.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 133.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ Klaus von Moos, *Le Corbusier, une synthèse*, trad. Isabelle D. Taudière, Marseille, Paranthèse, 2013 [éd. revue et aug. 2009, 1979], p. 370-371.

⁶¹⁶ Matho, « Decroux, le sculpteur. Les élèves sa glaise. (Pinok et Matho vont en cours chez Étienne Decroux) », *Telex-Danse*, vol. 39, juin 1991, p. 9.

⁶¹⁷ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 65-66.

géométrie qui relève de l'esprit classique, et l'adopter à chaque nouvelle occasion d'après les circonstances (fig. 100). Si *Le Modulor* de Le Corbusier relève de « ses indéniables incohérences mathématiques, voire logiques⁶¹⁸ », nous constatons le même rapport à la géométrie chez le mime corporel. Pour Étienne Decroux « la géométrie ne stérilise pas la représentation de la réalité concrète⁶¹⁹ » et il faut donc « viser le géométrique sans l'atteindre⁶²⁰ ». D'une part, il prend une machine ou une marionnette comme modèle idéal du mime corporel et, d'autre part, il se rend compte que le corps comme matière vivante ne se plie jamais fidèlement aux proportions idéales, instaurées par l'homme. L'impossibilité d'atteindre la perfection de ces modèles devient un moteur de sa recherche de l'expression corporelle. Tout en considérant la technique rigoureuse du mouvement indispensable pour libérer le mime du mimétisme, il construit l'architecture éphémère du corps, et varie à l'infinie les possibilités de son mouvement dans l'espace.

⁶¹⁸ Klaus Von Moos, *op.cit.*, p. 170.

⁶¹⁹ Étienne Decroux, « L'Apologie de la danse classique » (1946-47), *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, [cote : MW 164 (4)], *op. cit.*, f.25.

⁶²⁰ *Ibid.*

PARTIE V - Étienne Decroux et la sculpture d'Auguste Rodin

Auguste Rodin est le sculpteur auquel Étienne Decroux se réfère le plus souvent dans ses conférences et ses écrits. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, il représente pour lui une antithèse de l'art classique⁶²¹. Le créateur du mime corporel s'intéressait déjà à l'œuvre du sculpteur dans les années 1920 et 1930. Dans les sources d'archives, il le mentionne la première fois dans une retranscription d'entretien pour la radio de 1941⁶²².

La connaissance qu'Étienne Decroux a de l'œuvre d'Auguste Rodin se fonde sur différentes sources dont il est difficile d'établir la liste complète. Dans ses écrits et dans ses interviews, il cite certaines anecdotes liées à la vie du sculpteur. Dans l'article *Le mime sous globe* de 1954, il rappelle l'exemple du sculpteur Michel-Ange faisant rouler ses statues sur une pente pour démontrer leur solidité⁶²³. Cette anecdote a été racontée par Auguste Rodin à Paul Gsell pour montrer la différence entre la sculpture de Phidias et de Michel-Ange⁶²⁴. Les sources d'autres anecdotes mentionnés au détour de ses entretiens et écrits restent à identifier au sein de la littérature biographique sur Rodin qui était déjà importante de son vivant. À propos des vertus de la lenteur, Étienne Decroux mentionne une scène de la vie de Rodin qui, dans une barque avec une jolie dame, regarde l'eau couler doucement autour d'eux et déclare songeusement : « la lenteur, c'est la Beauté !⁶²⁵ ». Une autre fois, il se réfère au maître du jeune Rodin qui lui aurait conseillé d'imaginer « des aiguilles irradiées de la sculpture comme si le soleil irradiaient des muscles⁶²⁶ ». Étienne Decroux qui aimait citer des vers et des aphorismes se servait de ces références pour appuyer ses idées sur le mime corporel.

Mais davantage que par les écrits sur le sculpteur et les récits de sa vie et de son œuvre, Étienne Decroux est influencé par les sculptures observées pendant ses visites

⁶²¹ Voir le sous-chapitre : « Le classicisme à l'épreuve du corps ».

⁶²² Étienne Decroux, « Dialogue pour la radio (Grimod) » (1941), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-165 (1), n° 10], f. 2.

⁶²³ Étienne Decroux, « Le mime sous globe » (Stockholm, 1954), dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 58.

⁶²⁴ Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset [1911], 1997, p. 163.

⁶²⁵ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 125.

⁶²⁶ Étienne Decroux, « Sculpture » (1976), *Mime Journal*, Claremont (Californie), 2000-2001, n° 20, « An Étienne Decroux Album », p. 43.

fréquentes au Musée Rodin⁶²⁷. Il possède des reproductions photographiques de grand format de ces statues qui constituent une archive iconographique et une source permanente de connaissance de l'œuvre du sculpteur⁶²⁸. La photographie d'Étienne-Bertrand Weill de mars 1948 (fig. 101) montre Étienne Decroux et son fils Maximilien en train d'observer attentivement les reproductions des sculptures. Le cliché constitue la clé à la compréhension de la relation du mime à la sculpture d'Auguste Rodin. Elle introduit le chapitre qui voudrait étudier l'influence de l'œuvre de Rodin sur la conception du mime corporel. Si, en 1942, le créateur du mime corporel parle de « la pantomime statuaire inspirée par Rodin⁶²⁹ », cinq ans plus tard il annonce que : « c'est Rodin qui nous a imités⁶³⁰ ». Nous nous interrogerons sur les problèmes esthétiques communs à la sculpture de Rodin et au mime corporel pour mettre en relief les analogies dans leurs approches au corps humain.

Chapitre 1 - Le tronc comme le centre d'expression

1.1. La figure partielle et le torse

Dans son manifeste, *Primauté du corps sur le visage et les bras*, Étienne Decroux préfère l'expression du corps à celle du visage⁶³¹. Le choix, porté sur le corps, plus spécialement sur le tronc, est motivé non seulement par ses goûts esthétiques, mais aussi par les raisons éthiques. Selon le créateur du mime corporel, les mains et le visage n'effectuent aucun effort pour se mouvoir et ils peuvent vite tomber dans l'hypocrisie. Le corps, au contraire, fait un grand effort pour bouger et c'est pourquoi il ne peut pas mentir dans son expression. De plus, le visage, qui fait des grimaces est laid et obscène, tandis que le corps, qui travaille, est beau et noble. Afin de ne pas distraire le spectateur

⁶²⁷ Selon le témoignage de Jacqueline Rouard qui fut élève d'Étienne Decroux entre 1956 et 1968. Communication personnelle de juin 2013.

⁶²⁸ Les photographies d'œuvres de Rodin proviennent de Jacques-Ernest Bulloz qui a travaillé avec Rodin à partir de 1903. Elles étaient publiées par la maison Bulloz, dont la boutique se trouvait la rue Bonaparte, et couramment accessibles en 1948. Nous remercions Hélène Pinet, responsable des Archives du Musée Rodin, de cette information. Voir aussi *Rodin et la photographie*, cat. exp., Hélène Pinet (dir.), Paris, Musée Rodin (14 novembre 2007-2 mars 2008), Paris, éd. Musée Rodin - Gallimard, 2007.

⁶²⁹ Étienne Decroux, « Note doctrinale - période rue de la Néva, été 1942 », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., [cote : MW-165 (1), n° 11], f. 3.

⁶³⁰ Étienne Decroux, « De la statuaire mobile et de la statuaire tout court », ms., *ibid.*, [cote : MW-164 (6)], f. 20.

⁶³¹ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras » (New York, 15 mai 1962), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 89-100.

par la physionomie du visage, Étienne Decroux le voile par un masque ou par un bas transparent. L'attention du mime se concentre sur le corps, plus particulièrement le tronc. Les mains et le visage ne sont qu'auxiliaires.

Dans un article *Avant d'être complet, l'art doit être* de 1942, Étienne Decroux met en avant l'idée qu'« un art n'est complet que s'il est partiel⁶³² », c'est-à-dire qu'il n'a pas besoin de tout dire, de tout raconter comme dans la réalité, mais de représenter « l'idée de la chose [...] par une autre chose⁶³³ ». En l'appliquant au corps, il en déduit que, pour exprimer une pensée, le mime n'a pas besoin de visage et des mains qui sont naturellement « plus aptes à cette fonction⁶³⁴ », mais il confie au corps le rôle du visage. La fonction d'organe principal de l'expression est désormais déplacée au tronc. Étienne Decroux rompt avec l'idéal classique et il s'approche de la conception partielle du corps dans lequel un fragment peut avoir une valeur en soi, au détriment de son ensemble. Il partage cette problématique avec la sculpture et l'art plastique en général⁶³⁵.

Il voit la confirmation de son idée de prendre le tronc pour l'organe principal d'expression dans des torsos antiques et dans la sculpture d'Auguste Rodin. De manière générale, nous pouvons évoquer la tradition esthétique du torse qui apparaît à l'époque de la Renaissance, au moment de la redécouverte des statues de l'Antiquité⁶³⁶. L'objet des collectionneurs, le torse antique, dont celui du Belvédère (fig. 105) est parmi les plus connus, devient le sujet d'études de l'enseignement académique et la référence récurrente pour les sculpteurs⁶³⁷. Auguste Rodin introduit le fragment et la figure partielle dans l'art en reliant la tradition classique du torse avec l'idée de l'œuvre non-finie de Michel-Ange. Il lui accorde un statut d'œuvre d'art (fig. 106)⁶³⁸. Étienne

⁶³² Étienne Decroux, « Avant d'être complet, l'art doit être » (*Aujourd'hui*, le 26 mai 1942), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 48.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras » (New York, 11 mai 1962), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 101.

⁶³⁵ Sur la problématique du fragment dans la sculpture voir : *Le corps en morceaux*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (5 février - 3 juin 1990) - Francfort, Schirn Kunsthalle (23 juin-26 août 1990), Paris, Réunion des musées nationaux, 1990 ; Sur le fragment dans l'art en général voir : Jacqueline Lichtenstein, « The fragment : elements of definition », dans *The Fragment : An incomplete History*, William Tronzo (dir.), Los Angeles, Getty Research Institute, 2009, p. 115-129.

⁶³⁶ Francis Haskell - Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique ; La statuaire gréco-romaine et le goût européen (1500-1900)*, François Lissargue (trad.), éd. abrég., Paris, Hachette, 1999 [Londres-New Haven, 1981].

⁶³⁷ Antoinette La Normand-Romain, « Torse du Belvédère », dans *Le corps en morceaux*, *op. cit.*, p. 99-115.

⁶³⁸ Sur la question du fragment chez Auguste Rodin voir : Antoinette Le Normand-Romain, « "Éteindre sans bras et tenir sans mains" : Rodin et la figure partielle », dans *id.* - Pierre Pachet, *Du fragment*, Paris,

Decroux, qui a lu les entretiens d'Auguste Rodin avec Paul Gsell, devrait être particulièrement sensible à certains propos du sculpteur sur la valeur du torse et de la figure incomplète. Auguste Rodin admire les sculptures de l'Antiquité comme *Vénus de Milo* ou *Niké de Samothrace* qui existent à l'état du torse. Il apprécie leur force évocatrice car selon lui « [...] la pensée des grands artistes [...] n'a même pas besoin d'une figure entière pour s'exprimer⁶³⁹ ». Rodin conçoit la figure partielle comme fruit d'une vision de l'artiste qui prévaut sur celle de la représentation complète du corps humain⁶⁴⁰. En voilant le visage du mime, Étienne Decroux attire l'attention au tronc qui devient le centre d'expression du corps (fig. 102-104). Néanmoins, quoique son visage soit couvert, nous voyons toujours le corps entier, y compris la tête. Si Auguste Rodin a choisi de représenter *L'Homme qui marche* en torse pour rehausser son impact sur le spectateur, le mime, en tant qu'être vivant, ne peut que visuellement accentuer certaines parties corporelles, en cachant les unes et en animant les autres.

L'une des versions de *La Méditation* est représentée à l'état fragmentaire sans bras ni jambes (fig. 107)⁶⁴¹. Étienne Decroux apprécie dans cette statue la concentration du mouvement dans le tronc et il veut que le mime exprime la même présence corporelle sur scène. Il est intéressant de remarquer que *La Méditation* suscitait déjà une comparaison avec un corps d'actrice par Rainer Maria Rilke qui observait la statue dans sa version fragmentaire :

Les bras manquent. Rodin les éprouva dans ce cas comme une solution trop facile de sa tâche, comme quelque chose qui ne s'accordait pas avec le corps qui voulait s'envelopper en soi-même, sans secours étranger. On peut penser à la Duse telle que, dans un drame de D'Annunzio, douloureusement abandonnée, elle essaie d'étreindre sans bras et tenir sans mains⁶⁴².

INHA – Ophrys, coll. « Voir-Faire-Lire », 2011, p. 19-65 ; Joseph Adolph Schmoll gen. Eisenwerth, « Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin », dans *id.* (dir.), *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Bern-Munich, Francke, 1959, p. 117-139 ; Leo Steinberg, *Le retour de Rodin*, Michelle Tran Van Khai (trad.), Paris, Macula, 1991 [*Other Criteria*, Oxford, 1972], p. 49-62 ; Anne Pinget, « Fragments tirés d'un ensemble I. Rodin : Le monument à Victor Hugo », dans *Le corps en morceaux, op. cit.*, p. 203-218.

⁶³⁹ Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell, op. cit.*, p. 138.

⁶⁴⁰ Aline Magnien, « Figures partielles », dans *L'Invention de l'œuvre. Rodin et les ambassadeurs*, cat. expo, Paris, Musée Rodin (6 mai - 4 septembre 2011), Paris, Musée Rodin – Arles, Actes Sud, 2011, p. 146.

⁶⁴¹ Antoinette Le Normand-Romain, « La Méditation- La Voix intérieure », dans *D'ombre et de marbre : Hugo face à Rodin*, cat. exp., Maison Victor Hugo (17 octobre 2003 – 1^{er} février 2004), Paris, Paris-Musées, 2003, p. 154.

⁶⁴² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* (1902), Catherine Caron (trad.), Rennes, a Part Commune, 2001, p. 38.

Rilke compara la sculpture de Rodin à l'actrice des drames symbolistes Eleonora Duse (1858-1924) qui se distinguait par un jeu particulièrement sobre et intériorisé (fig. 108)⁶⁴³. Elle se tenait comme une statue en concentrant ses forces expressives dans le tronc, mettant en avant une présence solitaire du corps sur la scène. Par ailleurs, l'actrice souhaitait « la mort aux acteurs » qui abusaient de physionomies outrées dans des mélodrames de la Belle Époque. Rappelons qu'Edward Gordon Craig reprit la citation de la Duse dans l'introduction de son texte *L'acteur et la sur-marionnette*⁶⁴⁴. Étienne Decroux pourrait aussi prendre cette phrase pour la sienne. Comme chez l'actrice des drames symbolistes, dans le mime corporel, tout l'effort repose sur le tronc pour « étreindre sans bras et tenir sans mains⁶⁴⁵ ».

Le mime corporel d'Étienne Decroux se rapproche de la sculpture d'Auguste Rodin par la conception du corps comme champ d'expression dramatique où chaque partie corporelle est valorisée en tant qu'entité en soi. Il segmente le corps en plusieurs organes dont certains portent les noms comme *torse* ou *buste*, notions où le corps et la sculpture se confondent. Tandis que le sculpteur rehausse une partie corporelle en l'agrandissant par rapport à l'échelle de l'ensemble du corps, le mime accentue un segment en l'animant au sein du corps immobile.

1.2. « La mimique » du corps

En changeant la hiérarchie d'organes d'expression, Étienne Decroux partage avec Auguste Rodin l'idée que l'expression dramatique est à l'œuvre dans tout le corps, même s'il s'agit d'un fragment ou d'une figure partielle. Dans un article de 1947, c'est « tout le corps qui devient le visage⁶⁴⁶ ». Il développe cette idée dès les années trente, lorsqu'il travaille avec Jean-Louis Barrault⁶⁴⁷. Le tronc du corps reprend les fonctions du visage, y compris le regard. Selon Decroux, le corps ondulant, « la poitrine semble s'offrir comme

⁶⁴³ Elle jouait dans des drames symbolistes de Gabriele D'Annunzio, voir Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologne, Società editrice il Mulino, 1992.

⁶⁴⁴ Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *op. cit.*, p. 79.

⁶⁴⁵ Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁴⁶ Étienne Decroux, « Aux spectateurs de notre école » (6 novembre 1947), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁴⁷ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 71-73 ; *id.*, « Le visage et le corps », dans Odette Aslan - Denis Bablet (dir.), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1999 [1985], p. 181-182.

un visage, comme si les tétons étaient des yeux⁶⁴⁸ ». Dans la pratique du mime corporel, il s'agit de suivre le mouvement des yeux par tout le corps. Ainsi, par exemple, le mouvement de la rotation du corps entier commence par le mouvement du regard, puis suivent la tête, le buste, le torse et enfin les jambes. L'idée que le buste qui « regarde » dans la même direction que la tête pour s'y diriger, revient naturellement à l'esprit. Decroux utilise l'expression des « antennes de l'escargot » qui sont situées au niveau du bassin pour désigner que le mime « voit » par le corps. Dans la pièce *La Méditation*, le corps du mime est propulsé en avant et reprend des fonctions de la tête (fig. 113). Dans les *Souvenirs pour demain*, Jean-Louis Barrault décrit la même expérience qu'il a éprouvée en travaillant avec Decroux : « [...] mon corps est devenu un visage. Je regarde avec les seins. Je respire au niveau du nombril et ma bouche est à mon sexe⁶⁴⁹ ». Il évoque *Le Viol* de René Magritte de 1934 pour décrire son expérience (fig. 112). Par ailleurs, cette thématique resurgit déjà chez Pablo Picasso qui, dans un dessin préparatoire pour *Les Demoiselles d'Avignon*, esquisse un corps qui est transformé en visage dans le tableau final (fig. 111)⁶⁵⁰.

Le thème du corps comme visage prend sa source dans l'Antiquité, dans le mythe de la Méduse où la tête s'étale sur tout le corps et la bouche devient identique au sexe féminin comme dans les statuettes de Priène (fig. 109)⁶⁵¹. Dans le bestiaire médiéval, le mythe antique prend forme du grylle au corps masculin facialisé (fig. 110)⁶⁵². La symbolique du corps-visage apparaît aussi dans l'entourage d'Auguste Rodin. Dans le poème *Le torse archaïque d'Apollon*, Rainer Maria Rilke déplace le regard dans le torse qui prend des formes du visage (fig. 114) :

[...] C'est son regard, simplement dévillé en lui,

⁶⁴⁸ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 111.

⁶⁴⁹ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, op. cit., p. 73.

⁶⁵⁰ Petr Wittlich, « Tělová maska a trojúhelník (Le masque corporel et le triangle) », dans *id.*, *Horizonty umění (Les horizons de l'art)*, Prague, Karolinum - Université Charles de Prague, 2010 [2003], p. 272-278.

⁶⁵¹ Il s'agit de l'histoire de l'ogresse Baubô, qui, pour faire rire Déméter, a enlevé sa jupe, où, à la place de son sexe, un visage d'enfant est apparu ; cf. Françoise Frontisi-Decroux-Jean-Pierre Vernant, « Divinités au masque dans la Grèce ancienne », dans Odette Aslan – Denis Bablet (dirs.), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, éd. CNRS, 1999 [1985¹], p. 21; Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », Jean-Bertrand Pontalis (dir.), 1989, ills. 15, 16.

⁶⁵² Jurgis Baltrušaitis, « chap. I - Grylles Gothique », dans *id.*, *Le Moyen-Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Idées et recherches », Yves Bonnefoy (dir.), 1981, p. 9-71 ; Anne Pingeot établit la relation entre la représentation d'un grylle médiéval avec la tête au ventre et *l'Homme qui marche* de Rodin dans Anne Pingeot, « L'Homme qui marche », dans *Le corps en morceaux*, op. cit., p. 126.

Qui s'y tient rayonnant. L'orbe de la poitrine
Ne pourrait sinon t'éblouir, et de la douce
Courbe lombaire un sourire ne pourrait fuir
Vers ce centre porteur auparavant du sexe.
[...]A la façon d'un astre : il n'existe point là
D'endroit qui ne te voie. [...] ⁶⁵³.

Dans l'essai sur Rodin, Rilke décrit *L'Âge d'airain* comme si elle parlait par tout le corps : « [...] ce qui était écrit dans le visage [...] se lisait jusque sur la moindre partie de ce corps; chaque endroit était une bouche qui le disait à sa manière [...] ⁶⁵⁴ ». Que le corps regarde ou qu'il parle, Rilke attribue aux torses antiques et à ceux de Rodin les fonctions du visage.

Dans les entretiens avec Paul Gsell, Auguste Rodin parle des sculptures dont « il a le plus accentué la mimique ⁶⁵⁵ ». Dans *L'Âge d'airain* (fig. 115), qui représente pour le sculpteur « le passage de la somnolence à la vigueur de l'être prêt à agir ⁶⁵⁶ », Rodin exprime le changement d'état psycho-physique en traitant différemment les surfaces des parties corporelles ⁶⁵⁷. L'ami de Decroux, Paul Bellugue, inspiré par la lecture des écrits de Marcel Jousse ⁶⁵⁸, voit dans cette œuvre la trace du geste créateur sur la surface de la sculpture. Il parle de « l'abandon d'une partie de la forme gestuelle à la matière ⁶⁵⁹ ». Ces traces guident notre regard et nous permettent de reconstruire le mouvement de la

⁶⁵³ Rainer Maria Rilke, « Torse archaïque d'Apollon », dans Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Gerald Stieg (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 419 ; pour l'interprétation de l'œuvre du poète qui accentue son aspect « visuel » voir Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Georges Didi-Huberman (préf.), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle- Asnières, Institut d'allemand, 2004.

⁶⁵⁴ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin, op. cit.*, p. 35.

⁶⁵⁵ Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset, 1997 [1911], p. 55.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁵⁷ « Les jambes de cet adolescent qui n'est pas complètement réveillé sont encore molles et presque vacillantes ; mais à mesure que le regard s'élève, on voit l'attitude se raffermir : les côtes se haussent sous la peau, le thorax se dilate, le visage se dirige vers le ciel et les deux bras s'étirent pour achever de secouer leur torpeur ». *Ibid.*, p. 59-60.

⁶⁵⁸ Marcel Jousse (1886-1961) étudie le rapport du geste aux mécanismes de la connaissance, de la mémoire et de l'expression, voir son œuvre posthume *l'Anthropologie du Geste* (1974) et les récentes recherches sur l'ensemble de son œuvre dans *Nunc, revue anthropologique*, n° 25, octobre 2011, « Marcel Jousse », Bruxelles, Corlevour.

⁶⁵⁹ Bellugue conçoit le geste comme « le mouvement autonome de l'être vivant » qui se manifeste dans l'espace (les arts plastiques) et dans le temps (la musique, le chant). Paul Bellugue, « Morphologie, esthétique gestuelle et art de vivre », dans *id.*, *À propos d'art, de forme et de mouvement, op. cit.*, p. 150.

sculpture dans notre imagination⁶⁶⁰. D'après Bellugue, « la sculpture porte la trace du mouvement, ou plutôt, la trace que laisse dans la matière le geste de l'artiste qui mime le mouvement [...] » et il continue : « en voyant ces traces, nous recréons la mimique du sculpteur et, partant, ses sensations⁶⁶¹».

Étienne Decroux est particulièrement sensible aux tronc des sculptures de Rodin comme celui de *L'Homme qui marche* (fig. 116) ou du *Modèle du Balzac « en athlète »* (fig. 106) qui portent les traces du geste créateur du sculpteur. Dans le tronc du mime, ce sont les muscles qui changent de forme quand ils exercent une force (fig. 117). Ainsi, le corps devient plus plastique : « les creux sont plus creux, les bosses sont plus bosses⁶⁶² ». Les muscles contractés modèlent le tronc comme les gestes du sculpteur ses œuvres. Leur activité laisse sur la peau du corps les traces éphémères qui « s'adressent aux yeux⁶⁶³ ». Entraînés par la technique du mime corporel, les muscles se meuvent différemment que dans la vie quotidienne et « dessinent » sur le tronc de nouveaux reliefs. Libérés du mimétisme, ils expriment ce que nous pouvons appeler « la mimique de la pensée », c'est-à-dire, le mouvement abstrait de l'âme. Comme dans les sculptures de Rodin, le but du mime est de faire disparaître l'anatomie du tronc au profit du modelé dynamique des masses abstraites du corps.

1.3. Le corps comme nuage

Étienne Decroux attribue au tronc dynamique du mime encore d'autres significations. Pour décrire la manière dont le corps se meut sur scène, il le compare au ciel : « Que de troncs, autant que de ciels !⁶⁶⁴ », dit-il à propos de variété de mouvement que le corps peut engendrer. Le tronc se caractérise par un changement incessant semblable au mouvement du ciel :

On ne voit pas le ciel changer. On voit seulement qu'il a changé. Sans-à-coups les nuages se meuvent en conservant leurs intervalles, semble-t-il. Pourtant, petit à petit, le

⁶⁶⁰ Paul Bellugue, « L'imitation et le rêve chez Rodin », *id.*, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁶¹ Paul Bellugue, « L'imitation et le rêve chez Rodin », *op. cit.*, p. 108.

⁶⁶² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 128.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ Étienne Decroux, « Le mime sous globe », *op. cit.*, p. 58.

beau dessin devient un dessin autre et aussi beau. Ce qui *est* s'apprécie sans qu'on en soit conscient [...]⁶⁶⁵.

Le corps apparaît comme un nuage animé par un mouvement interne des masses de nuées. Cette transformation est exprimée par un changement harmonieux de la masse corporelle. Dans la composition de *La Méditation* (fig. 118), Étienne Decroux s'incline et se redresse. Toute son activité part du tronc qui se meut de manière lente et équilibrée. Son mouvement exprime un état pensif dans lequel une idée évolue vers une autre. La métaphore du corps comme nuage apparaît aussi chez Auguste Rodin. Dans le dessin, créé après 1896, il associe le nu féminin au nuage (fig. 119). La sculpture en marbre de *Paolo et Francesca* représente les corps entourés d'une grosse masse de nuées (fig. 120). L'image de la statue qui surgit des nuages représente une métaphore du processus créateur du sculpteur qui fait naître des formes de son imagination⁶⁶⁶. En fin de compte, l'association entre l'art de Rodin et des nuées apparaît aussi dans le film de René Lucot, de 1942⁶⁶⁷. Les nuages passant au ciel y sont projetés sur les sculptures (fig. 121).

La métaphore des nuées touche la problématique de la mimésis dans l'art⁶⁶⁸. Le nuage apparaît comme « une image potentielle », selon l'expression de Dario Gamboni, c'est-à-dire, comme une forme dotée des représentations latentes qui s'actualisent dans l'acte de perception⁶⁶⁹. Les nuages qui se meuvent représentent des formes indéterminées, investies par notre propre imagination, de manière que leur représentation devienne « un paradigme moderne de la perception et de la création artistique⁶⁷⁰ ». Pour Étienne Decroux le ciel représente : « une préfiguration de l'art

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 59, souligné par Étienne Decroux.

⁶⁶⁶ Petr Wittlich, « Oblaka a ruce - Tradice a originalita v umění 19. století » (« Les nuages et les mains. La tradition et l'originalité dans l'art du XIX^e siècle »), dans *id.*, *Horizonty umění (Les horizons de l'art)*, *op. cit.*, [1984], p. 365-373.

⁶⁶⁷ René Lucot, *Rodin, Les Artisans d'Art et du Cinéma* (prod.), Paris, 1942, 18 min.

⁶⁶⁸ Sur la représentation des nuages dans l'histoire de la peinture voir Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, éd. du Seuil, 1972.

⁶⁶⁹ Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books, 2002, p. 18-20; *id.*, « Voir double. Théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation », dans *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo-Dalí-Raetz*, cat. exp., Jean-Hubert Martin (dir.), Paris, Grand palais (6 avril - 8 juillet 2009), Paris, Réunion des musées nationaux, 2009, p. XIV- XXV.

⁶⁷⁰ Dario Gamboni, « *Nubes cum figuris*. L'interprétation des nuages comme paradigme moderne de la perception et de la création artistiques », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 13 : « Pièges à voir, pièges à penser. Présences cachées dans l'image », Carlo Severi (dir.), Paris, Musée Quai Branly, 2011, p. 149.

abstrait » car « on donne à un nuage la forme qu'on veut, pas à une chaise⁶⁷¹ ». Le corps du mime, comparé au ciel qui « change de couleur et de forme⁶⁷² », devient lieu de projection de visions subjectives, une « image potentielle », ne prenant son sens que dans l'imagination du spectateur.

Chapitre 2 - Incarner le drame dans le corps

La sculpture d'Auguste Rodin est pour le mime un domaine propice aux « déménagements », la pratique évoqué dans le chapitre précédent. Elle-même représente un corps réel, observé dans la nature et interprété dans l'art. En transposant les principes de la sculpture dans le mime, Étienne Decroux transforme la vision du corps créée par Rodin. Il reprend la posture d'une sculpture qu'il déploie dans un mouvement de manière à qu'elle s'intègre dans une composition plus large⁶⁷³. Nous savons par exemple qu'il a inventé une marche selon la sculpture du *Saint Jean-Baptiste* qui consiste à se déplacer sans lever les pieds en les glissant sur le sol⁶⁷⁴.

D'autres sculptures de Rodin constituent un répertoire des formes corporelles qu'Étienne Decroux utilise dans l'enseignement et dans ses pièces de mime. Grâce aux photographies d'Étienne-Bertrand Weill, nous savons qu'il se servait de reproductions de grand format de sculptures de Rodin qu'il avait l'habitude d'afficher dans les salles de cours⁶⁷⁵. En novembre 1947, Weill photographie la séance à l'École de mime (fig. 122). Sur le mur du fond, nous discernons plusieurs photographies disposées en deux rangées. En bas se trouvent des reproductions des sculptures d'Auguste Rodin (*Ève, Le Balzac, La*

⁶⁷¹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 192.

⁶⁷² Étienne Decroux, « Le mime sous globe », *op. cit.*, p. 59.

⁶⁷³ C'est une pratique utilisée jusqu'à aujourd'hui dans l'enseignement du mime corporel. La compagnie parisienne *L'Hippocampe* sous la direction de Luis Torreão a proposé en juillet 2011 un stage qui s'est consacré à cette pratique. Nous remercions ce dernier de nous avoir accueillie au Théâtre de la terre pour assister à son cours où l'enjeu était d'enchaîner des attitudes des sculptures d'Auguste Rodin que des élèves connaissaient selon des reproductions photographiques. En 2011, la compagnie a également créé une pièce *La Chambre de Camille*, inspirée par la vie de Camille Claudel et de sa relation à Auguste Rodin. Les attitudes, reprises de leurs sculptures, apparaissent dans la composition de mime. Voir le site de la compagnie : <http://www.mime-corporel-theatre.com/> (consulté le 27/01/ 2015).

⁶⁷⁴ Nous devons cette information à Thomas Leabhart qui nous a montré cette marche en juillet 2011 au Théâtre de la terre à Paris.

⁶⁷⁵ Les photographies d'œuvres de Rodin proviennent de Jacques-Ernest Bulloz qui a travaillé avec Rodin à partir de 1903. Elles ont été publiées par la maison Bulloz et couramment accessibles en 1948. Nous remercions Hélène Pinet, responsable des Archives du Musée Rodin, de cette information. Voir aussi *Rodin et la photographie*, cat. exp., Hélène Pinet (dir.), Paris, Musée Rodin (14 novembre 2007-2 mars 2008), Paris, Musée Rodin - Gallimard, 2007.

Main), ainsi qu'une figure féminine et un torse indéterminés. Dans le rang supérieur, Decroux a placé des photographies des statues *Le Jour* et *la Nuit* de Michel-Ange. En mars 1948, Weill photographie Étienne Decroux en train d'observer les reproductions des œuvres de Rodin qui sont éparpillées sur la table devant lui. Nous y voyons *Le Balzac*, *Saint Jean-Baptiste*, *Les Bourgeois de Calais*, *L'Âge d'airain* et, avant tout, *La Méditation* dont la reproduction tient Decroux dans la main.

Étienne Decroux trouve dans la sculpture d'Auguste Rodin une confirmation de sa propre ambition de se fier exclusivement au corps pour représenter le drame sur scène. Dans une interview de 1941, à la question d'un journaliste qui lui demande : « Le corps serait votre unique, votre seul moyen d'expression ? », Étienne Decroux répond : « Comme il est l'unique, le seul moyen d'expression du statuaire Rodin⁶⁷⁶ ». En 1945, il déclare : « Dans la statuaire, le tragique et le nu vont ensemble. Je pense souvent à Rodin, jamais à Debureau⁶⁷⁷ ». En complétant ces déclarations avec d'autres sources⁶⁷⁸, nous allons montrer comment le mime s'inspire de la statuaire de Rodin pour incarner le drame dans le corps.

2.1. Le Passage des Hommes sur la Terre : « Du Rodin en mouvement⁶⁷⁹ »

Le Passage des Hommes sur la Terre représente l'une des plus anciennes pièces d'Étienne Decroux, représentée pour la première fois à Paris, au Salon d'automne, le 6 novembre 1942 qui, présidé par Aristide Maillol, se déroule dans l'esprit de l'art officiel sous l'Occupation⁶⁸⁰. Elle est intégrée dans la section « Théâtre et Poésie », organisée par Yves Bonnat qui relève chez Decroux : « [...] le silence et la volonté de parfaire un moyen

⁶⁷⁶ Étienne Decroux, « Dialogue pour la radio (Grimod) » (1941), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-165 (1), n° 10], f. 2.

⁶⁷⁷ Étienne Decroux, « Comparaison entre pantomime et mime corporel », conférence du 27 juin à la Maison de la Chimie, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (3)], f. 32.

⁶⁷⁸ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique », notes prises pour la conférence du 27 février 1946, présentée à la Maison de la Chimie en présence de Paul Bellugue, (1946-1947), [cote : MW -164 (4)], *ibid.*, 327 f. ms.

⁶⁷⁹ *Étienne Decroux et sa troupe dans des Mimes corporels et autres choses du même esprit*, programme de tourné, Lausanne-Neuchâtel, décembre 1947, dans *Fonds Pierre Verry*, *op. cit.*, n. p.

⁶⁸⁰ Sur la situation artistique en France pendant l'Occupation voir Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite : 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993.

d'expression inédit, donc ouvert sur l'avenir⁶⁸¹ », et exaltait « [...] un esprit identique que celui des camarades des arts plastiques accrochant leurs œuvres sur la cimaise⁶⁸² ». Il est intéressant de remarquer que parmi les séances de cinéma proposées dans le cadre de la programmation du Salon, figure un film sur Auguste Rodin, réalisé par René Lucot et produit par « Les Artisans d'art et du cinéma⁶⁸³ ». Nous ignorons si Étienne Decroux a vu ce film qui figure parmi les premiers consacrés au sculpteur⁶⁸⁴. Certaines statues y sont représentées en train de tourner devant la caméra, avec un jeu de lumières et d'ombres sur leur corps en marbre pour augmenter l'illusion de la chair vivante. Elles y sont intégrées dans une fable sur l'animation de la sculpture par les mains divines de leur créateur⁶⁸⁵.

La pièce de mime corporel est reprise à la Maison de la Chimie en juin 1945 avec Jean-Louis Barrault, Éliane Guyon et Étienne Decroux⁶⁸⁶. En 1948, elle est rejouée au Théâtre de la Cité universitaire où Maximilien Decroux remplace Barrault⁶⁸⁷. Elle est accompagnée par la lecture de vers de Jean Aicard⁶⁸⁸. La pièce est également présentée lors des tournées de la troupe en Europe à la fin des années 1940 et au début des années 1950. La pièce à pour trois acteurs n'a été à notre connaissance ni filmée, ni

⁶⁸¹ Yves Bonnat, « Théâtre et Poésie », dans *Société du Salon d'automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris (3 octobre-8 novembre 1942), n. p.

⁶⁸² Yves Bonnat fait allusion à l'exposition du Salon, « L'art et le sport », organisée par Yves Alix, Bersier et Desnoyer, *ibid.*

⁶⁸³ René Lucot, *Rodin, Les Artisans d'Art et du Cinéma* (prod.), Paris, 1942, 18 min. Le même réalisateur signe en 1942 le film *Nos tailleurs d'images* sur la sculpture française sous l'Occupation où Auguste Rodin apparaît au début du film comme « père » de la sculpture officielle du régime de Vichy.

⁶⁸⁴ La sculpture de Rodin apparaît déjà dans les films suivants : *Le Penseur* (1920), un film fantastique de Léon Poirier ; *Une romance sentimentale* (1930) de Sergueï Eisenstein ; *The third sex* (1933), un film érotique fondé sur la vie et l'œuvre de Rodin ; *Les otages* (1939) de Raymond Bernard, fondé sur *Les Bourgeois de Calais*. Nous remercions de ces informations Hélène Pinet, responsable des Archives Musée Rodin.

⁶⁸⁵ René Lucot propose un montage des prises de vues sur les mains qui sculptent, sur les nuages, sur la sculpture de *La Cathédrale* (représentant des mains jointes) et finalement sur les mains ridées du maître défunt, voir Lucot, *Rodin, op. cit.*

⁶⁸⁶ « Séance de mime corporel », le 27 juin 1945, la Maison de la Chimie, programme cf. Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes*, Les Cahiers de la danse et Culture, Neuilly-sur-Seine 1958, p. 68-69.

⁶⁸⁷ « Programme de la séance unique de mime de la troupe Decroux à la Cité Universitaire », le 10 juin 1948, dans *Fonds Pierre Verry*, op. cit..

⁶⁸⁸ Jean Aicard (1848-1921), poète, romancier et auteur dramatique, membre de l'Académie française. Decroux récitait probablement des vers de son recueil *Le Dieu dans l'Homme* (1885), du style hugolien, prométhéen et titanique, qui allait de pair avec le sujet de la pièce, notamment le poème éponyme qui célèbre l'humanité, aurait du bien accompagner la pièce. Or, nous ne savons pas si Decroux récitait cette œuvre de manière sérieuse ou parodique, car il a déjà présenté ses vers dans la « Déclamation dérisoire » au spectacle *Zig-Zag*, joué au théâtre Agnès Capri (Gaîté Montparnasse) en novembre 1945 et repris pendant sa tournée suisse, cf. *Étienne Decroux et sa troupe dans des Mimes corporels et autres choses du même esprit*, programme Lausanne-Neuchâtel, décembre 1947, dans *Fonds Pierre Verry*, op. cit..

photographiée. Lors de son séjour aux États-Unis, Étienne Decroux reprend cette pièce sous une forme pour sept personnes. Le changement du nombre de mimes lui permet d'amplifier certaines scènes, ce qui implique des changements de chorégraphie. Cette deuxième version est par la suite filmée par Gilbert Comte à New York et apparaît dans le film *Théâtre d'Étienne Decroux* de 1961⁶⁸⁹. Aujourd'hui, nous ne connaissons que cette interprétation postérieure créée avec la troupe new-yorkaise au début des années 1960.

Étienne Decroux envisage *Le Passage des Hommes sur la Terre* comme une série de scènes qui s'enchaînent sans lien narratif. Dans le programme de 1945, il le définit comme « le chœur mimé symboliste⁶⁹⁰ » en s'inspirant des chœurs récitant des rassemblements socialistes auxquels il participait au temps de sa jeunesse⁶⁹¹. La pièce est pour lui l'occasion de construire une composition à plusieurs personnes et d'intégrer différents types d'actions dans une seule scène. Elle est créée dans la continuité de ses œuvres précédentes, telles que *La Vie primitive* et *La Vie artisanale*, conçues au cours des années 1930⁶⁹². Comme le titre l'indique, *Le Passage des Hommes sur la Terre* représente une voie symbolique de l'homme à travers la vie, mais aussi celle de l'humanité sur terre. Decroux la décrit comme « une représentation en une marche incessante de toutes les vicissitudes par lesquelles passe l'humanité dans son trajet du néant à la béatitude⁶⁹³ ». La pièce commence par un réveil symbolique de l'humanité où les mimes, à moitié accroupis, regroupés ensemble, commencent à se redresser (fig. 123). Leur passage sur la Terre est ensuite représenté par une marche collective dans laquelle Decroux exploite la technique de la marche sur place (fig. 127)⁶⁹⁴. Le motif de la marche revient tout au long du spectacle et rythme la pièce où il représente la résistance des hommes aux événements, tels la guerre ou la famine.

⁶⁸⁹ « Le Passage des Hommes sur la Terre », interprété par Lucy Becque, Roger Dressler, Sterling Jensen, Jerry Pantzer, Vivian Schindler, Mina et Salomon Yakim, dans Gilbert Comte, *Le Théâtre d'Étienne Decroux*, op. cit.

⁶⁹⁰ « Séance de Mime corporel », la Maison de la Chimie, le 27 juin 1945, cf. Dorcy, op. cit., *À la rencontre de la mime et des mimes*, op. cit., p. 68-69.

⁶⁹¹ Thomas Leabhart, *Modern Mime and Post-Modern Mime*, New York, St. Martin's Press, « Modern Dramatistes », 1989, p. 51.

⁶⁹² *La Vie primitive* a été d'abord représentée avec deux acteurs (Étienne Decroux et sa femme Suzanne Lodieu), au Théâtre Lancry en 1930. Ensuite Jean-Louis Barrault les rejoint et tous les trois rejouent la pièce au Théâtre de l'Atelier en 1931 en scène privée. De plus, Decroux travaille avec Barrault sur la pièce *la Vie artisanale (ou médiévale)*, représentée dans le même lieu, voir Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes*, op. cit., p. 70.

⁶⁹³ Programme, « Étienne Decroux et sa troupe dans des Mimes corporels », Lausanne-Neuchâtel, décembre 1947, dans *Fonds Pierre Verry*, op. cit.

⁶⁹⁴ Nous l'expliquons dans le chapitre suivant « Vers un mouvement non-mimétique ».

Dans *Le Passage des Hommes sur la Terre* des scènes représentent la vie matérielle dans la communauté : la recherche de l'eau et de la nourriture, le travail physique quotidien, lié à l'agriculture et à l'artisanat, le flux migratoire de la population (fig. 123, 124). L'enjeu dramatique de la pièce consiste dans le conflit du collectif avec l'individu qui incarne un nouvel idéal et qui veut changer la vie de la communauté. D'abord vénéré pour ses nouvelles idées, le prophète ou le réformateur politique est finalement éliminé (fig. 126). Ensuite, un conflit individuel dégénère en combat entre des groupes d'hommes, se transformant en guerre civile (fig. 125). Des moments dynamiques de lutte et de marche alternent avec les instants où les mimes s'arrêtent en recevant une grâce qui descend sur eux du ciel. La pièce aboutit à une composition finale qui rappelle celle du début : les mimes s'accroupissent par terre dans une position fœtale qui est celle de la mort mais aussi de la renaissance (fig. 127).

Étienne Decroux constitue une « fresque » cyclique de la vie de l'humanité : chaque sujet (la vie matérielle, la poursuite d'un idéal spirituel, la vénération du prophète, la guerre) revient une deuxième fois dans la pièce. De point de vue de la mise en scène, nous pouvons la comparer à *La Porte de l'Enfer* d'Auguste Rodin. Premièrement, les deux œuvres rompent avec la narration linéaire et juxtaposent des scènes dans un montage qui met en avant des relations entre ces différents segments : dans l'œuvre de Rodin, les groupes de sculptures s'additionnent dans l'espace en composant la porte, dans la pièce de Decroux, les scènes s'enchaînent dans le temps comme suite de tableaux. Deuxièmement, ils réutilisent certains motifs et figures dans la même œuvre. Chez Rodin nous pouvons évoquer *Les Trois Ombres* au sommet de *La Porte de l'Enfer* (fig. 128) qui sont constitués d'une même figure reprise trois fois⁶⁹⁵. Decroux, à son tour, augmente l'effet d'un mouvement ou d'un geste en le faisant exécuter simultanément par plusieurs mimes.

De plus, Étienne Decroux emprunte certaines postures à d'autres sculptures d'Auguste Rodin pour les réemployer dans des compositions dynamiques. La marche sur place qui constitue un motif récurrent de la pièce peut être considéré comme une

⁶⁹⁵ Il appartient à Leo Steinberg à mettre en avant le processus de multiplication dans l'œuvre de Rodin : « [...] nous en constatons du moins l'effet, toujours le même, celui d'un redoublement d'énergie. La multiplication engendre des rythmes nouveaux et plus complexes de solides et d'intervalles [...] », dans Leo Steinberg, *Le retour de Rodin*, Michelle Tran Van Khai (trad.), Paris, Macula, 1991 [écrit en 1962, publié dans *Other Criteria*, Oxford, 1972], p. 44.

référence à la sculpture de *L'Homme qui marche*. Les compositions de plusieurs mimes rappellent les statues de groupe de Rodin. Chacun des mimes occupe sa place précise dans l'ensemble et prend une attitude, soit identique, soit différente de celles des autres. La composition plastique des corps s'écroule lentement au fur et à mesure que les mimes s'approchent du sol. Decroux construit ses « statuaires » de la façon similaire que Rodin : il exprime le drame par le biais de l'agencement des corps dans l'espace où l'un se lie avec l'autre de manière réfléchie pour amplifier l'idée générale de l'œuvre.

Le Passage des Hommes sur la Terre représente selon les mots du mime, « l'humanité dans son trajet du néant à la béatitude⁶⁹⁶ » et il n'est pas sans évoquer la symbolique de *La Porte de l'Enfer* (fig. 128) qui traite le sujet dantesque du basculement des hommes entre le salut et la damnation. Selon Decroux, « Rodin est une genèse de civilisation⁶⁹⁷ ». Le sculpteur représente dans ses œuvres les conflits qui précèdent la naissance d'une humanité juste et heureuse. Le conflit qui apparaît dans *La Porte de l'Enfer* sur le plan vertical, est redéployé horizontalement dans *Le Passage des Hommes sur la Terre*. Il se concentre dans la marche sur place qui symbolise la lutte de l'homme contre les obstacles de la vie. Étienne Decroux représente aussi « une genèse de la civilisation » qui est ravagée par la famine et la guerre, mais qui se relève chaque fois pour continuer sa marche vers l'avenir. Sa pièce est moins tragique que *La Porte de l'Enfer* car il donne à l'homme l'espoir qu'après la traversée difficile de la Terre, l'humanité arrive « à la béatitude ».

Si nous pouvons longuement observer *La Porte de l'Enfer* pour comprendre sa composition, en revanche, la pièce de mime corporel reste éphémère. *Le Passage des Hommes sur la Terre* ne représente qu'un « passage » des mimes sur la scène et elle n'est pas tout à fait compréhensible au premier abord. Présentée en juin 1945, elle donne à Edward Gordon Craig une impression mitigée : *After a while this began to impress me, but something was lacking, it was not sufficiently clear*⁶⁹⁸. Comme les sculptures

⁶⁹⁶ Étienne Decroux et sa troupe dans *des Mimes corporels et autres choses du même esprit*, programme Lausanne-Neuchâtel, décembre 1947, dans *Fonds Pierre Verry*, op. cit.

⁶⁹⁷ Decroux, « Apologie de la danse classique » (pour le 27 février 1946), op. cit., p. 41.

⁶⁹⁸ Edward Gordon Craig, notes manuscrites dans le programme de la « Séance de Mime Corporel », la Maison de la Chimie, le 27 juin 1945, dans *Fonds Edward Gordon Craig*, op. cit., [cote : EGC op. 38 (4)].

d'Auguste Rodin, les œuvres d'Étienne Decroux demandent « un regard prolongé⁶⁹⁹ », ce dont peu de spectateurs en a la possibilité et la capacité.

2.2. Le drame de la pesanteur : Rodin à la piscine

La leçon que Decroux tire de la sculpture d'Auguste Rodin est la représentation du corps comme scène dynamique de conflit entre les forces contradictoires qui le traversent. L'enjeu principal du mime est de mettre le corps dans une situation dramatique, celle d'un moment d'équilibre instable durant lequel il lutte contre sa propre pesanteur. Cela implique un mouvement qui met en avant le poids du corps. Ainsi, selon Étienne Decroux :

Le mime ne vise pas à se libérer de la gravité terrestre.

Il cherche à peser ou à être enraciné.

D'autre part, il aime se mouvoir comme il ferait dans l'eau s'il avait pied au fond de la piscine.

Son attribut n'est pas l'oiseau, c'est l'arbre ou l'hippocampe⁷⁰⁰.

La pesanteur représente pour le mime « le premier drame en date⁷⁰¹ ». Pour donner l'impression que le corps soit constamment soumis à cette force invisible, il utilise le principe du contrepoids qui consiste à répartir le poids corporel d'une manière différente de celle de la vie quotidienne⁷⁰². L'effort est ainsi déplacé de sorte que le mime suggère une action réelle sans se servir d'objets matériels. Il met l'effort là, où il n'y en a pas et supprime celui qui existe dans la réalité : « Si le fait que le lourd se meuve lourdement est conforme à la pesanteur, le fait que le léger se meuve légèrement ne l'est pas moins. Il faut donc que ce soit le lourd qui se meuve légèrement⁷⁰³ ». Par exemple, la marche humaine qui peut être considérée comme « légère » dans la vie quotidienne, sera

⁶⁹⁹ Decroux, « Apologie de la danse classique » (1946-1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (4)], f. 37.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, f. 4.

⁷⁰¹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 130.

⁷⁰² Voir l'explication du contrepoids dans le chapitre sur la technique du mime corporel.

⁷⁰³ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les mains », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 117.

représentée comme « lourde » dans le mime pour figurer la gravité terrestre qui pèse sur l'homme. Étienne Decroux parle à ce propos de « la marche écraseuse⁷⁰⁴ ».

En utilisant le contrepoids, le mime semble lutter contre un obstacle invisible qui le pousse vers le sol ou qui empêche d'avancer. Par exemple, dans *Les Sports* ou dans *L'Usine*, le mime figure l'effort effectué lors d'une action physiquement difficile (fig. 77, 198). Dans *Les Arbres* (fig. 139) ou dans *La Méditation* (fig. 144) le poids relève du domaine psychique. Le mime déplace le conflit directement dans son corps qui lui seul subit le choc pour figurer un poids invisible qui l'attire au sol ou auquel il se heurte. Ainsi, selon Decroux : « [...] le corps, c'est lui qui paie la facture, c'est lui qui souffre, c'est lui qui veut, c'est lui qui prouve [...] »⁷⁰⁵. Le mime met le corps souvent en péril de chute en faisant « des figures pénibles et dangereuses⁷⁰⁶ ». Au moment où le corps est en train de souffrir dans une position inconfortable le mime découvre ses nouvelles possibilités car : « C'est dans le malaise que le mime est à l'aise⁷⁰⁷ ». Le mime est donc tout le temps voué à défier sa propre pesanteur et à confronter son corps à l'espace, voire aux autres corps qui y sont présents. La scène de théâtre représente un champ de forces imaginaires qui l'attire, le tire ou le repousse. Par ce jeu où le mime représente des actions équivalentes à la réalité, il rend visible des processus qui restent inaperçus dans la vie quotidienne tel que « le drame de la pesanteur ».

Étienne Decroux trouve la même expression du conflit du corps avec la gravité terrestre dans la sculpture d'Auguste Rodin. En effet, ses statues sont souvent représentées dans des postures précaires et elles semblent lutter contre des forces qui pèsent sur elles. Decroux apprécie cet aspect de son œuvre en remarquant que : « Rodin laisse paraître l'effort, la gravité, le tourment, l'assujettissement visiblement éperdu à la ligne⁷⁰⁸ ». Decroux se rend compte que Rodin ne respecte pas les proportions anatomiques du corps en privilégiant son expression dramatique. Il préfère pourtant sa sculpture à l'art classique en constatant que « [Maillol] nous pénètre moins que si Rodin se montre avec tous ses défauts pourvu qu'il souffre⁷⁰⁹ ». Decroux apprécie que les figures

⁷⁰⁴ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique » (1946-1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW -164 (4)], f. 38.

⁷⁰⁵ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 73.

⁷⁰⁶ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *op. cit.*, p. 103.

⁷⁰⁷ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 198.

⁷⁰⁸ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique », *op. cit.*, f. 35.

⁷⁰⁹ Étienne Decroux, « Le droit au malheur » (décembre 1951), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 82.

de Rodin « souffrent » et « pèsent », qu'elles soient ancrées dans le socle. En comparant sa statuaire à la danse classique, il affirme que « Rodin est un arbre, la classique est un oiseau⁷¹⁰ ». Tandis que les sculptures sont enracinées dans la matière et évoque la marche lourde, le danseur du ballet classique fait des pointes et saute dans l'air. Selon Decroux « Rodin se meut dans l'Eau⁷¹¹ ». Plutôt que d'évoquer la sensation d'apesanteur pendant la natation, Decroux qui ne savait pas nager⁷¹², imagine la sculpture de Rodin au fond de la piscine. Les mouvements des statues seraient freinés par la pression de l'eau qui amplifie l'effet de la gravité terrestre sur les corps.

Dans cette perspective, *La Porte de l'Enfer* apparaît au créateur du mime corporel comme une immense « piscine » (fig. 128). Certaines statues essaient de remonter malgré la pression de l'eau qui leur oppose une résistance. D'autres sculptures « plongent » au fond. La sculpture, dénommée *L'Homme qui tombe*⁷¹³, qui est en train de glisser de la corniche supérieure, est rendue dans une flexion du tronc en arrière (fig. 129). C'est une figure de la chute par excellence où la tension dramatique est concentrée dans le jeu musculaire du dos. Elle nous rappelle le mouvement annelé du mime corporel qui se penche en arrière, segment par segment, comme dans *L'Offrande à Dieu* (fig. 130)⁷¹⁴. Une autre figure de jeune homme, appelée dans la version isolée *L'Enfant prodigue* (fig. 131),⁷¹⁵ se dresse avec élan en nous rappelant la position de courbe en arrière d'Étienne Decroux dans *La Méditation* (fig. 132). Évoquons aussi la pièce *Les Arbres* de 1952 : les corps de quatre mimes forment une jolie sculpture de groupe sur la photographie d'Étienne-Bertrand Weill (fig. 139). Leurs troncs allongés et enlacés rappellent la sculpture *Fugit amor* de *La Porte de l'Enfer* (fig. 134). D'autres sculptures, comme *L'Homme qui marche* (fig. 161) ou *Balzac* (fig. 135), représentent les figures bien ancrées dans le sol et situées dans un espace environnant qui, une fois mises en mouvement, donneraient cette impression de se mouvoir dans l'eau comme le disait Decroux.

⁷¹⁰ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique », *op. cit.*, f. 35.

⁷¹¹ *Ibid.*

⁷¹² Pour représenter la natation dans *La Vie primitive* (1931), Decroux « étudia dans le dictionnaire les mouvements de la natation qu'il exécutait à plat ventre sur scène », dans Yves Lorelle, *Dullin-Barrault. L'éducation dramatique en mouvement*, Paris, L'Amandier, 2007, 87-88.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 51.

⁷¹⁴ Gene Mckinney (dir.), *The Mime of Étienne Decroux*, Baylor Theater, Waco, Texas, Paul Baker (prod.), Étienne Decroux- Margaret Hogarth (voix), 1960 ?.

⁷¹⁵ Le Normand-Rolland, *La Porte de l'Enfer*, *op. cit.*, p. 54-56.

Le créateur du mime corporel apprécie la manière dont la statuaire de Rodin entre en jeu avec l'espace qui l'entoure. Rainer Maria Rilke a déjà mis en avant le fait que le sculpteur tenait à intensifier « le rapport de l'atmosphère à son œuvre⁷¹⁶ ». Il explique par exemple que *Les Bourgeois de Calais*, sans se toucher, semblent reliés par l'intermédiaire de l'air⁷¹⁷. Les études récentes, de Leo Steinberg à Roland Recht, ont essayé de définir l'espace que les sculptures de Rodin génèrent⁷¹⁸. Le sculpteur évoque l'environnement imaginaire autour de ses statues en renforçant leur présence corporelle qui rayonne dans l'espace comme dans *Le Balzac* (fig. 135). Étienne Decroux situe « le mime sous globe⁷¹⁹ ». Il structure l'espace autour de lui par ses actions, il fait ressortir sa dimension plastique, son caractère « aquatique ». Réciproquement, l'espace scénique fonctionne comme un moule de son corps-statue. Le mime pour qui « le déséquilibre est vivant⁷²⁰ », créer une présence sur scène en évoquant l'espace autour de lui comme les sculptures de Rodin.

2.3. « Incorporer » les émotions et les états d'âme

Le sculpteur et le mime ont la même ambition de représenter des drames intérieurs par le biais du mouvement. Ils veulent remonter à la surface du corps les pensées et les émotions cachées dans l'âme humaine. Auguste Rodin construit ses sculptures comme si elles étaient animées par un mouvement intérieur qui modèle leur surface⁷²¹. Étienne Decroux, quant à lui, exprime le mouvement de la pensée par l'action du corps. Leur art authentique loin des formules préconçues est fondé sur un nouveau langage du corps.

Auguste Rodin conçoit ses sculptures dans le contexte de la fin du XIX^e siècle. Il enrichit son œuvre par de nouvelles postures s'inspirant de la vie quotidienne et des

⁷¹⁶ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* (première partie : 1902), Catherine Caron (trad.), Rennes, La Part Commune, 2001, p. 72

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁷¹⁸ Leo Steinberg parlait de « l'immersion du corps dans l'espace », cf. Steinberg, *op. cit.*, p. 23-40 ; Roland Recht parle du « locus de la statue », voir Roland Recht, « L'Habitant de la sculpture. Remarques sur le locus et la perception du corps plastique », dans Thierry Dufrêne – Anne-Christine Taylor (dir.), *Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA-Musée du Quai Branly, 2009, p. 175.

⁷¹⁹ Étienne Decroux, « Le mime sous globe » (Stockholm, 1954), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p.

⁷²⁰ Étienne Decroux, « L'Apologie de la danse classique » (1946-47), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (4)], f. 25.

⁷²¹ Voir le chapitre sur le modelé dans Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, *op. cit.*, p. 50.

corps hors norme qui l'entraîne loin de la tradition académique. Fidèle à l'observation de la nature, il laisse ses modèles évoluer de manière impromptue autour de lui et il les représente dans des poses instantanées⁷²². Il cherche les corps qui sortent du commun par leurs capacités physiques augmentées, soit par l'entraînement ou soit sous l'influence d'hypnose⁷²³. Il prend pour modèle des athlètes⁷²⁴, des acrobates⁷²⁵ ou des danseuses⁷²⁶. Il s'inspire des postures d'hystériques, « inventées » par Jean-Martin Charcot⁷²⁷ et diffusée par *l'Iconographie de la Salpêtrière*⁷²⁸ pour les reprendre et transformer dans l'art⁷²⁹. Rodin s'inspire des corps défilant sur les scènes du cirque, de la foire ou de l'amphithéâtre de médecine, montrant souvent les émotions à l'état cru. Il s'imprègne de leur pathos pour le transformer et sublimer dans des postures peu conventionnelles de ses statues.

⁷²² Rodin exécute des modelages de figures selon des modèles vivants, délaissant une pratique de pose académique au profit de posture spontanée. La même pratique est appliquée dans les dessins, cf. Dominique Viéville, « Le dessin instantané », dans *Rodin 300 dessins (1890-1917)*, *op. cit.*, p. 109.

⁷²³ Magdeleine G. donnait des performances dansées à l'état d'hypnose dans l'atelier de Rodin, voir Céline Eidenbenz, « L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas », *Études Photographiques*, novembre 2011, n° 28, Paris, Société Française de Photographie, p. 202.

⁷²⁴ Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, Paris, éd. RMN, 2007, Pour *Adam* (1881), Rodin engagea l'athlète de foire, nommé Caillou (t.1, p. 117) ; *l'Athlète américain* (1901) eut pour modèle Samuel Stockton White III (t.1, 142), la sculpture d'*Adam*, créée selon l'athlète de foire, et étude du *Balzac*, deuxième étude pour le nu F, dit « en athlète » (t.1, p.176), Rodin et le bronze – t.1, p. 142. *Le Jongleur* (1891-1895 ?), peut-être inspiré par l'univers des foires, t.2, p. 476 (Grappe : curieux de modèles imprévus et de mouvements singuliers »)

⁷²⁵ La contorsionniste Alda Moreno lui montre des postures acrobatiques qu'il dessine en 1909, voir Dominique Viéville, « Estomper », dans *Rodin. 300 dessins 1890-191. La saisie du modèle*, cat. exp., *id.*, Nadine Lehni, Claudine Grammont (*et al.*), Paris, Musée Rodin (18 novembre 2011 - 1^{er} avril 2012), Paris, Musée Rodin - Nicolas Chaudun, 2011, p. 231.

⁷²⁶ Auguste Rodin était ami et admirateur des danseuses américaines Isadora Duncan (1877-1927) et Loïe Fuller (1862-1928). Il s'inspirait aussi des danses de l'Extrême-Orient. À la fin de sa vie, il créa une série des sculptures des danseuses qui ont un rapport direct avec les dessins de danseuses du Cambodge, voir Hugues Herpin, « Et la sculpture ? », dans *Rodin et les danseuses cambodgiennes. Sa dernière passion*, cat. exp., Jacques Vilain-Hugues Herpin-Marie-Pierre Delcaux (*et al.*), Paris, Musée Rodin (16 juin-17 septembre), Paris, Musée Rodin, 2006, p. 71-76 ; La danseuse japonaise Hanako dont il dessinait et crée un buste, voir François Blanchetière, « Un jeu de regard : Rodin et Hanako », dans *Rodin. Le rêve japonais*, cat. exp. Paris, Musée Rodin (16 mai-9 septembre 2007), Paris, Musée Rodin-Flammarion, 2007, p. 125-133 ; Rodin a été aussi intéressé par la danse indienne voir Katia Légeret (dir.), *Rodin et la danse de Çiva*, Saint-Denis, Presse Universitaires de Vincennes, 2014.

⁷²⁷ Georges Didi-Huberman parle d'une véritable esthétique de l'hystérie mise en place par Jean-Martin Charcot, cf. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

⁷²⁸ Il appartient à Deborah Silverman de suggérer des rapports entre la psychologie nouvelle (Charcot, Bernheim) et la sculpture d'Auguste Rodin, voir Deborah Silverman, *L'Art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, Dennis Collins (trad.), Paris, Flammarion, 1994 [Californie, 1989], chap. V. : sous-chap. « Auguste Rodin : tradition artisanale et tension névrotique », p.256-282.

⁷²⁹ Natasha Ruiz Gomez a récemment développé l'hypothèse de Silverman en analysant l'influence de l'iconographie médicale sur *La Porte de l'Enfer* voir Natasha Ruiz Gomez « A Hysterical Reading of Rodin's *Gates of Hell* », *Art History*, vol. 36, novembre 2013, 994-1017.

Étienne Decroux qui cherche à libérer l'acteur de son expression naturaliste, élabore sa conception du corps scénique à partir des années 1930. Comme son sculpteur préféré, il tente de transformer le corps figuratif pour qu'il apparaisse « réel et non réaliste sur scène⁷³⁰ » selon l'expression de Marco De Marinis. Pour représenter les émotions, il n'est pas, bien entendu, question de les faire resurgir spontanément mais de les « filtrer » par le corps exercé dans la technique du mime corporel. La réponse d'Étienne Decroux à la sculpture de Rodin n'est pas, en effet, une explosion désordonnée de gestes chargés d'émotions, mais la transformation du pathos par la technique du mime corporel. Le mime fait disparaître le corps qui fait « voir sa personne⁷³¹ » et transforme des passions individuelles dans des attitudes du corps consciemment construites. À la tragédie, si souvent représentée au théâtre, Étienne Decroux préfère « la passion de la raison » et il appelle le mime « le douanier du cœur⁷³² ». À la question : « Que serait le Mime sans technique ? », il répond : « ou une suite de cris adressés aux yeux ou une grisaille ou une odeur⁷³³ ».

Decroux se situe dans la même démarche artistique que le sculpteur en créant des nouvelles postures peu communes du corps qui deviennent significatives pour son art du mime. La figure appelée *La Mélancolie* (fig. 137) représentée dans le film de Waco⁷³⁴ nous fait comprendre comment il représente les états d'âme par le mouvement du corps. Nous y voyons le mime penchant son corps de côté dans un mouvement qui commence par l'inclinaison de la tête et qui se propage successivement dans le buste, le tronc et les jambes, le mime descend son corps jusqu'au moment où la main touche le sol pour ensuite remonter à nouveau dans une position debout. Le mime figure l'état d'accablement par le mouvement du corps qui s'écroule progressivement vers la terre. Dans l'histoire de l'art, la mélancolie a été souvent représentée avec la tête penchée, posée dans la main au poing serré et le visage assombri comme *La Mélancolie* d'Albrecht Dürer⁷³⁵. Nous pouvons interpréter sa représentation par le mime corporel

⁷³⁰ Marco De Marinis, « Au travail sur les actions physiques : la double articulation », dans Eugenio Barba (dir.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire l'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 182-185.

⁷³¹ Selon Decroux, « L'artiste doit montrer son œuvre sans montrer sa personne », dans Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 118.

⁷³² *Ibid.*, p. 122.

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ Gene Mckinney (dir.), *The Mime of Étienne Decroux*, Baylor Theater, Waco, Texas, op. cit.

⁷³⁵ Raymond Klibansky – Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Saturne et Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Fabienne Durnad-Bogaert et Louis Évrard (trads.), Paris, éd. Gallimard, 1989 [États-Unis, 1964], chap. IV « Dürer », p. 435-653, nt. p. 450-454.

comme prolongement du penchement de la tête, traditionnellement attribué à cet état⁷³⁶. L'attitude d'Étienne Decroux ressemble à celle que l'on trouve dans *Les Trois Ombres* sur *La Porte de l'Enfer* d'Auguste Rodin (fig. 138). Il mentionne cette sculpture dans les notes pour la conférence de 1946⁷³⁷. Placée au sommet de *la Porte* et trois fois répétée, la figure du nu masculin représente un mouvement d'inclinaison latérale du corps : il commence par la tête et se propage dans le bras tendu qui pointe vers le sol comme si la sculpture invitait à prolonger cette action jusqu'en bas de *la Porte*. L'attitude représente « le repliement douloureux de l'être sur lui-même⁷³⁸ », le terme par lequel Rodin caractérise des sculptures de Michel-Ange. Étienne Decroux pour qui, « Ce n'est qu'en la douleur physique que la force d'âme s'éprouve » exprime cet accablement dans la composition de mime. Il nomme *La Statuaire mobile* une catégorie de jeu de mime qui représente les états d'âme par le mouvement et prolonge la réflexion de Rodin sur le corps comme vecteur de drame.

2.4. La Statuaire mobile : le portrait de la pensée

L'œuvre d'Étienne Decroux est animée par le désir de rendre visible l'invisible par le mouvement corporel, y compris la pensée, des états d'âmes et d'esprit comme celle de *La Mélancolie*. Il les figure par une composition dynamique d'attitudes et il nomme *La Statuaire mobile* une catégorie de jeu de mime, qui succède à *L'Homme de sport* et à *L'Homme de salon* et désigne des actions abstraites telles que la réflexion⁷³⁹. En 1945, il utilise ce terme pour décrire l'ensemble de figures, jouées avec le visage couvert lors de la séance du mime corporel à la Maison de la Chimie⁷⁴⁰. Jean-Louis Barrault y représente *Maladie-Agonie-Mort* et Decroux incarne *Admiration-Adoration-Vénération*.

⁷³⁶ Sur la représentation de la mélancolie dans l'art contemporain voir : Jean Clair (dir.), *Génie et folie en Occident*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais (10 octobre 2005-16 janvier 2006), Berlin, Neue Nationalgalerie (17 février-7 mai 2006), Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 2005.

⁷³⁷ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique », Conférence du 27 juin 1946, Paris, salle de la Chimie, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., [cote : MW-164 (4)], f. 101.

⁷³⁸ Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, éd. Bernard Grasset [1911], 1997, p. 164.

⁷³⁹ Corinne Soum, « Decroux insaisissable ou les différentes catégories de jeu : l'Homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, le mime corporel. Textes, études, témoignages*, op. cit., p. 415-416.

⁷⁴⁰ « Séance de mime corporel, Maison de la Chimie : 27 juin 1945 », repr. dans Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes*, op. cit., p. 68-69 ; Yves Lorelle situe la formulation de *la statuaire mobile* en 1948, cf. Yves Lorelle, *Le corps, les rites et la scène des origines au XX^e siècle*, Paris, L'Amandier, 2003, p. 283, note 7. Il se réfère au manuscrit : Étienne Decroux, « Première suisse en décembre 1947 », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., [cote : MW 165 (2), n° 34], f. 6.

Tous les deux concluent cette série de scènes avec la représentation de *La Volonté*⁷⁴¹. La catégorie de *la statuaire mobile* décrit une qualité humaine, une activité mentale, voire un état liminal de la conscience telle la mort. Pour Étienne Decroux ce type de représentation apparaît souvent comme un conflit entre l'idée qui s'étend et le corps qui est limité dans ses mouvements. Ainsi, selon le créateur du mime corporel :

La pensée n'ayant pas de poids ignore l'équilibre précaire.

Oubliant les objets qu'elle a lancés en l'air, ceux-ci attendront qu'elle les y reprenne. Au bout de son parcours, elle est sur sa pointe ; de là reconsidère le chemin parcouru et, toujours sur sa pointe, s'endort.

Le corps qui l'admire voudrait l'imiter :

Ne pas s'arrêter quand elle continue, ne pas continuer quand elle s'arrête, n'hésiter que lorsqu'elle hésite, finir la phrase quand il lui plaît de la finir.

Mais pour ce portrait, le corps a des organes inégalement fidèles⁷⁴².

Pour représenter la pensée par le mouvement du corps, le mime se met en équilibre précaire et lutte contre la pesanteur ou, d'après les mots de Decroux : « Le corps est la pointe avancée de l'idée en mouvement. À chacune qui s'élance, c'est le corps qui reçoit et acquitte la facture⁷⁴³ ». Le mime recherche cet état au bord de la chute car « lorsque le corps est en faillite, il avorte les belles idées que l'esprit lui a faites⁷⁴⁴ ». Dans cette perspective, le drame de la pesanteur, figuré par le mime, prend des allures symboliques : il représente la lutte de l'esprit contre la matière, de l'homme contre des obstacles matériels ou, par extension, contre des idées qui lui ont été imposées. Par le mouvement du corps, Decroux exprime le conflit entre la pensée qui l'attire vers le haut ou tout simplement « ailleurs » et le corps qui le retient en bas.

La pièce du mime corporel de 1946, appelée *Les Arbres*, représente ce conflit entre la pensée et le corps (fig. 139). Les mimes incarnent les arbres qui poussent vers le ciel. Tandis que les branches veulent s'élancer vers le haut, les racines se rattachent au

⁷⁴¹ Barrault reprend ces figures dans le spectacle en solo *Autour d'une mère*, inspiré par l'œuvre de William Faulkner, *Tandis que j'agonise*. Voir Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 84-92.

⁷⁴² Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p.94.

⁷⁴³ Étienne Decroux, « Aux spectateurs de notre école », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 171.

sol. Decroux explique dans un commentaire de ce spectacle que les arbres représentent les hommes : « L'homme ressemble ou est analogue à un arbre. Par les racines, nous sommes fixés, par le haut nous bougeons⁷⁴⁵ ». Et il continue son explication : « L'homme est tenu par son animalité, il est tenu en bas, ça pèse, c'est lourd [...] Il cherche l'idéal là-haut, ça pousse, ça monte et ça cherche ailleurs quelque chose, mais en bas, c'est tenu⁷⁴⁶ ». Dans la pièce du mime corporel, nous voyons un groupe des mimes qui représentent les arbres. Ils lèvent leurs mains vers le ciel, tandis que les jambes les retiennent en bas : « [...] Les racines opposant le refus aux jolies branches qui espèrent [...]»⁷⁴⁷ ». Après la première période de croissance que nous pouvons relier avec la saison du printemps, les arbres poussent haut et à la fin, en hiver, ils s'écroulent par terre. Decroux conclut la portée de ce spectacle ainsi : « Par la pensée il s'évade, et par le corps, il reste. C'est la grande idée des Arbres⁷⁴⁸ ». Comme dans la sculpture de Rodin, notamment celle de *La Porte de l'Enfer*, les corps sont médiateurs des forces antagonistes, qui représentent des conflits intérieurs.

La statue d'Auguste Rodin résumant le mieux l'idée de la représentation de la pensée dans l'art est sans doute *La Méditation* dont Étienne Decroux tient dans la main la reproduction sur la photographie du printemps 1948 (fig. 140). Elle y apparaît dans sa variante en bronze avec des jambes qui se fondent dans le socle et des bras pliés⁷⁴⁹. Dans les entretiens avec Paul Gsell, dans le chapitre *La pensée dans l'art*, le sculpteur décrit sa statue dans sa variante fragmentaire, étant destinée au *Monument à Victor Hugo* (fig. 107)⁷⁵⁰ : « Elle représente *La Méditation*. Voilà pourquoi elle n'a ni bras pour agir, ni jambes pour marcher. N'avez-vous point noté, en effet, que la réflexion, quand elle est poussée très loin, suggère des arguments si plausibles pour les déterminations les plus opposées qu'elle conseille l'inertie ?⁷⁵¹ ». Selon les explications du sculpteur, cette œuvre

⁷⁴⁵ Decroux, « Les arbres », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op.cit., p. 150.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ Étienne Decroux, « Présentation de spectacle » [Piccolo Teatro de Milan, le 7 mai 1954], dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op.cit., p. 134.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ « La Méditation », avant 1887, bronze, h. 74,5 cm, l. 38 cm, p. 35 cm, Paris, Musée Rodin, repr. dans *D'ombre et de marbre : Hugo face à Rodin*, cat. exp., Maison Victor Hugo (le 17 octobre 2003 – le 1^{er} février 2004), Paris, éd. Paris-Musées, 2003, cat. n° 88, p. 153 ; Sur l'évolution de la sculpture cf. Antoinette Le Normand-Romain, « La Méditation/Voix intérieure », dans *ibid.*, p. 154 ou *id.*, *Rodin et le bronze*, op. cit., p. 509-514.

⁷⁵⁰ « La Méditation (la Voix intérieure) », bronze, h. 146 ; l. 75,5 ; p. 55 cm, Paris, Musée Rodin.

⁷⁵¹ Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, op. cit., p. 126.

représente un état de « réflexion profonde » ou un dilemme qui « aboutit très souvent à l'inaction⁷⁵² ». Elle est évoquée par un mouvement convulsif du tronc qui part des jambes, parcourt le corps et se referme sur lui-même dans la tête et dans les bras pliés. Néanmoins, Auguste Rodin représentait, d'après ses propres mots, « une femme pensive mise dans l'impossibilité de se mouvoir⁷⁵³ ». *La Méditation* se meut, en effet, que sur place, son mouvement reste emprisonné dans la statue, mais on sent qu'il anime son corps de l'intérieur. Elle est pour Étienne Decroux l'exemple de la représentation d'un état de réflexion, exprimé par le mouvement du tronc. En effet, étant immobile, la sculpture se meut à l'intérieur du corps que le mime veut déployer dans l'espace. L'enjeu de mime est de représenter le corps qui se plie sous l'impulsion de la pensée et qui figure l'inaction par l'action. L'intention d'Étienne Decroux est de construire « un portrait de la pensée », uniquement par le biais du mouvement de corps à la manière de *La Méditation* d'Auguste Rodin. Nous pouvons rapprocher cette sculpture de *La Statue*, pièce incarnée par Éliane Guyon. Étienne-Bertrand Weill l'a photographiée au printemps 1948 (fig. 141, 143), au moment même où il portaitrait Decroux dans son bureau, en train de regarder des œuvres du sculpteur. Comme *La Méditation* de Rodin, *La Statue* d'Éliane Guyon se meut sur place, son mouvement étant concentré dans le tronc du corps, elle s'incline et pivote autour de son axe vertical dans un équilibre précaire et illustre les objectifs de Decroux qui voulait « contrefaire » le corps dans ses mouvements afin de représenter ceux de l'âme et de l'esprit. Nous pouvons aussi rapprocher certaines de ses attitudes qu'elle effectue par terre, à la sculpture de *La Nuit* de Michel-Ange dont les photographies ornaient des salles de cours (fig. 142).

La composition la plus importante dans laquelle Decroux développe son idée de *La Statuaire mobile* en tant que « portrait de la pensée » est sans doute *La Méditation*, une pièce en solo qu'il travaille pendant plusieurs années. Elle a été photographiée par Étienne-Bertrand Weill et filmée dans les mêmes circonstances, en 1957, juste avant son départ pour les États-Unis⁷⁵⁴. Les photographies représentent le mime dans les attitudes

⁷⁵² *Ibid.*, p. 129.

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ Étienne-Bertrand Weill, Étienne Decroux, *La Méditation*, juillet 1957, dans Étienne Decroux. Exercices de mime, recueil de photographies, Dép. des Arts du spectacle, BnF [cote : 4-PHO-19 (14)] ; disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539740v.r=etienne-bertrand+weill+decroux.langFR> (consulté le 14/02/2015).

en équilibre instable, le visage caché et le tronc nu (fig. 144, 207)⁷⁵⁵. Le film de treize minutes et demie est composé de plusieurs compositions sur ce sujet. Dans la première partie qui dure huit minutes, Decroux représente le processus de la création depuis une première idée jusqu'à la fabrication d'une œuvre finale. Par ses gestes, il dessine dans l'air des contours d'objets qui peuvent représenter, au sens littéral, une sculpture ou, symboliquement, l'homme en général (fig. 145). Tout le corps est impliqué dans l'action : l'idée que Decroux d'abord « voit » devant lui, résonne dans la tête, ensuite elle se répercute dans le tronc et passe dans ses mains qui se mettent à créer. Les jambes servent à équilibrer le corps qui est traversé par une vision initiale qui se transforme en geste créateur. La composition s'achève par un geste final qui met une dernière touche à l'œuvre aboutie.

Dans la deuxième partie du film, le mime figure la quête d'un idéal spirituel qui est traversée par les doutes et les luttes avec les idées qui l'entourent : « En effet, quand l'homme pense, dit-il, il lutte contre les idées, comme on lutte contre la matière⁷⁵⁶ ». L'espace autour du mime revêt un caractère mental et représente ce qui se passe à l'intérieur de sa tête, son mouvement du corps imitant celui de la pensée. Le mime se rue vers une idée, il s'arrête, hésite et repart vers une autre qui surgit subitement devant lui, tandis que le corps est toujours sous l'emprise de la pensée précédente qui ne veut pas le laisser partir vers de nouvelles solutions (fig. 146). Nous pouvons le relier avec l'attitude, saisie par le photographe (fig. 147) qui représente la position où le mime est retenue par la main droite en arrière, tandis qu'il avance. C'est une figure de lutte avec la pensée ou du dilemme. Les photographies d'Étienne-Bertrand Weill, prises pendant l'exécution de *La Méditation*, représentent les postures éloquentes (144, 207) dont nous ne saisissons pas toujours le sens exact. En les replaçant dans le contexte de la pièce du mime enregistrée par le film de 1957, leur signification devient plus claire.

La pièce du mime corporel fait référence à la sculpture de *La Méditation* d'Auguste Rodin par son nom et sa thématique. Néanmoins, le pièce, représentant le drame de la création et la lutte avec la pensée, s'apparente davantage à la statue du *Penseur* (fig. 148). Destiné originellement à *La Porte de l'Enfer*, il représente un créateur

⁷⁵⁵ L'analyse de la série photographique cf. chapitre « Penser le corps en images ».

⁷⁵⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op.cit., p. 77.

méditant sur son œuvre et l'homme en général face à un problème qui le tourmente⁷⁵⁷. Dans *L'Apologie de la danse classique*, Étienne Decroux décrit un penseur en ayant, sans doute, à l'esprit la statue de Rodin :

_Le mouvement part de la tête et se répercute vers le bas.

Le problème terrestre n'étant pas résolu, la cervelle étant dans la tête...

_La tête regarde vers la Terre.

L'homme sait que la terre est le lieu où se pose le problème.

C'est en regardant le sol que le penseur se concentre.

Un front lourd de problèmes incline vers le sol⁷⁵⁸.

Regardant la sculpture d'Auguste Rodin, le mime se pose la question comment rendre cette absorption profonde de l'homme dans sa réflexion par le mouvement. Si *Le Penseur* se mettait à bouger, son mouvement serait-il « lourd de pensée⁷⁵⁹ » ? Comme la sculpture de Rodin, le mime incarne à la fois le créateur et l'homme qui exécutent un effort physique et psychique pour accomplir ses idées. Nous pouvons prendre pour celui du mime, le discours de Rodin qui disait, à propos de cette sculpture : « Mon idée a été de représenter l'homme comme symbole de l'humanité, l'homme rude et laborieux qui s'arrête au milieu de sa tâche pour penser aux choses, pour exercer une faculté qui le distingue des brutes⁷⁶⁰ ». *Le Penseur* est un homme au corps puissant et musclé d'un travailleur représenté dans une pose traditionnellement assignée à *La Mélancolie*. Il exprime le drame intérieur par le dynamisme du corps : « C'est de cette composition en croix, mais aussi de la concentration de la figure sur elle-même, penchée en avant au risque de perdre l'équilibre, dos courbé, épaules resserrées, que naît l'intensité du symbole⁷⁶¹ ». Toute la sculpture exprime la réflexion ou par les mots de Rainer Maria

⁷⁵⁷ *Le Penseur (La Porte de l'Enfer)*, 1881-1882 ; *Le Penseur* (grand modèle), 1902-1904, voir Le Normand-Romain, *La Porte de l'Enfer*, op. cit., p. 71 ; id., *Rodin et le bronze*, op. cit., t.2, p. 585-595 ; Sur l'histoire du *Penseur de la Porte de l'Enfer* au monument public cf. Albert E. Elsen, *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Moderne Public Sculpture*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1985.

⁷⁵⁸ Decroux, « Apologie de la danse classique », 1946-1947, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., f. 42.

⁷⁵⁹ Étienne Decroux, « Conférence de 2 mars 1973 », cit. par Guy Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 351.

⁷⁶⁰ Auguste Rodin, « Every country has his beautiful women says Rodin » ; coupure de presse sans référence, Archives Musée Rodin, cit. par Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze*, op. cit., p. 590.

⁷⁶¹ *Ibid.*

Rilke : « Tout son corps s'est transformé en crâne, tout le sang qui circule dans ses veines en cerveau⁷⁶² ».

En regardant la statue d'Auguste Rodin, Étienne Decroux s'identifie au *Penseur* et il a envie de se lever et d'imaginer la suite de son attitude. Il veut représenter par le biais du mouvement corporel ce qui se passe dans sa tête. *La Méditation* d'Étienne Decroux représente *Le Penseur* en action : le mime se meut dans un espace limité, il dilate son corps dans une attitude pour repartir ensuite dans une autre. Le corps s'arrête d'un coup, d'où surgit une nouvelle idée qui rompt une chaîne d'associations. Le mime repart dans une autre direction car « la pensée corrompt le mouvement⁷⁶³ ». Il figure la lutte intérieure d'idées, se superposant, se contrariant, se répondant, qui accompagne chaque processus créateur (fig. 146). Ce drame est inscrit directement dans le corps et se passe au niveau d'organes corporels qui se disputent ou s'accordent. Selon Decroux : « Le penseur est un homme qui se bloque, qui s'arrête. Même quand il bouge, son mouvement est comme une immobilité qu'il déplace⁷⁶⁴ ». Le mime corporel représente le conflit intérieur par le biais de son corps : « Le mime, s'il est tout seul, c'est à l'intérieur de son crâne qu'il y a deux forces intérieures⁷⁶⁵ ». C'est ce drame que le mime veut montrer sur scène.

Étienne Decroux réconcilie le conflit des forces antagonistes en les équilibrant par un troisième mouvement. Il crée le mouvement *annelé* qui consiste à atteindre un but en allant d'abord dans un sens opposé. Ce mouvement figure la dialectique de la pensée : le corps part d'abord dans une direction (thèse), ensuite il va dans le sens opposé (antithèse) pour, enfin, revenir dans la première direction (synthèse). Ce mouvement peut être réalisé par les organes simples ou les organes composés sur le plan latéral ou en profondeur⁷⁶⁶. Ce principe dynamique produit les attitudes caractéristiques au tronc dilaté et élané que nous voudrions appeler les « formules de la pensée » (fig. 149).

⁷⁶² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 202.

⁷⁶⁴ Étienne Decroux, « Conférence de 27 février 1974 », cit. par Guy Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 358.

⁷⁶⁵ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 103.

⁷⁶⁶ Voir le chapitre sur la technique de mime corporel.

La sculpture de *La Méditation* représente ce type de mouvement « serpentin » que Rodin devait à la leçon de Michel-Ange⁷⁶⁷. Elle est animée par le mouvement qui part du bassin, se répercute dans le mouvement opposé du tronc et fini dans les bras. Elle incarne à son tour une formule dynamique de la pensée. Elle constitue Dans cette perspective, la reproduction photographique de cette sculpture que Decroux tient dans la main sur le portrait de Weill (fig. 101), apparaît comme l'exemple-clé de *La Statuaire mobile* que le mime réactualise dans son corps.

2.5. Figure de la pensée : l'hippocampe

Le mouvement annelé caractérise aussi l'hippocampe qu'Étienne Decroux choisit comme symbole du mime corporel car il incarne pour lui le penseur :

L'homme qui pense est immobile. Et quand il a l'air mobile, c'est qu'il transporte son immobilité. Et l'hippocampe, quand justement il ne se déplace, est un penseur. [...] Il faut tout de même qu'il se déplace un peu. [...] C'est le bout de la queue qu'il remue un tout petit peu [...] et voilà son immobilité est déplacée sans violence. Celui qui n'aurait pas observé avec soin, il n'aurait même pas vu ce petit mouvement et on dirait que la queue est comme un coup d'aile d'un ange [...] C'est un penseur. La pensée part d'en haut et se déplace grâce à ce qui lui sert de pied, un petit mouvement de queue qui ondule gracieusement⁷⁶⁸.

La manière dont se déplace cet animal marin représente pour Étienne Decroux le mouvement de la pensée. Il le dessine (fig. 150) et imite son mouvement. Celui-ci consiste à animer le corps par un mouvement ondulant qui part de la tête et se déplace successivement jusqu'aux pieds qui font un petit pas. Déplacer le corps par ce type de mouvement est un exercice difficile qui consiste à transporter des parties immobiles du corps par les mouvements quasiment imperceptibles⁷⁶⁹. « L'homme qui pense est immobile⁷⁷⁰ » selon Decroux et pour représenter la pensée par le mouvement, il faut le concevoir comme changement d'états matériels. L'hippocampe incarnait parfaitement cette idée du mouvement.

⁷⁶⁷ François Blanchetière, « Rodin, La voix intérieure », dans *Rodin, la lumière de l'antique*, *op. cit.*, p. 180.

⁷⁶⁸ Étienne Decroux, « L'interview imaginaire ou les « dits » d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 140.

⁷⁶⁹ Voir le chapitre « Vers un mouvement non-mimétique » où nous expliquons la conception de « l'immobilité mobile ».

⁷⁷⁰ Étienne Decroux, « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, 140.

Or, sa symbolique prend encore d'autres aspects. Son mouvement donne l'impression d'un vol harmonieux comme si son corps était animé par « un coup d'aile d'un ange⁷⁷¹ ». Il est une figure de submersion dans un état pensif, dans un état qui semble être immobile mais qui s'anime par des petits mouvements de l'esprit. D'une part, l'hippocampe comme figure de la plongée dans l'inconscience apparaît chez le poète surréaliste René Crevel qui compare Paul Klee à cet animal marin :

Le plus brave des hommes, oserait-il regarder, en plein dans les yeux, un hippocampe, point d'interrogation à tête de cheval, tout droit jailli des profondeurs à la surface du rêve ? Ce beau-fils des mers, plus vertical dans son ascension qu'un lift dernier cri, ce Centaure dont la simple présence trouble au point que tout doit être remis en question, quel autre symboliserait mieux l'œuvre de Klee⁷⁷² ?

L'hippocampe qui « jailli des profondeurs à la surface de rêve » et qui est « plus vertical dans son ascension qu'un lift dernier cri » est un émissaire d'un monde poétique des rêves que le peintre représente dans ses toiles. La figure de l'hippocampe chez René Crevel s'inscrit dans le « bestiaire » des surréalistes qui exploitent la symbolique de monde sous-marin⁷⁷³. Une eau-forte, créée par Alberto Giacometti (fig. 151) pour illustrer son recueil *Les Pieds dans le plat* représente une interprétation personnelle de la symbolique de l'hippocampe⁷⁷⁴. Un squelette humain tient en équilibre sur un disque divisé en huit sections, enfermé dans une cage en forme de cristal⁷⁷⁵. L'hippocampe lévite à côté de la cage et regarde l'homme qui y est enfermé. La gravure de Giacometti met en avant le contraste entre l'homme, emprisonné dans une structure géométrique, et la liberté de l'hippocampe qui plane en dehors du cristal. Cette rencontre entre le corps humain et l'animal marin peut être interprétée comme le rapport de corps, inscrit dans un système cartésien, à son âme qui ne se soumet pas à sa raison.

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² René Crevel, « Paul Klee », dans *id.*, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2011 [Paris, 1933], p. 13-14.

⁷⁷³ Nous pouvons rappeler, parmi d'autres, le film *L'Étoile de mer* de Man Ray de 1928, cf. Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Thèses de Paris III Sorbonne Nouvelle », 1994, p. 48-51.

⁷⁷⁴ René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, Paris, Sagittaire, 1933.

⁷⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, éd. Macula, coll. « Vues », 1993, p. 42 ; L'auteur place cette illustration dans le contexte de la symbolique du cristal chez le sculpteur.

Nous ignorons si Étienne Decroux connaissait l'essai de René Crevel sur Paul Klee et l'illustration d'Alberto Giacometti, publiée sur le frontispice du livre de 1933⁷⁷⁶. Néanmoins, cette dernière fait étrangement écho à la vision du mime n tant que le corps inscrit dans un espace géométriquement défini qui tient en équilibre précaire. En imitant le mouvement d'hippocampe, renoue avec celui de son âme.

D'autre part, le cinéaste Jean Painlevé, proche du mouvement surréaliste, qui tourna des films documentaires sur le monde sous-marin. L'un de ses court-métrages de 1935 est consacré à la vie de l'hippocampe (fig. 152)⁷⁷⁷. Jean Painlevé filma des animaux aquatiques en mettant en avant l'essence de leur mouvement. Au lieu d'imposer un rythme artificiel du montage filmique, il suivit les rythmes vitaux de ces animaux, en rendant le mouvement de ses organismes minuscules dans sa dimension cosmique⁷⁷⁸. Ses films documentaires montrent le côté fantastique de la réalité. En agrandissant des gestes quotidiens et en les épurant pour montrer ce qui reste caché à nos yeux, Étienne Decroux entreprend le même chemin que Jean Painlevé. L'hippocampe est une figure réelle mais qui vient d'un autre monde, régi par d'autres lois que celles de la réalité quotidienne. Son mouvement l'intrigue : l'hippocampe fait successivement vibrer différentes parties de son corps, tout en restant immobile au premier abord. Au deuxième regard, plus attentif, « il se passe des choses que l'on devine et que l'on ne voit pas⁷⁷⁹ ». L'hippocampe rend visible l'invisible par son mouvement.

Decroux a été fasciné par le monde animal, notamment par la faune aquatique. Il symbolisait pour lui un monde spirituel de la pensée, dans lequel les êtres se meuvent d'une manière différente. Leur mouvement est souvent exprimé par le tronc et il s'en inspirait dans ses compositions. Dans *La Méditation* de 1957, le mime représente une figure du « hareng » : il descend successivement au sol en imitant l'action de plonger doucement au fond de l'eau (fig. 153). Nous pouvons l'interpréter comme une plongée dans l'inconscient, dans un état idéal et surréel du rêve. Selon le mime, « le tronc, c'est

⁷⁷⁶ Il n'y avait que « 15 exemplaires tiré sur Japon et numérotés » qui contenaient l'eau-forte d'Alberto Giacometti.

⁷⁷⁷ Jean Painlevé (real.), *L'Hippocampe*, 1935, 35 mm, noir et blanc, sonore, 15 mn. Production : le Cinégraphie documentaire ; Image : André Raymond ; Musique : Darius Milhaud, dans Roxane Hamery, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2008, p. 270-271.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁷⁹ Étienne Decroux, « L'interview imaginaire ou les « dits » d'Étienne Decroux », dans *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études et témoignages, op.cit.*, p. 139.

l'anguille qui est incarnation de la pensée ou c'est le bloc qui est l'incarnation de la personne⁷⁸⁰ ». Les compositions du mime corporel appartenant à la catégorie de la « statuaire mobile » sont caractérisées par la dilatation du tronc qui adopte un mouvement ondulant qui s'approche à celui d'animaux aquatiques. Dans *La Méditation* tournée à Waco nous pouvons voir une figure où toute l'action se concentre dans le tronc et évoque le mouvement dans l'eau (fig. 154). Selon le mime, Rodin incarne ce type de mouvement dans ses sculptures, « son attribut est l'hippocampe⁷⁸¹ ». Dans cette perspective, les troncs allongés de *L'Enfant prodigue* ou *L'Adolescent désespéré* (fig. 155) apparaissent comme « les anguilles » qui traduisent le mouvement de l'âme comme le corps du mime (fig. 156). L'œuvre de Rodin ouvre à Étienne Decroux les portes vers l'inconscient dans lequel il plonge comme poisson dans l'eau.

2.6. Conclusion : Les sur-marionnettes d'Auguste Rodin

En analysant les sculptures de Rodin de différents points de vue, en se mettant dans leurs positions et en essayant de comprendre leur construction, Étienne Decroux veut connaître la manière dont le sculpteur arrive à concentrer le drame dans le corps. Il imagine qu'une fois mise en marche, les statues « auraient un mouvement mimique, ponctué d'immobilités, lourd de pensée⁷⁸² ». Paul Gsell évoque déjà dans des entretiens avec Rodin, le mouvement de la statue de Saint Jean-Baptiste qu'il aurait adopté, s'il se mettait à marcher :

Le prophète [Saint Jean-Baptiste] se déplace avec une solennité presque automatique. On croirait entendre ses pas sonner comme ceux de la statue du Commandeur. On sent qu'une puissance mystérieuse et formidable le soulève et le pousse. Ainsi la marche, ce mouvement si banal d'ordinaire, devient ici grandiose parce qu'elle est l'accomplissement d'une mission divine⁷⁸³.

En le comparant à la pièce de *Dom Juan* de Molière qui met en scène la statue qui s'anime, Gsell renforce l'impression du vivant que la sculpture provoque auprès du

⁷⁸⁰ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique » (conférence du 27 février 1946), notes de 1946-1947, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-164 (4)], f. 119.

⁷⁸¹ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique », *op. cit.*, f. 4.

⁷⁸² Étienne Decroux, « Conférence de 2 mars 1973 », citée selon Guy Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 351.

⁷⁸³ Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell, op. cit.*, p. 61.

spectateur⁷⁸⁴. Nous pouvons imaginer qu'en inventant la marche selon la même statue, Étienne Decroux, pour qui la sculpture de Rodin « laisse paraître l'effort, la gravité, le tourment⁷⁸⁵ », voulait atteindre le même effet. Tel était, d'ailleurs, l'objectif qu'il s'est fixé en voulant introduire la sur-marionnette d'Edward Gordon Craig sur scène : « Je vois cette marionnette physiquement grande suscitant par l'aspect et le jeu un sentiment de gravité [...]»⁷⁸⁶ », dit-il. De ce point de vue, les sculptures d'Auguste Rodin représentaient pour le créateur du mime corporel les sur-marionnettes : leurs corps, articulés différemment que dans la nature, donneraient suite à un mouvement artificiel qui figurerait le monde spirituel à travers leurs actions comme le faisaient des idoles sacrées dans des temples antiques évoquées par Craig⁷⁸⁷. Étienne Decroux qui voulait « rendre visible l'invisible⁷⁸⁸ » par l'action corporelle, tentait d'inventer un mouvement sur scène, régi par des lois différentes que celles que l'on connaît de la réalité quotidienne. La sculpture d'Auguste Rodin lui proposait l'application des propos théoriques d'Edward Gordon Craig sur la sur-marionnette. En effet, l'observation approfondie de ses œuvres l'aidait à comprendre que le corps y est représenté dans des positions que l'être humain ne peut jamais, ou difficilement, atteindre. Il voulait trouver son équivalent sur scène : un corps artificiellement construit qui donnerait l'illusion de se mouvoir comme dans un rêve et susciterait la même expérience du sublime.

Dans son livre *Le retour sur Rodin*, Leo Steinberg décrit le même type d'expérience qu'il a vécue bien après que Decroux commença à s'intéresser au sculpteur. Ses interprétations d'œuvres pourraient être celles du mime. Ainsi, parle-t-il des statues en déséquilibre précaire, la pose de *L'Homme qui marche* lui rappelle « des boxeurs en train de décocher un coup⁷⁸⁹ ». En regardant *Jean d'Aire*, il constate, que :

Ce sont là des gestes qu'il est difficile de saisir sur une photographie, et même difficile de voir où que ce soit s'ils ne sont pas revécus de l'intérieur ; ces gestes, il faut les faire soi-

⁷⁸⁴ Caroline Van Eck parle à ce propos de la « présence vivante » de l'œuvre d'art et de l'expérience du sublime que « [...] dissolue le caractère représentatif de la peinture ou de la parole et transforme l'art en être vivant. [...]de manière que] la statue est souvent confondue avec la personne qu'elle représente ». Caroline Van Eck, « Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Reponse and the Sublime », *Art History* 33/4, September 2010, p. 655.

⁷⁸⁵ Étienne Decroux, « L'apologie de la danse classique », *op. cit.*, f. 36.

⁷⁸⁶ Étienne Decroux, « ...prend sa source aux Vieux-Colombier », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁸⁷ Edward Gordon Craig, « La sur-marionnette et le théâtre », dans *id.*, *De l'Art du Théâtre*, *op. cit.*, p. 98 et p. 105.

⁷⁸⁸ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op.cit.*, p. 200.

⁷⁸⁹ Leo Steinberg, *Le retour de Rodin*, *op. cit.*, 35.

même et mimer chacune de ces poses, si l'on veut prendre conscience de l'énergie désespérée avec laquelle ces statues mettent en scène la tragédie des corps puissants consacrant toutes leurs forces à la tâche ardue de ne pas lâcher prise - comme si la station debout constituait le sommet de ce que l'on peut demander à un homme⁷⁹⁰.

Dans le Post-scriptum de son livre, l'historien de l'art américain décrit sa visite à la Villa des Brillants à Meudon, en été 1962, en compagnie de son ami, le sculpteur Jean Tinguely⁷⁹¹. Il s'arrête longuement devant la statue d'*Adam*, impressionné par son bras tombant, et il essaye de l'imiter mais en vain (fig. 157). Il se rend compte de la difficulté, voire de l'impossibilité d'effectuer ce mouvement du bras. Il se souvient d'avoir vu la même attitude dans le film *Bonnie and Clyde* de 1967 au moment où le corps du gangster, tombe sous les balles, « roule sur lui-même pour la dernière fois⁷⁹² ». Il lui rappelle le geste de pronation des Niobides sur un relief antique. Il analyse ce geste avec Jean Tinguely qui se met à le mimer : « "Ce n'est pas un geste de travail" », dit-il. « Deuxième essai : "Ce n'est pas non plus un geste de sportif". Troisième tentative : "Ce n'est pas un geste d'amour". Puis, se redressant, d'un ton sans réplique : "Ce n'est pas dans la vie⁷⁹³ ».

En analysant les sculptures de Rodin, Étienne Decroux en est arrivé à la même conclusion, voulant reproduire le même effet sur scène en y représentant : « [...] l'homme en général, l'homme d'une autre planète ou d'un autre monde⁷⁹⁴ ».

Chapitre 3 - Vers un mouvement non-mimétique

Étienne Decroux et Auguste Rodin avaient en commun l'objectif de créer un corps fictif qui ne prétende pas fournir une copie pas la réalité, mais qui parvienne à en donner l'illusion par des moyens purement artistiques. Leur but à tous deux était de créer un corps qui ne soit pas réaliste mais paraisse réel pour le spectateur⁷⁹⁵. Rendre le corps

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁹¹ Leo Steinberg, « Post-scriptum (1971) », dans *id.*, *Le retour de Rodin*, *op. cit.*, p. 92-93.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 92.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁹⁴ Étienne Decroux, « L'interview imaginaire ou Les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études, témoignages*, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁹⁵ Selon Marco De Marinis, pour produire une action réelle sur scène, l'acteur doit désapprendre la fausse spontanéité d'expression et recomposer l'action artificiellement selon la double articulation du corps, cf. Marco De Marinis, « Au travail sur les actions physiques : la double articulation », dans Eugenio Barba-Nicola Savarese (dirs.), *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*, Holsterbro,

réel et, pour, ainsi dire, vivant, est lié à la problématique de la représentation du mouvement. La question est de savoir comment évoquer le mouvement dans une œuvre d'art sans procéder au décalque d'une action quotidienne comme dans la photographie instantanée ou dans le cinéma. Le sculpteur et le mime cherchèrent une solution à ce problème dans la décomposition du mouvement réel et sa recombinaison artificielle qui devait mener à une nouvelle synthèse dynamique de l'action. Nous voudrions montrer comment Étienne Decroux s'est inspiré de la sculpture d'Auguste Rodin pour concevoir le mouvement du mime corporel et, comment il parvient à dépasser ce modèle statique. Decroux a commencé sa recherche sur l'expression corporelle par la décomposition de la marche humaine en créant *La Marche sur place*. Il est intéressant de comparer cette création avec *L'Homme qui marche* de Rodin pour cerner dans quelle mesure leurs conceptions s'entrecroisent.

3.1. *L'Homme qui marche sur place*

La Marche sur place représente l'une des premières tentatives visant à décomposer et à recomposer le mouvement d'un acteur sur scène. Étienne Decroux l'a créée en collaboration avec Jean-Louis Barrault, entre 1931 et 1932, quand ils travaillaient ensemble au Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin. D'après les souvenirs de Barrault, la technique de la marche sur place fut inventée en trois semaines⁷⁹⁶. Tandis qu'il exécutait spontanément le mouvement de la marche, « Decroux par son sens analytique sûr et une intelligence créatrice exceptionnelle savait fixer les variations improvisées⁷⁹⁷ ». La marche sur place apparaît en 1943, dans le film *Les Enfants du Paradis* incarnée sur la scène du Théâtre à quatre sous par Jean-Louis Barrault dans le rôle du mime Deburau (fig. 6). Dans un film tourné à Waco au Texas au début des années 1960, Étienne Decroux représente deux types différents de la marche sur place dans la section appelée « Illusionnisme⁷⁹⁸ ». L'enjeu consiste à inverser l'appui des jambes dans l'exécution de la marche. La première marche, la plus élaborée consiste à inverser l'appui des jambes (fig. 158). Le spectateur croit voir appuyer la jambe fléchie pour faire

International School of Theatre Anthropology - Montpellier, L'Entretiens, « Les Voies d'acteur. Grand format », Patrick Pezin (dir.), 2008 [1995], 2^e éd. rev. et aug., p. 182-185.

⁷⁹⁶ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, op. cit., p. 72.

⁷⁹⁷ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne, éd. du Levant, [Paris, 1949¹], 1996, p. 34.

⁷⁹⁸ Gene Mckinney (dir.), *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, Baylor Theater, Paul Baker (prod.), Étienne Decroux- Margaret Hogarth (voix), 1960-1961.

un pas, mais c'est la jambe en arrière qui retient le poids du corps. Cette inversion de l'appui des jambes permet de faire un pas tout en restant sur place⁷⁹⁹. Dans le deuxième cas, la jambe gauche reste fixée sur place et prend l'appui du corps, tandis que la jambe droite se meut en faisant semblant d'avancer (fig. 159). Les deux types de marche ont été composés de manière artificielle pour donner au spectateur l'illusion d'un mouvement naturel⁸⁰⁰.

Les sculptures d'Auguste Rodin, *L'Homme qui marche* et *Saint Jean-Baptiste* (fig. 160-161), produisent un effet similaire sur le spectateur qui croit voir la représentation d'un mouvement réel lequel est pourtant recomposé artificiellement. Dans les entretiens avec Paul Gsell, Rodin expliquait qu'il avait conçu la sculpture de *Saint Jean-Baptiste* comme « une évolution entre deux équilibres⁸⁰¹ ». Les deux statues figurent le pas de l'homme en représentant deux pieds au sol, une jambe tendue en avant et une autre aussi tendue en arrière. De plus, dans le cas de *L'Homme qui marche*, le torse, penché en avant, augmente l'effet de la précarité de la posture⁸⁰². Comme il a souvent été évoqué par ses interprètes, Rodin représente une position qu'un homme ne pourrait jamais atteindre lorsqu'il marche. Le spectateur, habitué à regarder des gens marcher dans la vie quotidienne, projette dans la sculpture la logique de l'évolution du mouvement naturel. Il croit voir le corps qui se penche en avant, la jambe fléchie exécutant un pas, en oubliant qu'en effet, tout le corps est retenu en arrière par la jambe tendue aux proportions exagérées.

Dans la première marche, Étienne Decroux s'inspirait de l'inversion d'appui des jambes dans la sculpture de *L'Homme qui marche* (fig. 161). La deuxième peut être

⁷⁹⁹ La description exacte de la première version de *La Marche sur place* est rendue par Étienne Bonduelle, voir : Étienne Bonduelle, *Le mime et la construction de l'illusion. Étienne Decroux et Marcel Marceau*, mémoire de maîtrise d'études théâtrales, Monique Banu-Borie (dir.), Université de Paris III-Institut d'Études Théâtrales, Paris 2000, p. 45.

⁸⁰⁰ Ces marches ont inspiré Michael Jackson dans la création de son célèbre *moonwalk*. Il les a connues par l'intermédiaire de Marcel Marceau qui les a utilisées dans ses pièces de mime.

⁸⁰¹ Paul Gsell a rendu la description du mouvement de *Saint Jean-Baptiste* : « Le personnage appuyé d'abord sur le pied gauche qui pousse le sol de toute sa force, semble se balancer à mesure que le regard se porte vers la droite. On voit alors tout le corps s'incliner dans cette direction, puis la jambe droite avance et le pied s'empare puissamment de la terre. En même temps, l'épaule gauche qui s'élève semble vouloir ramener le poids du torse de son côté pour aider la jambe restée en arrière à revenir en avant », dans Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell, op.cit.*, p. 60.

⁸⁰² Selon Roland Recht, « L'attente de la chute communique au spectateur ce sentiment d'insécurité qui définit l'expérience du sublime », cf. Roland Recht, « "...le redéploiement douloureux de l'être sur lui-même" Le combat de Rodin », dans *L'invention de l'œuvre : Rodin et les ambassadeurs*, cat. exp., Paris, Musée Rodin (6 mai-4 septembre 2011), Paris, éd. Musée Rodin- Arles, éd. Actes Sud, 2011, p. 52.

considérée comme une mise en mouvement de la statue de Rodin. Concluons que le mime, pour donner l'illusion de la marche, procède par une reconstruction artificielle du mouvement comme le sculpteur. Cependant alors que le but d'Auguste Rodin est de représenter le mouvement dans une sculpture immobile, Étienne Decroux vise l'inverse. Dans une interview radiophonique de 1941, il définit ainsi la différence des deux approches : « Rodin cherche à mettre dans *L'Homme qui marche* l'idée de mouvement dans une attitude et nous cherchons à mettre l'idée d'attitude dans nos mouvements⁸⁰³. »

3.2. « Le mouvement à odeur d'attitude⁸⁰⁴ »

Étienne Decroux fonde sa conception du mouvement non-mimétique sur l'attitude qui devient un élément constitutif du mouvement. Il lui donne la priorité devant le geste pour se distinguer de l'ancienne pantomime et du théâtre parlant. Comme il l'explique dans *Notes sur la gesticulation* de 1962, il choisit l'attitude car « le geste passe » tandis que « l'attitude reste⁸⁰⁵ ». Le geste « s'adresse » mais « il n'a pas d'adresse⁸⁰⁶ », il est effectué sans effort et ne produit rien. Le geste est trop attaché au langage muet et à la gesticulation gratuite de l'ancienne pantomime. L'attitude, au contraire, est liée à la notion de travail. Elle demande au corps de faire un effort et de l'exécuter avec une intention dramatique. Contre le geste graphique, éphémère et anecdotique, Decroux privilégie l'attitude plastique, solide et représentative. Le mime se rapproche en ce sens du sculpteur qui représente le corps humain dans des attitudes éloquents. Néanmoins, il est limité par la contrainte primordiale du corps humain qui possède déjà une forme déterminée. Pour surmonter la difficulté, Étienne Decroux mise sur les grandes possibilités de variations propres aux attitudes corporelles :

En ce qui concerne le mime, nous voyons que celui-ci ne peut modifier les proportions de son corps. La plus sévère gymnastique et prolongée qui pourrait modifier les proportions du corps serait pourtant impuissante à les modifier en cours de jeu ou d'un rôle à l'autre. Le mime peut donc prier la statuaire qui œuvre sur une matière plastique ou effritable de se

⁸⁰³ Étienne Decroux, « Dialogue pour la radio (Grimod), 1941 », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op.cit.*, [cote : MW 165 (1), n° 10], p. 5.

⁸⁰⁴ Étienne Decroux, « Notes sur la gesticulation », dans *id.*, *Paroles sur le mime, op.cit.*, p. 125.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

charger de ce travail. Aussi bien le mime peut modifier ses attitudes, en créer à profusion et de si absorbantes pour les regarder qu'elles en font oublier les réelles formes du corps⁸⁰⁷.

L'objectif d'Étienne Decroux est de construire le mouvement comme une succession artificielle d'attitudes, car il est convaincu que « le mouvement distrait de la forme⁸⁰⁸ ». Rappelons-nous que la chronophotographie de Jules-Étienne Marey montrait déjà dans les années 1880, que le mouvement naturel de l'homme est composé d'une succession d'attitudes (fig. 162). Paul Bellugue, ami du mime, l'utilisait dans ses cours à l'École des Beaux-Arts⁸⁰⁹ pour expliquer le mécanisme de la marche humaine⁸¹⁰ (fig. 163). La caméra cinématographique procède de la même manière que la chronophotographie en représentant l'action humaine à l'écran. Decroux en parle ainsi :

[...] on peut concevoir un mouvement comme une succession d'attitudes. Le cinématographe est en un sens conforme à cette recette puisque devant un mouvement continu, il ne prélève que des instants qu'on appelle des instantanées. Cela ne l'empêche pas de nous donner ensuite une impression de continu, malgré le saut qu'il fait d'une image à une autre. Il a taillé des attitudes dans le mouvement réel⁸¹¹.

En revanche, la manière dont Étienne Decroux représente le mouvement est différente de celle du cinématographe et de la chronophotographie. Alors que le cinéma propose une succession d'attitudes instantanées, le mime compose un mouvement dans lequel les attitudes s'enchaînent de manière artificielle : « Ce qui incombe au mime », dit-il, « c'est de juxtaposer les nombreuses attitudes qu'il a construites [...] Face au ralenti de cinéma qui décompose le réel, nous aurions une lenteur qui compose l'idéal⁸¹² ». Le mime désarticule donc le mouvement réel et construit de nouvelles attitudes qu'il

⁸⁰⁷ Étienne Decroux, « Statuaire mobile et statuaire tout court » (1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-164 (6)], f. 7-8.

⁸⁰⁸ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras » (New York, le 11 mai 1962), dans *id. Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 117.

⁸⁰⁹ Introduit à l'École par Mathias Duval, Paul Richer réalise avec Albert Londe les 300 chronophotographies d'athlètes en action. Elles servent de modèle aux dessins publiés dans la *Physiologie artistique de l'homme en mouvement* de Richer, publié en 1895, cf. Denis Bernard - Philippe Comar - Catherine Mathon *et al.*, « La quête de mouvement », dans Philippe Comar (dir.), *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts, op. cit.*, p. 425-455.

⁸¹⁰ Paul Bellugue, « Le mécanisme de la marche humaine », dans *id.*, *À propos d'art, de forme et de mouvement, op. cit.*, p. 324-327.

⁸¹¹ Étienne Decroux, « Notes sur la gesticulation » (le 15 mai 1962), *op.cit.*, p. 125.

⁸¹² *Ibid.*, p. 125.

enchaîne d'une manière réfléchie pour créer un mouvement plastique et sculptural. Il crée « le mouvement à odeur d'attitude », selon son propre expression, dont « chaque degré [...] serait une œuvre d'art en soi⁸¹³ ». Il enchaîne les postures corporelles de différentes manières. Decroux parle de « modes de jeu où l'attitude est reine, soit comme l'érection achevée du mouvement, soit comme une statue qui incline ou pivote, soit comme le matériau du mouvement continu [...]»⁸¹⁴ ».

3.3. Le concept de « l'immobilité mobile »

Étienne Decroux forge une conception du mouvement dans lequel l'attitude prévaut sur l'action. « Donner idée du mouvement par l'attitude, dit-il, de l'attitude par le mouvement, du concret par l'abstrait et de l'abstrait par le concret : Voilà ce qui est amusant⁸¹⁵ ». Pour construire un mouvement « où l'attitude est reine⁸¹⁶ », il recourt à la technique de mime corporel qui lui permet de segmenter et de recomposer l'action d'une nouvelle manière. Il utilise notamment *le fondu* dans lequel les attitudes sont enchaînées l'une à l'autre de manière continue. Il reprend ce terme « [...] du procédé employé dans la projection cinématographique quand on veut montrer l'itinéraire suivi par des choses qui se sont déplacées rapidement⁸¹⁷ ». *Le fondu* montre le mouvement tout au long de son évolution. Il se distingue, à ce propos, du mouvement *en saccade* qui ne montre que le début et la fin d'action :

[La saccade] va d'une attitude à une attitude comme un train d'une entrée de tunnel à sa sortie. [...] Comme une balle de son revolver à son proche objectif ou encore comme un obus de la gueule du canon à son atterrissage on entend la percussive du départ et celle de l'arrivée. Le mouvement saccadé [...] offre donc et n'offre donc qu'une attitude initiale et qu'une attitude terminale⁸¹⁸.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁸¹⁵ Étienne Decroux, « Avant d'être complet, l'art doit être » (1942), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 46.

⁸¹⁶ Étienne Decroux, « Notes sur la gesticulation », *op. cit.*, p. 126.

⁸¹⁷ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 125.

⁸¹⁸ Étienne Decroux, « Statuaire mobile et statuaire tout court » (1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (6)], f. 11.

Le fondu, en revanche, veut montrer ce qui se passe « dans le tunnel », c'est-à-dire représenter les phases cachées du mouvement naturel sur scène et les rendre plastiquement beaux. D'après Étienne Decroux, le mouvement est « un mystère aussi insondable que celui de l'infini parce qu'il est lui-même fait d'une suite d'attitude en nombre infini⁸¹⁹ ». Il se met à exploiter ce mystère qui gît dans la brèche entre l'attitude initiale et l'attitude terminale du mouvement. *Le fondu* nous montre cette infinité d'attitudes :

Le Mime fondu est une succession artistique de morceaux artistiques et illimités. On peut prendre la photographie quand on veut. Il est toujours responsable. Il n'a pas de mauvaise passe, d'âge ingrat, de mauvais jours, n'est jamais dans un mauvais moment. On trouve en lui les attitudes comme les angles dans le rond⁸²⁰.

Le but d'Étienne Decroux est de créer un mouvement dans lequel l'attitude apparaît à chaque instant de son parcours. Il s'agit de construire le mouvement à partir de postures éloquentes et les enchaîner de manière ininterrompue pour qu'il n'y ait jamais de moments plastiquement faibles. Pour réussir à créer une suite sans « mauvaise passe⁸²¹ », il adopte « un mouvement transportant les immobilités⁸²² ». Il donne les exemples suivants : « la tour Eiffel entraînée par la terre, le voyageur dans un train, le mannequin aux mains de son magasinier⁸²³ ». Prenons la métaphore de « la tour Eiffel entraînée par la terre » pour expliquer ce mouvement. Dans la symbolique du mime corporel, *la tour Eiffel* représente l'homme, son corps entier, qui se meut comme s'il s'agissait d'un seul segment. Quand le mime veut figurer « la tour Eiffel entraînée par la terre », il incline son corps en bloc de façon continue. Ce n'est donc que les pieds qui bougent, transportant toute l'attitude de corps avec eux. C'est comme si le corps était un bloc de marbre qui s'incline. L'exemple du « mannequin aux mains de son magasinier » nous renvoie à la pièce *La Statue*, filmée en 1961, où Decroux représente littéralement cette métaphore en transportant la sculpture (fig. 164). Dans les trois cas, le mime figure le déplacement d'une attitude construite comme si son corps était passivement entraîné par une force qui lui est extérieure. L'enjeu est de garder toujours la même attitude, tout

⁸¹⁹ *Ibid.*, f. 9.

⁸²⁰ *Ibid.*, f. 27.

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² Étienne Decroux, « Notes sur la gesticulation », *op. cit.*, p. 125.

⁸²³ *Ibid.*

en bougeant. Nous pouvons aussi évoquer la statue qui tourne autour de son axe comme *La Statue* d'Éliane Guyon (fig. 141). Les cinq premiers clichés, pris par Weill en 1948, nous montrent la même posture sous différents angles de vue (de face, de dos, de profil).

Le mime figure une attitude immobile qu'il transporte dans l'espace. Il s'appuie sur le principe de la segmentation, selon lequel un seul segment de corps se meut à la fois et les autres parties restent immobiles, formant une attitude. Decroux compare l'acteur du théâtre parlant à une statuette sous un globe de verre qui s'anime. Il imagine que le comédien se meut sur scène de la même façon : « L'acteur doit changer sa statue sous son transparent globe de verre ainsi qu'un ciel change de forme et de couleur⁸²⁴ ». Il se meut *en fondu* en transportant l'attitude qui évolue de manière continue, presque imperceptiblement, comme les nuages au ciel. Et Decroux y rajoute : « C'est la présence vivante et pour ainsi dire immobile [...]»⁸²⁵ que l'acteur incarne sur scène. *Le fondu* permet de rehausser la présence du corps sur scène : « ce mouvement lent, ne va nulle part, il n'est pas pressé, il passe comme on demeure. C'est un verbe être en déplacement⁸²⁶ ».

Hormis le mouvement *en fondu*, le mime est retenu sur place après une saccade qui est « une explosion » suivie « d'une immobilité⁸²⁷ ». Il caractérise ainsi cet état : « C'est [...] la pression des eaux sur la digue, le vol sur place de la mouche arrêtée par la vitre, la chute différée de la tour qui se penche et se retient. Ainsi qu'on bande un arc avant d'avoir visé, l'homme à nouveau implose⁸²⁸ ». Nous pouvons en conclure qu'Étienne Decroux forge un concept du mouvement, créé par les immobilités que l'on qualifie comme dilatées et concentrées, qui alternent selon le rythme de la pièce. Selon le mime, « L'immobilité est un acte et en l'occurrence, passionné⁸²⁹ ». En créant le mouvement comme suite d'attitudes statiques, Decroux déploie les qualités plastiques du corps dans l'espace. En les faisant évoluer devant les yeux de spectateur, il rend visible le corps en perpétuel changement et il « distrait » l'attention du public de sa forme préétablie.

⁸²⁴ Étienne Decroux, « Le mime sous globe » (Stockholm, 1954), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 58-59.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁸²⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 126.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁸²⁸ Étienne Decroux, « Deux mouvements contraires » (juin 1952), *op.cit.*, p. 71.

⁸²⁹ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *op.cit.*, p. 105.

3.4. Représenter le mouvement dans l'art

Le concept d'immobilité mobile, inventée par Étienne Decroux, rapproche le mime à la sculpture. Dans le texte *Statuaire mobile et statuaire tout court*, de 1947⁸³⁰, Decroux prend cependant soin de préciser les différences. « La statuaire, écrit-il [...] est l'art des formes et non des attitudes⁸³¹ ». Elle est « foncièrement statique⁸³² » et ne doit pas chercher à représenter le mouvement. Decroux a une idée précise de la répartition des tâches entre les différentes disciplines. « Un art doit s'abstenir à faire ce qu'un autre peut faire à meilleur compte, il doit faire ce que lui est facile et le faire difficilement. [...] [Le mime] peut donc prier le statuaire de ne pas le concurrencer et vainement sur ce point⁸³³ ». Dans cette perspective de claire distinction, Decroux loue les sculptures antiques comme celles d'Aristide Maillol pour leur immobilité. Auguste Rodin représente pourtant le corps en mouvement : « Chez Rodin, écrit Decroux, on trouve le double souci des formes non moins admirables et des attitudes dramatiques⁸³⁴ ». Malgré son purisme proclamé, il préfère, en fin de compte, les postures dynamiques, exprimant le drame, à la sérénité classique : « C'est Rodin que j'aime le plus et Maillol que j'approuve⁸³⁵ », dit-il à propos de ses choix esthétiques.

Étienne Decroux aime la sculpture de Rodin bien que le sculpteur outre passe, selon lui, les limites réservées en propre à son art. En intégrant l'action dans ses attitudes, le sculpteur rivalise avec les arts du mouvement comme le mime ou la danse. Sa sculpture se distingue par « les attitudes ingénieuses » qui sont « imprégnées de mouvements antérieurs et ultérieurs, ce qui est le propre d'un être vivant⁸³⁶ ». Elle va à l'encontre de la conception du moment unique de l'action dans la sculpture. Rappelons que la problématique de la représentation du mouvement dans les arts plastiques a été développée par la théorie artistique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle dont la sculpture antique de *Laocoon* représentait une pomme de discorde. Partant de l'observation de cette statue, Gotthold Ephraïm Lessing préconise que l'artiste doit concourir à représenter « un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le

⁸³⁰ Étienne Decroux, « Statuaire mobile et statuaire tout court » (1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-164 (6)], 33 f. ms.

⁸³¹ *Ibid.*, f. 4.

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ *Ibid.*, f. 6-7.

⁸³⁴ *Ibid.*, f. 5.

⁸³⁵ *Ibid.*, f. 7.

⁸³⁶ *Ibid.*, f. 7.

plus fécond, celui qui fera mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit⁸³⁷ ». En regardant la même sculpture, Johann Wolfgang Goethe rajoute que c'est dans la perception du spectateur que l'illusion du mouvement est créée⁸³⁸. Le spectateur, en contemplant l'œuvre d'art, la voit s'animer devant ses yeux en imaginant ce qui se passait avant et après cet instant⁸³⁹.

Dans le chapitre *Le mouvement dans l'art* de ses entretiens avec Paul Gsell, Auguste Rodin a présenté sa conception qui rompt avec l'idée de l'instant unique et met encore plus l'accent sur la perception de la sculpture par le spectateur. Le sculpteur représente le mouvement comme « la translation d'une attitude à une autre⁸⁴⁰ » : « [il] figure le passage d'une pose à une autre : il indique comment insensiblement la première glisse à la seconde. Dans son œuvre, on discerne encore une partie de ce qui fut et l'on découvre en partie ce qui va être⁸⁴¹ ». Il illustre ses propos par la sculpture du *Maréchal Ney* de François Rude (fig. 165) qui est « la métamorphose d'une première attitude, celle que le maréchal avait en dégainant, en une autre, celle qu'il a quand il se précipite vers l'ennemi, l'arme haute⁸⁴² ». Le sculpteur juxtapose des différentes phases de mouvement dans la sculpture que le spectateur regarde successivement :

La statuaire contraint, pour ainsi dire, le spectateur à suivre le développement d'un acte à travers un personnage [...] Les yeux remontent [...] ils trouvent différentes parties de la statue représentées à des moments successifs, ils ont l'illusion de voir le mouvement s'accomplir⁸⁴³.

Auguste Rodin souligne la fonction essentielle du spectateur dans la suggestion de mouvement par la sculpture. Il l'oblige à suivre des différentes phases de l'action par son regard, voire de se mouvoir autour de la statue pour saisir son développement dans la figure sculptée. Le spectateur perçoit la succession d'attitudes que la sculpture lui

⁸³⁷ Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon* [1766], Paris, Hermann, 1990, p. 120.

⁸³⁸ Johann Wolfgang Goethe, « Sur le Laocoon, 1798 », dans *Écrire la sculpture. De l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Claire Barbillon - Sophie Mouquin (éd. et prés.), Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 27.

⁸³⁹ Goethe décrit l'observation de Laocoon ainsi : « C'est la représentation de l'instant qui rend cette œuvre d'art extrêmement importante. Afin qu'une œuvre d'art plastique s'anime vraiment lorsqu'on la contemple, il est nécessaire de choisir un moment transitoire ; un peu plus tôt aucune partie du Tout ne doit s'être trouvée dans cette posture, peu après que l'œuvre retrouvera à chaque fois une vie nouvelle pour des millions de spectateurs ». *Ibid.*

⁸⁴⁰ Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell, op. cit.*, p. 57.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 59.

⁸⁴³ *Ibid.*

renvoie à chaque nouvel angle de vue et reconstruit l'action représentée dans son esprit. Soit le sculpteur propose de regarder la statue de bas en haut pour voir le mouvement évoluer en vertical comme dans *L'Âge d'airain* (fig. 115), soit de tourner autour de la statue et de regarder les attitudes se succédant selon l'axe horizontal comme dans *L'Homme qui marche* (fig. 161). Comme l'a fait remarquer Rosalind Krauss dans son essai *Passages*, la sculpture de Rodin ne délivre pas son sens immédiatement, à la première lecture. Vue des différents points de vue, elle propose au spectateur une suite d'attitudes qui ne dévoilent son sens qu'au moment de sa perception de manière que : « le sens ne précède pas l'expérience mais il surgit de l'expérience elle-même⁸⁴⁴ ».

Étienne Decroux conçoit le mouvement comme « la translation d'une attitude à une autre⁸⁴⁵ », selon les mots de Rodin, comme une suite d'instantanés féconds qui fait défiler devant le spectateur. Ce dernier les perçoit comme « les wagons du train qui passe⁸⁴⁶ », c'est-à-dire, de manière successive. Sans prévoir le déroulement d'une action, le spectateur suit l'évolution d'attitudes sur scène. Le mouvement du mime n'illustre pas d'événement, mais il est lui-même cet événement. Comme chez Rodin, le sens de l'œuvre du mime corporel ne naît qu'au moment de l'interaction avec le spectateur qui tourne autour de la sculpture pour saisir son importance. Sauf qu'à la différence de la sculpture, c'est le mime qui se meut bien sûr tandis que le spectateur reste immobile : « [Le mime] semble une statue de rêve qui tourne devant nous comme on tourne autour d'elle⁸⁴⁷ ».

3.5. La conception de la *statuaire mobile*

Étienne Decroux, joua dans une vingtaine de films en tant qu'acteur⁸⁴⁸. Il était sensible au cinéma, à ses procédés techniques et à son esthétique. Il s'y réfère souvent au fil de ses réflexions sur le mime. D'une part, la métaphore « des wagons de train qui passent⁸⁴⁹ » évoque des séquences filmiques qui s'enchaînent devant les yeux du

⁸⁴⁴ Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Claire Brunet (trad.), éd. rev. par l'aut., Paris, Macula, « Vues », Jean-Pierre Criqui (dir.), 1997 [Cambridge (Mass.), 1977], p. 35.

⁸⁴⁵ Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁴⁶ Étienne Decroux, « Notes sur la gesticulation », *op. cit.*, p. 126.

⁸⁴⁷ Étienne Decroux, « Deux mouvement contraires » (1952), dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁴⁸ Guy Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 254.

⁸⁴⁹ Étienne Decroux, « Notes sur la gesticulation », *op. cit.*, p. 125.

spectateur. D'autre part, Decroux parle de « la vue de loin et de près⁸⁵⁰ » sur le mime comme s'il s'agissait d'approcher ou d'éloigner la caméra. Et il adopte le même regard sur la sculpture.

Dans le texte *Statuaire mobile et statuaire tout court* (1947), il imagine une caméra qui tourne autour d'une statue et enregistre son image de différents points de vue. Pour l'expliquer, il utilise l'exemple d'un hélicoptère qui tourne autour de la statue de la Liberté à New York (pl,) :

Une statue est faite de telle sorte (contournable) qu'il semble qu'elle est toujours impliquée pour être appréciée, l'existence de l'hélicoptère comme le peuple juif travaille, va et vient, mange et dort en attendant la Messie, comme la beauté attend la lumière et le Musée désert attend ses visiteurs. Pour imaginer que la première statue en date attendait déjà avec impatience l'hélicoptère, il suffit de se représenter la Liberté de New York, contemplée d'un tel aéronef.

On le voit tourner autour horizontalement, monter devant elle verticalement, s'élever autour d'elle en spirale ; parfois s'arrêtant, s'approchant, s'éloignant, tout cela avec sa caméra tantôt plongeant en oblique, tantôt se redressant en canon, tantôt de plein fouet, tantôt surplombante, s'accrochant à un détail.

Ainsi serait-ce plus qu'une Re-naissance, ce serait œuvre posthume, inédit, testament ouvert longtemps après la vie de l'auteur. La statue qui se joue sur trois dimensions serait jugée des points de vue véritables à l'intention desquels sa naissance fut vécue⁸⁵¹.

Étienne Decroux propose un regard de la caméra dynamique, parcourant la sculpture (fig. 166). Il imagine la caméra « étant axée en mitrailleuse pour varier les angles de vues⁸⁵² ». Elle s'approche pour faire le gros plan sur un détail et s'éloigne pour regarder l'œuvre de loin. Une succession de prises de vues représente la sculpture de différents côtés et tente de reconstruire la façon dont le sculpteur lui-même observait son œuvre pendant la création.

L'exemple de la statue de *La Liberté* pourrait être remplacé par celui d'une sculpture d'Auguste Rodin. Selon le mime : « Rodin exhibe des synthèses, des tableaux,

⁸⁵⁰ Étienne Decroux, « Description d'une pièce de mime : *Petits Soldats* » (mars 1950), dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 142.

⁸⁵¹ Étienne Decroux, « Statuaire mobile et statuaire tout court » (1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-164 (6)], f. 30-31.

⁸⁵² Étienne Decroux, « Le mime » (décembre 1953), [paru dans *Connaître*, novembre-décembre 1954, à Zürich], dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-165 (2), n°63], f. 3.

des condensations, des beautés assez riches pour qu’elles supportent et exigent un regard prolongé⁸⁵³ ». Ses sculptures se prêtent aussi bien à une observation dynamique. Elles structurent leur environnement par leur disposition dans l’espace et incitent le spectateur à se mouvoir autour d’elles, à s’éloigner puis s’approcher. Nous pouvons imaginer Étienne Decroux au Musée Rodin, en contemplant l’œuvre du sculpteur. En adoptant le regard de la caméra, le mime se meut autour de la statue, avance, se penche, se dresse, en essayant de comprendre la manière dont la sculpture a été conçue par son auteur. En 1946, il note « [...] les plans, les parallèles, les angles de vues - Voir “les trois ombres” de Rodin ⁸⁵⁴ ». À chaque instant, à chaque endroit, la sculpture lui renvoie un nouveau profil, une nouvelle « attitude ingénieuse » que le mime perçoit comme une suite de prises de vues dans une séquence filmique.

L’objectif d’Étienne Decroux est d’instaurer le même regard dynamique sur le corps du mime :

[...] le mime statuaire se propose le même effet à l’envers. C’est lui qui tourne sur lui-même devant le spectateur fixé sur son siège, qui s’incline, descend en fléchissant les jambes rotationne (*sic*) une fois incliné, s’étend au sol où il est retourné comme un arbre abattu, se relève comme un arbre penché par le vent, se libère en se redressant après la mort de la pression, puis monte en vrille⁸⁵⁵.

En « faisant tourner » le mime autour du spectateur immobile, il recrée, chez ce dernier, l’impression de la caméra, tournant autour de la sculpture :

Le film ainsi réalisé [de la caméra tournant autour de la statue] nous donnerait un mouvement étrange. Nous verrions bien que cela bouge, mais nous ne saurions au fond de nous que c’est nous qui bougeons autour d’une attitude. Or le jeu du mime a pouvoir de donner une telle impression en jouant la statue qui s’offre au spectateur : caméra immobile⁸⁵⁶.

⁸⁵³ Decroux, « Apologie de la danse classique » (1946-1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (4)], f. 37.

⁸⁵⁴ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique » (1946-47), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (4)], f. 101.

⁸⁵⁵ Étienne Decroux, « Statuaire mobile et statuaire tout court » (1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (6)], f. 33.

⁸⁵⁶ Étienne Decroux, « Le mime » (décembre 1953), *op. cit.*, f. 3.

Le mime se meut sur place devant le spectateur en construisant le mouvement comme un défilé ininterrompu d'attitudes. Il « cadre » son regard sur un « plan » de corps en mettant en mouvement un segment corporel. Par exemple, ne bougeant qu'un organe simple, la tête ou la main, il veut créer un effet de gros plan. Ensuite, en animant successivement différentes parties, le mime déplace progressivement l'attention du spectateur d'un organe composé à la figure entière⁸⁵⁷. Son but est de créer « le film en muscles et en os⁸⁵⁸ ». Le mouvement y fonctionne comme moyen plastique pour rehausser les qualités visuelles de ce « film » et, par les mots de Decroux, « le mouvement distrait de la forme⁸⁵⁹ » du corps. Tandis qu'Auguste Rodin change les proportions du corps, agrandissant les mains, allongeant le coup ou la jambe, pour les accentuer et pour créer l'impression que certaines parties sont plus proches ou plus loin du spectateur, Decroux veut produire le même effet en « grossissant » des parties corporelles par le mouvement.

La conception de *la statuaire mobile*, créée par Étienne Decroux, s'inspire à la fois du cinéma et de la sculpture de Rodin. Le mime juxtapose les attitudes pour évoquer la même perception que celle de la statue par la caméra dynamique. En regardant les attitudes du mime défilé devant lui, le spectateur reconstruit successivement le sens de la composition.

3.6. Le corps comme montage

Étienne Decroux réfléchit sur le corps du mime en termes de montage des prises de vues. Si le montage comme principe créateur tire son origine du cinéma, il transcende les différentes disciplines artistiques. On le retrouve dans les arts plastiques, la littérature, mais aussi au théâtre. Selon Sylvie Coëllier, « D'une façon générale, le montage est associé au cinéma : la convergence à cet égard signe la profonde intégration

⁸⁵⁷ Au cinéma on reconnaît cinq plans de base par rapport au personnage : « gros plan » (visage), « plan rapproché poitrine », « plan rapproché taille », « plan américain » (à mi-cuisse), « plan moyen » (personnage en pied). Cf. Vincent Pinel, « Plan », « Échelle des plans », dans *id.*, *Dictionnaire technique du cinéma*, éd. Armand Colin, Paris 2008, p. 98-99 ; 222-223.

⁸⁵⁸ Étienne Decroux, « Le mime » (décembre 1953), *op. cit.*, f. 2.

⁸⁵⁹ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *op.cit.*, p. 120.

de l'image en mouvement dans notre culture qui fait de la réalisation filmique un paradigme méthodologique fréquenté⁸⁶⁰ ».

Dans le théâtre, le principe du montage est utilisé à partir des années 1920⁸⁶¹ jusqu'à nos jours⁸⁶². Vsevolod Meyerhold ou Bertold Brecht ont pris pour objectif de recomposer le corps de l'acteur de manière artificielle pour le doter d'une nouvelle organicité sur scène⁸⁶³. Marco De Marinis définit cette pratique chez les maîtres du théâtre du XX^e siècle comme *la double articulation* de l'acteur : la première consiste à segmenter et recomposer le corps et la deuxième à recréer l'action scénique⁸⁶⁴.

Le travail d'Étienne Decroux sur le corps de l'acteur s'inscrit dans la continuité de ces recherches. D'une part, il « monte » le corps en enchaînant *ses organes* selon un rythme choisi. D'autre part, il recompose le mouvement à partir d'attitudes construites. Le montage permet de ne représenter que le début et la fin de l'action (le mouvement *en saccade*) ou de la dilater en la ralentissant (le mouvement *en fondu*). Pour la mise en scène, Decroux rompt avec l'histoire et juxtapose des scènes de manière non linéaire comme dans *Le Passage des Hommes sur la Terre*. La pièce apparaît comme une mosaïque de scènes dans laquelle des liens se tissent en produisant un nouveau sens de la composition.

Dans la conception de *la statuaire mobile*, Étienne Decroux applique les procédés du montage filmique au corps du mime (l'enchaînement de différentes prises de vue par la caméra mouvante), sur l'action (les raccourcis, les ralentissements) et sur la dramaturgie (la juxtaposition des scènes, la non-linéarité). Pour créer un « film en muscles et en os », Decroux se sert de segments corporels et d'attitudes comme s'il s'agissait de séquences filmiques. Richard Schechner définira plus tard la manière dont

⁸⁶⁰ Sylvie Coëllier, « Introduction à un montage entre les arts », *id.* (dir.), *Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, Actes des Journées d'Études (27-28 octobre 2006), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 5.

⁸⁶¹ Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, table ronde internationale du CNRS, Lausanne, éd. La Cité - L'Âge d'homme, 1978.

⁸⁶² Dans l'anthropologie théâtrale, le concept du montage est à la base de recherche du corps « extra-quotidien », cf. Eugenio Barba, « Montage », dans *id.* - Nicola Savarese (dirs.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, *op. cit.*, p. 148-154.

⁸⁶³ Louis Dieuzayde, « De "l'homme aux parties remplaçables" à "l'anti-homme expérimental". Une approche des mutations du montage à partir du travail de l'acteur », dans Sylvie Coëllier (dir.), *Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, *op. cit.*, p. 17-51.

⁸⁶⁴ Marco De Marinis, « Au travail sur les actions physiques : la double articulation », Eugenio Barba - Nicola Savarese (dirs.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, *op.cit.*, p. 182.

l'acteur restitue le comportement sur scène en le comparant au montage cinématographique :

Un comportement restauré est un comportement vivant traité comme un cinéaste traite une séquence cinématographique sur sa pellicule. Chaque séquence doit être remontée, reconstruite. Elle est indépendante de l'ensemble des causes qui lui ont donné naissance : elle a un comportement propre. La vérité originelle ou l'intention de ce comportement peut être perdue, ignorée ou cachée [...]. Constituant les matériaux de départ d'un processus, c'est-à-dire utilisées au cours des répétitions pour obtenir une nouvelle élaboration, à savoir le spectacle lui-même, ces séquences visuelles du comportement ne sont plus elles-mêmes des processus mais des objets, des *matériaux*⁸⁶⁵.

Essayons d'utiliser cette définition sur la pratique du montage chez le mime corporel. Pour Étienne Decroux les attitudes représentent « la matière du mouvement⁸⁶⁶ ». Hors de leur contexte original et réutilisées dans de nouvelles compositions, elles sont recomposées sans lien causal primordial et dotées d'un nouveau sens. De plus, en intégrant dans son travail l'idée du mouvement de la caméra, Decroux veut créer une action scénique comme un ensemble complexe de prises de vue. D'une part, il désigne le mouvement *en saccade* comme « [...] mélange optique d'attitudes, cinéma avec peu de prises, mais prises, ici, choisies, par l'artiste⁸⁶⁷. » Sa conception s'approche du montage créatif, utilisé dans le cinéma d'avant-garde⁸⁶⁸. D'autre part, il suggère la différence entre le cinéma et le mime, car le film est « un montage artistique [...] des morceaux ana-artistiques et limités⁸⁶⁹ », tandis que le mime compose le mouvement à partir d'attitudes « artistiques et illimités⁸⁷⁰ ». En opposition à l'hétérogénéité du montage cinématographique, Decroux met en avant l'homogénéité du montage du mouvement sur scène.

⁸⁶⁵ Richard Schechner, « Restauration du comportement », Eugenio Barba - Nicola Savarese (dirs.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, op.cit., p. 215.

⁸⁶⁶ Decroux, « Notes sur la gesticulation », op. cit., p. 126.

⁸⁶⁷ Étienne Decroux, « La statuaire mobile, la statuaire tout court » (1947), op.cit., f. 24.

⁸⁶⁸ Sur ce point, nous ne sommes pas d'accord avec Patrice Pavis selon lequel « On ne saurait faire de Decroux un théoricien influencé par les médias de son époque, hormis peut-être Chaplin et le mélodrame aux procédés filmiques très classiques, beaucoup plus sages que ceux de l'avant-garde russe (Eisenstein, Kouléchov) dont se réclameront beaucoup plus tard Barba et le Théâtre du Mouvement », cf. Patrice Pavis, « Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au Théâtre du Mouvement », dans Pezin (dir.), Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, op.cit., p. 302-303.

⁸⁶⁹ Étienne Decroux, « De la statuaire mobile, de la statuaire tout court » (1947), op.cit., f. 25.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

Il appartient au cinéaste Sergueï M. Eisenstein (1898-1948) d'avoir théorisé le montage créatif qui va au-delà de la technique du découpage, utilisée dans le montage narratif⁸⁷¹. Il le définit comme un ensemble de fragments qui forment un complexe significatif d'images :

[Dans le montage filmique] chaque fragment à monter n'existe plus comme quelque chose d'indépendant, il est une des images d'un même thème qui imprègne à un même degré tous les fragments. La juxtaposition de ces éléments particuliers dans un ordre défini par le montage fait naître dans l'esprit le concept global qui a généré chaque élément, et elle soude ces éléments en un tout, en cette image globale dans laquelle le réalisateur et après lui le spectateur voient le sujet traité prendre vie⁸⁷².

Le montage selon Eisenstein est un processus dynamique de formation des images auquel le spectateur participe. Il établit des liens logiques et émotionnels entre différents plans juxtaposés de la séquence filmique pour recréer le sens de l'œuvre dans son esprit. « Entraîner [le spectateur] dans un processus en cours », plutôt que de représenter les résultats du processus déjà écoulé, est une condition nécessaire pour la création d'une œuvre d'art vivante⁸⁷³.

Dans la vision d'Eisenstein, le procédé du montage est valable bien au-delà du médium cinématographique et s'étend aux autres disciplines artistiques, y compris la littérature, le théâtre et les beaux-arts. Le cinéaste soviétique invente le concept du *cinématisme* qui consiste, à désigner, selon François Albera, « un ensemble de propriétés structurales (procédés, figures, articulations etc.) à l'œuvre dans toute pratique artistique voire toute pratique symbolique⁸⁷⁴ ». Eisenstein cherche les principes créateurs du montage, autant dans les arts plastiques que dans le jeu d'acteur. Quant à l'acteur, il exige qu'il exprime « en trois ou quatre traits de caractère ou attitudes les

⁸⁷¹ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, éd. Images modernes, 2005 ; Steven Bernas, *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; Antonio Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Turin, éd. Giulio Einaudi, coll. « Piccola biblioteca Einaudi », 2011 ; *Id.*, « Le montage est lui aussi une activité comparative. Montage, théorie et histoire dans les écrits de S. M. Eisenstein », dans Andreas Beyer, Angela Mengoni, Antonie von Schönning (dirs.), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Passage/Passagen », Centre allemand d'histoire de l'art (dir.), vol. 49, 2014, p. 153-165.

⁸⁷² Sergueï M. Eisenstein, « Montage 38 » [Moscou, 1947¹, 1^{ère} éd. fr. *ibid.*, 1958], trad. par Bernadette Ducrest, dans Steven Bernas, *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*, *op.cit.*, p. 191.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 195.

⁸⁷⁴ François Albera, « Introduction », dans Sergueï M. Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, *id.* (éd.), Dijon, éd. Les presses du réel, 2009 [Bruxelles, 1980], p. 13.

éléments essentiels qui, juxtaposées, créeront l'image globale voulue par l'auteur, le metteur en scène et l'acteur⁸⁷⁵ ».

Étienne Decroux mentionnait dans ses écrits et dans ses entretiens le théâtre et le cinéma russe d'avant-garde sans parler explicitement d'Eisenstein dont il a probablement vu pendant certains films⁸⁷⁶. *La statuaire mobile*, conçue par Decroux, est comparable au montage eisensteinien car elle conçoit le sens de la composition comme une progression. En regardant le mime à la manière de la « caméra immobile », le spectateur enregistre ses attitudes comme des séquences filmiques pour construire « l'image globale » dans son esprit. Le mouvement du mime qui se déploie progressivement, lui donne le temps de suivre la pensée de l'auteur et de lui attribuer sa propre interprétation. Comme la caméra, tournant autour de la statue de la Liberté, le spectateur restitue le processus créateur du mime.

Au-delà de la conception du montage cinématographique, appliqué au jeu de l'acteur, Étienne Decroux partage avec Sergueï Eisenstein l'intérêt pour la sculpture d'Auguste Rodin qui se construit au croisement du cinéma, du théâtre et de la sculpture. Comme le cinéaste, le créateur du mime corporel cherchait dans les arts plastiques une réponse à la question : comment « monter » le corps pour qu'il n'apparaisse pas réaliste, mais réel et, pour ainsi dire « vivant », aux yeux du spectateur.

3.6.1. La sculpture de Rodin vue par Sergueï M. Eisenstein

Le cinéaste fait souvent référence aux œuvres d'art dans ses films, y compris à celles d'Auguste Rodin. Dans *L'Octobre* de 1927-1928, la sculpture représente le symbole du pouvoir politique et religieux de la monarchie qui s'écroule sous les feux révolutionnaires⁸⁷⁷. En confrontant les statues de différents styles et époques, il ne manque pas de représenter *L'Éternelle Idole* et *Le Baiser* de Rodin (fig. 168). Dans le

⁸⁷⁵ Eisenstein, « Montage 38 », *op.cit.*, p. 199.

⁸⁷⁶ En rappelant l'influence déterminante de Craig sur le théâtre russe, Decroux évoque : « Les fameuses expériences théâtrales de la Russie de 1928 », dans Étienne Decroux, « Prend sa source au Vieux-Colombier », *op. cit.*, p. 24 ; Il reparle du théâtre des années 1920 en disant que « Les bons films ont été aussi créés en Russie à cette époque » voir Étienne Decroux, « The Marionnette », entretien mené par Thomas Leabhart, *Mime Journal*, 1978, Claremont (Californie), Pomona College, p.42.

⁸⁷⁷ Nous pouvons rappeler la scène du début du film où la statue du tsar Nicolas II est détruite par les révolutionnaires.

court-métrage *Romance sentimentale*, créé à Paris en 1930, il rajoute *L'Enfant prodigue* (fig. 169). Au-delà de la présence de la sculpture d'Auguste Rodin dans ses films, elle fait l'objet des réflexions du cinéaste dans deux articles de 1945⁸⁷⁸.

Eisenstein y étudie la manière dont les œuvres d'art suggèrent les émotions au spectateur par « des moyens d'action de la construction même⁸⁷⁹ » de l'œuvre. La composition formelle suggère un regard dynamique qui anime la figure représentée par le mouvement qui provoque des émotions chez le spectateur. Il s'intéresse aux artistes qui arrivent à avoir un impact psychologique sur leur public à travers le montage d'éléments formels du tableau ou de la sculpture, tout en gardant l'unité du corps représenté. Dans cette perspective, il considère le cubisme et le futurisme moins inventifs que la sculpture de Rodin ou le dessin d'Honoré Daumier, car ils décomposent la figure humaine⁸⁸⁰.

Eisenstein compare, à ce propos, les tableaux de Robert Delaunay, représentant *La Tour Eiffel*, avec *Le Portrait de Maxime Gorki* de Valentin Sérov (fig. 170). Si Delaunay se sert de l'analyse cubiste d'objet, Sérov arrive à la même dynamique de composition en représentant le personnage sous différents angles de vue sans pour autant rompre avec l'intégralité du corps humain. Dans *Le Portrait de Maxime Gorki*, Eisenstein remarque que le corps est construit à la manière de la figure serpentine et il le relie avec les statues *Le Jour et la Nuit* de Michel-Ange. Il y voit la même force évocatrice de la figure qui « s'est énergiquement développée dans un mouvement en spirale, rompant les limites de la toile et attirant le spectateur vers soi⁸⁸¹ ». Il ajoute le schéma expliquant la façon dont le corps est construit et la manière dont le spectateur change « des points de prises de vue⁸⁸² » en parcourant par son regard le tableau (pl.). Eisenstein conclut que « [...] *Le Portrait de Maxime Gorki* est un pur travail de montage, c'est-à-dire que six positions y

⁸⁷⁸ Sergueï Eisenstein, « Ermolova » (écrit entre 1937-39 et remanié en 1945), Anne Zouboff - Valérie Pozner (trads.), dans Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, op. cit., p. 207-228 ; id., « Rodin et Rilke. Pour une histoire du "problème de l'espace" dans l'histoire de l'art » (1945), Anne Zouboff (trad.), dans *ibid.*, p. 229-254 ; sur le rapport sculpture et modernité cinématographique des années 1960 dont les films et les théories peuvent être considérés comme précurseurs : Suzanne Liandrat-Guigues, *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, L'Harmattan, « L'Art en bref », 2002.

⁸⁷⁹ Eisenstein, « Ermolova », op. cit., p. 222.

⁸⁸⁰ Sur l'inspiration d'Eisenstein par l'œuvre d'Honoré Daumier cf. Ada Ackerman, *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Collin, « Recherches », 2013.

⁸⁸¹ Sergueï M. Eisenstein, « La Non-différente nature », dans *id.*, *Œuvres*, t. 4, Paris, Union générale d'édition, 1978, p. 297.

⁸⁸² Eisenstein, « Ermolova », op. cit., p. 212.

valent six personnages en un seul⁸⁸³ ». Représenté dans un tourbillon ascendant, le corps traduit le pathos actif du personnage⁸⁸⁴.

Nous pouvons prolonger la description du *Portrait de Gorki* à la sculpture d'Auguste Rodin et voir le même mouvement en spirale dans *La Méditation* (fig. 107) ou dans *les Bourgeois de Calais* (fig. 171). Cette statuaire, selon Eisenstein, représente toute une gamme d'un mouvement intérieur qui traduit l'émotion de la peine⁸⁸⁵. Chacune des figures représente à son tour un état psychique de l'homme attendant la mort. À chaque angle de vue, la sculpture dévoile une figure particulière et sa manière de vivre l'émotion. Comme dans le cas précédent, Rodin traduit le pathos par la composition dynamique du corps. En évoquant la sculpture du *Balzac*, Eisenstein souligne la puissance d'évocation des images qui surgissent directement de la composition même de la sculpture, au moment de son observation par le spectateur :

[...] Rodin taille dans la pierre l'image même, mais une image calculée pour irradier dans son environnement. Non dans le seul rayonnement impressionniste clair-obscur [...] mais, mieux encore – de façon purement psychologique : dans la restitution d'images de tout l'environnement de la sculpture que son image elle-même doit appeler à vie⁸⁸⁶.

Vue de points de vue successifs, la sculpture d'Auguste Rodin renvoie au spectateur une série d'images évocatrices qui lui permettent de recréer l'environnement psychique du personnage représenté. La perception de la sculpture de Rodin se rapproche de celle, instaurée par Eisenstein dans le montage cinématographique⁸⁸⁷. Nous pouvons la désigner comme « le processus de formation des images dans la sensibilité et dans la raison du spectateur⁸⁸⁸ ». La sculpture d'Auguste Rodin comme le

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 225.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, Antonio Somaini parle, à titre juste, des formules de pathos dans les films d'Eisenstein, cf. Somaini *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, *op. cit.*, p. 360-377 ; Antonio Somaini, « Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias », dans Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, Catherine Perrel (trad.), Naoum Kleiman-Antonio Somaini (éds.), Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2013, p. 269-279.

⁸⁸⁵ Sergueï M. Eisenstein, « Laocoön », dans *S.M. Eisenstein. Selected Works, Vol. II : Towards a Theory of Montage*, Michael Glenny-Richard Taylor (éds.), Michael Glenny (trad.), Londres, British Film Institute, 1994 [1991], p. 114.

⁸⁸⁶ Eisenstein, « Ermolova », *op. cit.*, p. 219.

⁸⁸⁷ Ce regard « cinématographique » sur l'œuvre de Rodin se prolonge dans les observations d'historiens de l'art. Dans le livre *Passages*, Rosalind Krauss ouvre le chapitre sur Rodin par la première scène d'*Octobre*, représentant la statue du tsar tombant du piédestal. En analysant l'œuvre de Rodin, elle l'interprète à la manière du montage créatif d'Eisenstein. Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Claire Brunet (trad.), éd. rev. par l'aut., Paris, Macula, « Vues », Jean-Pierre Crique (dir.), 1997 [Cambridge (Mass.), 1977], p. 11, p. 35.

⁸⁸⁸ Eisenstein, « Montage 38 », *op. cit.*, p. 195.

portrait de Sérov garde « la "multiplicité humaine" de pair avec l'unicité réaliste de l'image⁸⁸⁹ ». Eisenstein les place au-dessus des œuvres cubistes et futuristes car elles ne s'affranchissent pas de la figuration pour aboutir à la construction dynamique du corps. Il les considère comme précurseurs du montage cinématographique qui, après la désagrégation cubiste de la forme, arrivent à une nouvelle réunion de « multipoints de vue et unité⁸⁹⁰ ».

Le regard de Sergueï M. Eisenstein sur l'œuvre d'Auguste Rodin rencontre celui d'Étienne Decroux. Le mime la prend pour modèle du corps scénique, « monté » artificiellement, sans briser la figure humaine. Comme la sculpture, le mime incarne le drame directement dans la construction de son corps et il restitue, par les mots d'Eisenstein, « les images de tout environnement » par son mouvement.

3.7. Rodin redécouvert

Au-delà de la parenté d'approches d'Eisenstein et de Decroux, concernant la sculpture de Rodin, l'intérêt du mime pour le sculpteur s'inscrit, de manière générale, dans la réception de son œuvre dans l'art du XX^e siècle. Auguste Rodin qui connaît un succès international après 1900, se trouve au cœur de la polémique sur la modernité dans les décennies suivantes⁸⁹¹. Les artistes qui viennent « après Rodin » sont partagés « entre fascination et répulsion⁸⁹² » de son œuvre. Les futuristes comprennent son actualité en citant Rodin dans leur manifeste de 1910 et Umberto Boccioni se souvient de *L'Homme qui marche* dans *Les formes uniques dans la continuité de l'espace* de 1913⁸⁹³. Les sculpteurs de la génération suivante, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Charles Despiau parmi d'autres, veulent rendre à la sculpture ce que Rodin lui a enlevé : la construction stable, effacer le hasard romantique, le modelé troublant, et les marques

⁸⁸⁹ Eisenstein, « Ermolova », *op. cit.*, p. 225.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ Penelope Curtis, « Être moderne : une définition par la négative », dans *Oublier Rodin ?*, cat. exp., Paris Musée d'Orsay (10 mars – 31 mai 2009), Madrid, Fundación Mapfre (23 juin – 4 octobre 2009), Catherine Chevillot (dir.), Paris, Hazan- éd. Musée d'Orsay, Madrid, éd. Fundación Mapfre, 2009, p. 79-85.

⁸⁹² Catherine Chevillot, « Le problème, c'était Rodin », *ibid.*, p. 21; Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p. 393.

⁸⁹³ Exposé en 1907 à Strasbourg et à Paris, il a été placé dans la cour du Palais Farnèse à Rome en 1912, Chevillot, *op. cit.*, p. 20-21 ; pour la réception de Rodin chez les futuristes, cf. Giovanni Lista, *Cinéma et photographie futuristes*, Milan, Skira, 2008, p. 179-180.

de la main individuelle⁸⁹⁴. Ils tentent « d'oublier » la leçon du maître de l'atelier sans pour autant renier complètement son héritage⁸⁹⁵.

Connue à cette époque par les bronzes et les marbres dans leur version finie, la sculpture de Rodin exerce une forte influence sur les artistes de l'entre-deux-guerres. Un musée lui est consacré dès 1919 à l'Hôtel Biron, bientôt fréquenté par des sculpteurs comme Alberto Giacometti ou Jacques Lipchitz⁸⁹⁶. Après la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre de Rodin connaît un regain d'intérêt de la part des sculpteurs et des historiens de l'art en France comme aux États-Unis⁸⁹⁷. *Le Salon de la Jeune sculpture*, organisé à Paris en 1952, réunit différents sculpteurs pour lui rendre hommage⁸⁹⁸. En 1962, l'exposition *Rodin inconnu* au Musée du Louvre, dévoile pour la première fois les plâtres préparatoires de la réserve de Meudon⁸⁹⁹. À la même époque, dans un essai précurseur, Leo Steinberg identifie les processus créateurs du sculpteur (la multiplication de figures, l'assemblage et la réutilisation de fragments etc.), situant son œuvre de plein pied avec la problématique de la sculpture contemporaine⁹⁰⁰. Dans les décennies suivantes, Auguste Rodin acquiert pour la recherche un statut de fondateur de la sculpture contemporaine⁹⁰¹. Et les créateurs n'ont depuis cessé d'actualiser les principes de la construction de l'œuvre, initiés par le maître de Meudon⁹⁰².

⁸⁹⁴ Penelope Curtis, « After Rodin: the problem of the statue in twentieth-century sculpture », dans Claudine Mitchell (dir.), *Rodin, the Zola of the sculpture*, Burlington, Ashgate, 2004, p. 238. (237-244)

⁸⁹⁵ Voir le catalogue de l'exposition : *Oublier Rodin ?*, op. cit.

⁸⁹⁶ Antoinette Le Normand-Romain, « Le musée Rodin 1916-1914 : un lieu de référence », *La Revue de l'art*, vol. 162, n° 4, 2008, p. 17-18.

⁸⁹⁷ Dominique Viéville, « Introduction », dans *L'Invention de l'œuvre. Rodin et ses ambassadeurs*, cat. exp., id. (dir.), Paris, Musée Rodin (6 mai - 4 septembre 2011), Paris, éd. Musée Rodin - Arles, Actes Sud, 2011, p. 10-27.

⁸⁹⁸ Le catalogue d'exposition, illustré par les photographies des œuvres finies (*Le Balzac*,) et des études en plâtre de Rodin (*L'étude du nu pour le Balzac, dit « en athlète », Sources taries, Un Bourgeois de Calais*), contient les extraits d'auteurs, parmi d'autres : Henri Focillon, Jean Arp, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Ossip Zadkine, voir : *Salon de la Jeune sculpture*, cat. exp., Paris, Gizard, 1952, n. p.

⁸⁹⁹ *Rodin inconnu*, cat. exp., Cécile Goldschieder (dir.), Paris, Musée du Louvre (décembre 1962-janvier 1963), Paris, Ministère d'État Affaires Culturelles, 1962.

⁹⁰⁰ Leo Steinberg, *Le retour de Rodin*, Michelle Tran Van Khai (trad.), Paris, éd. Macula, 1991 [écrit en 1962, publié dans *Other Criteria*, Oxford, 1972].

⁹⁰¹ *Rodin rediscovered*, Albert E. Elsen (dir.), cat. exp., Washington, National Gallery of Art (28 juin 1981 - 2 mai 1982), Washington, National Gallery of Art, 1981.

⁹⁰² Jean Chatelain, Monique Laurent, Bernard Dorival (et al.), *Rodin et la sculpture contemporaine*, compte-rendu du colloque, Musée Rodin (11-15 octobre 1982), Paris, éd. Musée Rodin, 1983 ; *L'Invention de l'œuvre. Rodin et ses ambassadeurs*, op. cit. ; Antoinette Le Normand-Romain, « Préface. Retour sur Rodin », dans Stéphanie Jamet-Chavigny – Françoise Levallant (dir.), *L'art de l'assemblage. Relectures*, Actes du colloque internationale, Paris, Centre André Chastel/INHA (28-29 mars 2008), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Art et Société », 2011, p. 7-10.

Bien qu'Étienne Decroux se soit intéressé à la sculpture d'Auguste Rodin bien avant la Seconde Guerre mondiale, l'apparition publique de sa propre œuvre à la Maison de la Chimie le 27 juin 1945 puis ses nombreux spectacles, présentés dans la décennie suivante, coïncide avec « le retour de Rodin » caractéristique de l'après-guerre. Decroux était sensible à la manière dont le sculpteur représente la figure humaine pour exprimer le pathos par la construction de la statue. Dans les postures en déséquilibre, les corps incarnent le drame universel de l'homme, « la genèse de la civilisation⁹⁰³ », selon les mots du mime.

Après la période de la Seconde Guerre mondiale, où les valeurs humanistes sont mises en doute, l'homme se redéfinit dans le monde, sorti du cataclysme. L'art reflète ce tournant par une nouvelle représentation de la figure humaine qui perd sa stabilité et son intégrité⁹⁰⁴. Pour représenter le basculement de valeurs de l'humanité, l'artiste se tourne vers les postures de la chute et du déséquilibre⁹⁰⁵. La sculpture d'Auguste Rodin propose ces figures du corps qui sont réactualisées dans l'art de l'après-guerre. En 1946, le sculpteur Étienne-Martin évoque le fait que « Rodin a fait éclater le Vieil Homme, ouvrant la porte aux Modernes, qui seront regardés comme des barbares par l'Humanisme⁹⁰⁶. » Ce qui relie « Rodin et la Jeune Sculpture », selon Étienne-Martin, c'est « la remise en question de toute existence⁹⁰⁷ ». La sculpture de l'après-guerre tente de représenter l'homme dans sa condition primordiale d'être. La prégnance de son existence dans le monde est rendue par la présence corporelle de la sculpture dans l'espace. Germaine Richier représente dans ses sculptures « Un homme avec toute sa pesanteur d'un terrien⁹⁰⁸ ». Dans *L'Homme qui marche* de 1945 apparaît le même enracinement dans le sol, la même tension dans la posture comme dans la statue de *Jean*

⁹⁰³ Decroux, « Apologie de la danse classique », *op. cit.*, p. 41.

⁹⁰⁴ Sur l'art en France dans l'immédiat après-guerre voir Laurence Bertrand Dorléac, *Après la guerre*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », Jean-Loup Champion (dir.), 2010.

⁹⁰⁵ Maurice Fréchuret, *L'envolée, l'enfouissement. Histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^e siècle*, (Antibes, Musée Picasso, 30 juin-30 septembre 1995, Villeneuve-d'Ascq, Musée d'art moderne, 27 janvier-28 avril 1996), Genève, Skira – Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

⁹⁰⁶ Étienne-Martin, « La leçon de Rodin et la jeune sculpture », dans *Images de Rodin*, Léon Werth, Claude Roger-Marx, Judith Cladel *et al.*, Paris, Cahiers d'art et de littérature, 1946, p. 31. (30-32)

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ Jean Bouret, « Germaine Richier », *Arts*, n° 186, le 29 octobre 1948, p. 5, cité d'après Maurice Fréchuret, « Le pied arpenteur », dans *Les Figures de la marche. Un siècle d'arpenteur*, cat. exp., *id.* - Thierry Davila (dir.), Antibes, Musée Picasso (de Rodin à Giacometti : 1^{er} juillet – 15 octobre 2000 ; De Beuys à Nauman : 4^e novembre 2000 – 15 janvier 2001), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 210.

d'Aire d'Auguste Rodin⁹⁰⁹ (fig. 172). Étienne Decroux dans *La Méditation*, filmé en 1957, rend le corps présent sur scène, en le représentant à l'état d'immobilité mobile qui « laisse voir le verbe être⁹¹⁰ » (fig. 174). Son attitude n'est pas loin de la posture de la sculpture de Rodin, mais plus encore, de celle de Richier (fig. 173). La sculptrice évoque la marche « lourde de pensée⁹¹¹ » que le mime réalise sur scène en ayant la posture, représentée par Richier, comme point de départ de son action.

À la même époque, les figures de l'homme qui marche deviennent récurrentes dans l'œuvre d'Alberto Giacometti (fig. 176)⁹¹². À la différence des marches « terriennes » de Richier, elles adoptent un pas léger : « L'homme qui marche dans la rue ne pèse rien [...] », dit le sculpteur, « Il tient en équilibre sur ses jambes. On ne sent pas son poids⁹¹³ ». Ses marcheurs aux corps subtils apparaissent dans des positions labiles, le tronc penché en avant. De même que la sculpture d'Auguste Rodin (fig. 175), les sculptures de Giacometti représentent la figure en mouvement, qui avance, malgré le risque permanent de la perte d'équilibre⁹¹⁴. Étant animées par la force intérieure qui les pousse en avant, elles défient leur destin en marchant. Dans *Le Passage des Hommes sur la Terre*, la pièce d'Étienne Decroux, filmée en 1961, la marche acquiert la même symbolique. Dans une scène, une jeune femme sort de la foule en marchant devant les autres (fig. 177). Elle essaie d'avancer bien qu'elle soit retenue sur place. Sa marche incessante représente une résistance de l'homme contre les obstacles de la vie. Maurice Fréchuret remarque à propos de la marche : « La puissance de sa symbolique touche au plus profond car elle englobe l'aspiration fondamentale de chaque être et, conséquemment, lui indique la voie dans laquelle il peut ou va s'engager. C'est sans doute la raison pour laquelle l'image de l'homme qui marche aura été, dans le siècle si

⁹⁰⁹ Sur l'héritage de « l'expressionisme humaniste rodinien » dans la sculpture de Germaine Richier voir Denis Milhau, « Rodin, et la sculpture anthropomorphe de Giacometti et Germaine Richier », dans Jean Chatelain, Monique Laurent, Bernard Dorival (*et al.*), *Rodin et la sculpture contemporaine*, *op. cit.*, p. 36.

⁹¹⁰ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 64.

⁹¹¹ Étienne Decroux, « Conférence du 2 mars 1973 », cité d'après Guy Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », *op. cit.*, p. 351.

⁹¹² La figure de l'homme qui marche apparaît pour la première fois en 1947, voir Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1996 [1991], p.322-334.

⁹¹³ Jean Clay, « Alberto Giacometti : le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps », *Réalités*, n° 215, décembre 1963, p. 139, cité d'après Maurice Fréchuret, « Le pied arpenteur », *op. cit.*, p. 200.

⁹¹⁴ Sur le rapport de Giacometti à l'œuvre de Rodin voir Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, *op. cit.*, p.334-336.

traumatisant [...] une image parmi les plus actives qui soient⁹¹⁵. » Si la sculpture de Rodin entre de plain-pied au XX^e siècle en signant à pas sûr la condition de l'homme moderne, les marcheurs qui surgissent dans ce dernier demi-siècle dans la sculpture ou dans le mime, ont un pas alourdi par les événements historiques, mais non moins déterminé.

3.8. Conclusion : « C'est Rodin qui nous a imités⁹¹⁶ »

L'intérêt du mime pour la sculpture d'Auguste Rodin est contemporain à celui du cinéaste Sergueï M. Eisenstein et à la redécouverte de son œuvre par les sculpteurs de l'après-guerre. Étienne Decroux voit dans la sculpture de Rodin des corps « montés » artificiellement et il apprécie la manière dont ils expriment le drame. Il reprend certaines formules de pathos rodinienne représentant le corps en équilibre instable et il les réactualise dans un nouveau contexte. Il se situe par sa démarche dans le contexte de la réception de l'œuvre de Rodin par les artistes de l'après-guerre comme Alberto Giacometti ou Germaine Richier. Son but est de montrer sur scène la position précaire de l'homme contemporain, ses souffrances et ses douleurs : « l'art est d'abord une plainte⁹¹⁷ ». La thématique du destin tragique de l'homme est largement développée par Rodin, notamment dans *La Porte de l'Enfer*. Or, Decroux, lui, ne veut pas seulement montrer la douleur, mais aussi guérir les traumatismes et rétablir une nouvelle harmonie du corps sur scène. Réunissant les paradigmes « Rodin » et « Maillol », il vise à trouver un nouveau corps fondé sur une union idéale de l'esprit de l'homme avec son corps.

Cette synthèse ne lui paraît réalisable que dans le mime. De ce point de vue, la tâche du mime est particulièrement difficile, plus ardue peut-être que celle du sculpteur :

De la statuaire représentant un être en équilibre instable à la statuaire mobile, c'est un être de chair qui tient cet équilibre instable, il y a bien plus de distance que de la coupe aux lèvres et globalement ou plutôt symboliquement la première est aussi éloignée de la seconde que la pensée de l'acte⁹¹⁸.

⁹¹⁵ Maurice Fréchuret, « Le pied arpenteur », *op. cit.*, p. 160.

⁹¹⁶ Étienne Decroux, « Statuaire mobile, statuaire tout court » (1947), *op. cit.*, f. 22.

⁹¹⁷ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 61.

⁹¹⁸ Étienne Decroux, « Statuaire mobile et statuaire tout court » (1947), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (6)], f. 14.

Le corps humain est beaucoup plus difficile à « sculpter » que la matière du statuaire pour réussir à le faire tenir en équilibre instable. Le mime n'est jamais immobile et change constamment d'attitudes, tandis que le sculpteur construit une fois pour toute la sculpture dans une position précaire. Decroux admirait la sculpture d'Auguste Rodin car elle s'approche de l'être vivant dans l'expression du mouvement. Il dit à ce propos : « Nous n'imitons pas des sculptures de Rodin, c'est Rodin qui fait du mime, à ses statues il ne [leur] manque que de bouger⁹¹⁹ ». Il appréciait la présence corporelle de ses statues car, selon le mime, la sculpture est « la présence qui ne représente pas⁹²⁰ » ou « [c'est] la poétisation de la réalité qui ne cesse pas d'être la réalité⁹²¹ ». Néanmoins, le sculpteur n'est pas confronté aux mêmes risques, ne court pas les mêmes dangers que le mime pendant sa performance. « Le mime, dit-il, a cette supériorité sur les autres arts : il fait ce qu'il pense⁹²² ». Selon le *paragone* propre à Étienne Decroux, c'est le mime qui l'emporte sur la sculpture car, après avoir incarné le drame dans le corps en le mettant dans un équilibre instable, il arrive à le rééquilibrer par les pieds et à retrouver l'accord de l'âme et du corps. En établissant un mouvement harmonieux, il renoue avec le monde spirituel qui se matérialise sur scène.

⁹¹⁹ Étienne Decroux, « Conférence du 2 mars 1973 », cité d'après Guy Benhaïm, « Le style dans le mime corporel », *op. cit.*, p. 351.

⁹²⁰ Étienne Decroux, « Commentaires de *Petits Soldats* ou de l'intérêt spécifique du mime », *op. cit.*, p. 150.

⁹²¹ Étienne Decroux, « Sculpture », *Mime Journal*, « An Étienne Decroux Album », Claremont (Californie), 2000-2001, trad. aut., p. 43.

⁹²² *Ibid.*

PARTIE VI - Penser le corps en images

Dans le chapitre précédent nous avons montré qu'Étienne Decroux introduit le regard cinématographique dans la perception du mouvement du mime corporel. Il conçoit *la statuaire mobile* comme une suite d'attitudes dynamiques qui défilent devant le spectateur immobile comme les prises de vues créées par la caméra mouvante, c'est-à-dire comme une série « d'images ». En interrogeant le processus créateur et la transmission de l'art du mime, nous voudrions étudier le rôle de l'image dans la conception du corps scénique et définir la nature de cette image. La première scène du film *Théâtre d'Étienne Decroux* de 1961 nous servira d'introduction à notre recherche.

Chapitre 1 - L'image dans le processus créateur du mime

1.1. « La pensée par les yeux »

Le film tourné aux États-Unis en 1961 par Gilbert Comte commence par une séquence qui se déroule dans le jardin du Museum of the Modern Art à New York. Du gros plan sur la statue d'Henry Moore *La famille* de 1948-49 la caméra passe à la vue du jardin avec *Saint Jean-Baptiste* d'Auguste Rodin au premier plan, la statue de *La femme debout* de Gaston Lachaise de 1932 et *La Méditerranée* créée par Aristide Maillol entre 1902-1905 (fig. 2). Par la suite, nous voyons Étienne Decroux qui tourne la tête pour regarder « les formes dans le parc d'un musée » comme le dit la voix-off du commentaire lu par Jean Desailly⁹²³. Le film continue avec une séquence qui représente « les foules soumises au rythme inéluctable de la civilisation⁹²⁴ » où défilent des passants dans la rue de New York, des gratte-ciels et des machines (fig. 178). Ensuite, Decroux est filmé assis sur un banc dans le parc observant « des amoureux dans les allées du Central parc⁹²⁵ » qui se promènent devant lui (fig. 179). Le regard du mime monte vers « les arbres agrippés au roc de Manhattan⁹²⁶ » et au ciel où passent les nuages derrière les branches aux feuilles tremblant dans un vent léger (fig. 179). Les objets et les hommes

⁹²³ Le commentaire réalisé par Gilbert Comte, lu par Jean Desailly, dans *Théâtre d'Étienne Decroux*, op. cit., 1961.

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ *Ibid.*

que Decroux voit successivement dans le film ne sont pas évoqués par hasard. Ils correspondent aux pièces du mime corporel ayant pour sujet *La Statue*, *Les Arbres*, *L'Usine*, les amants dans la pièce intitulée *Le Matin* et la marche dans *Le Passage des Hommes sur la Terre* qui font la suite du film (fig. 178-179).

L'introduction nous montre Étienne Decroux en spectateur immobile, regardant les formes en mouvement autour de lui. Selon le commentaire, « les impressions laissées par les gestes, par les attitudes, par les émotions et les idées, telle est la matière première du mime⁹²⁷ ». Ces impressions s'inscrivent dans sa mémoire et nourrissent sa création. La caméra suit son regard qui se pose sur les objets et les personnes qui l'entourent et elle reproduit la vision du monde selon le créateur du mime corporel. À une autre occasion, Decroux compare la pensée à la caméra : « Tantôt cette pensée promène sa caméra imaginaire sur le monde, et tantôt, au contraire, c'est une apparition brusque sur laquelle on se fixe⁹²⁸. » En associant l'acte de voir à l'acte de penser, Decroux accorde à la perception visuelle un rôle important dans notre connaissance du monde.

Dans le texte inédit de 1952, *La pensée n'est pas le penseur*, il compare la vue à l'ouïe en mettant en avant le rôle dominant du regard : « Par les yeux : j'isole, je particularise, je me concentre, j'abstrais, j'agis avec méthode, par développement, par degré, analytiquement, scientifiquement⁹²⁹ ». La vue dynamique qui interprète le monde est pour Decroux l'instrument du savoir. Elle représente « Le phare balayant l'océan où il veut trouver ce qu'il veut trouver. Il cherche le point mais il a trouvé la zone. Il cherche l'objet mais il en a l'image⁹³⁰ ». La perception visuelle produit la connaissance sous formes d'images. En parlant de ses débuts, Decroux désigne le boxeur Georges Carpentier comme « l'image motrice⁹³¹ » du mime corporel.

De plus, cette réflexion produit l'action et la création. Selon Étienne Decroux : « Ma pensée par l'œil est positive, masculine, érective, modificatrice, l'homme est par

⁹²⁷ *Ibid.*

⁹²⁸ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 64.

⁹²⁹ Étienne Decroux « La pensée n'est pas le penseur », 1952-1953, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., [cote : MW-164 (12)], f. 16.

⁹³⁰ *Ibid.*, f. 59.

⁹³¹ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 33.

l'œil [...] la mesure de toute chose, par l'œil il fait le monde à son image. [...] La pensée par les yeux est donc entreprenante, prométhéenne⁹³² ». Elle est innée aux créateurs. En regardant son élève Nicole Pinaud improviser, Decroux l'observe par l'œil de l'artiste :

Dans des improvisations, il repérait un mouvement, une ébauche de statuaire. C'est cette image fugitive qui le faisait travailler : il rêvait tout haut et me donnait à rêver. Puis me demandait à nouveau d'improviser autour de ce mouvement, de cette statuaire entr'aperçue, riche des imaginaires partagés. C'est ainsi que sont nées des figures [...] ⁹³³.

Une « statuaire entr'aperçue » apparaît sous forme d'une attitude fugitive que le regard analytique saisit, développe et déplace dans une nouvelle composition synthétique que représente une œuvre d'art. Étienne Decroux discerne les images dynamiques dans les corps et les objets en mouvement. Il dispose d'une sensibilité similaire à ce que Paul Valéry décrit chez Edgar Degas comme « la manière mimique de voir⁹³⁴ ». Le peintre des danseuses de l'Opéra a été sensible aux mouvements des personnes qu'il observait dans les rues de Paris. Valéry raconte qu'un jour Degas a mimé devant lui une femme qu'il avait regardée dans l'omnibus. D'après l'écrivain, l'intérêt du peintre pour les corps en mouvement a été guidé par : « Un désir passionné de la ligne unique qui détermine une figure, mais cette figure trouvée dans la vie [...] figure surprise dans son pli le plus spécial, à tel instant, jamais sans action, toujours expressive [...] ⁹³⁵ ». En s'inspirant d'actions de la vie quotidienne Edgar Degas a transposé ses croquis spontanés dans le tableau. D'après le poète, « Il tenta et osa tenter de combiner l'instantané et le labeur infini dans l'atelier, d'en fermer l'impression dans l'étude approfondie ; et l'immédiat dans la durée de la volonté réfléchie⁹³⁶ ». Il représenta les attitudes corporelles en transformant les impressions de la réalité par son regard synthétique de l'artiste qui annonçait la modernité esthétique⁹³⁷. Comme le peintre,

⁹³² Étienne Decroux « La pensée n'est pas le penseur », 1952-1953, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-164 (12)], f. 16.

⁹³³ *Ibid.*, p. 513.

⁹³⁴ Paul Valéry, « Mimique », dans *id., Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1998 [1938], p. 125. Pour l'interprétation voir : Edwige Phitoussi, *La Figure et le Pli. Degas, Danse, Dessin de Paul Valéry*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2009, p. 177-194.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 127-134.

⁹³⁷ Elie During, « Pantomime et mimique : deux sources de la modernité esthétique (Baudelaire, Valéry) », dans *Art Press*, hors-série n° 24 : « Burlesque : une aventure contemporaine », octobre 2003.

Étienne Decroux qui connaît la poésie de Paul Valéry⁹³⁸, observe les formes en mouvement, les transforme en images par sa pensée créatrice visuelle pour en créer une synthèse artistique. Jean Dorcy remarque cette approche à la création qui distingue le mime corporel du théâtre naturaliste :

[...] Étienne Decroux dut se rendre à l'évidence que l'univers de fiction qu'est la mime, où rien n'existe, où tout doit apparaître, était incompatible avec le vérisme [...]. S'imposèrent donc à lui les problèmes communs à tout créateur : penser l'image, sélectionner, agrandir, transposer⁹³⁹.

Fonder le processus créateur du mime corporel sur l'image constitue une issue de l'impasse du réalisme au théâtre. « La pensée par les yeux » rapproche le mime des arts visuels comme le cinéma et la photographie et notamment des arts plastiques.

1.2. Le mime, l'artiste du dessin

Le mime corporel s'exprime par les formes visuelles libérées des conventions sémiotiques de la langue. Dans la conférence prononcée en présence d'Edward Gordon Craig, Decroux le constate comme une évidence : « La visualité au théâtre ? Comment s'en dispenser quand on ne donne que cela⁹⁴⁰ ? » Son approche s'inscrit dans la lignée de la pensée du maître anglais, à la fois metteur en scène et peintre. Craig qui compare le mime de Decroux aux dessins de William Blake⁹⁴¹, constitue son art du théâtre dans un échange continu entre les arts du spectacle et les arts plastiques⁹⁴². Le mime, à son tour, crée un art qui attire l'attention du spectateur par ses qualités visuelles car « [...] un art fugitif comme le nôtre doit frapper avec netteté chaque fois qu'il frappe⁹⁴³ ». Il le compare à l'affiche en disant : « Il nous plaît à ressembler à l'affiche moderne. Paul

⁹³⁸ Valéry donne des conférences au Théâtre du Vieux-Colombier en 1923, à l'époque où Decroux y étudie, voir Véronique Fabbri, *Paul Valéry, le poème et la danse*, Paris, Hermann, « Savoir. Lettres », Paris 2009, p. 69 ; Decroux récite ses vers à l'occasion d'une lecture des poètes français, voir « Lecture poétique d'Étienne Decroux », annonce pour le spectacle, 1946-1948 (?), dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*

⁹³⁹ Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes, op. cit.*, p. 66.

⁹⁴⁰ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier », dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 23.

⁹⁴¹ Note de Craig au dos du programme de La Séance unique du Mime à la Maison de la Chimie en 1945, dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*

⁹⁴² Uta Grund, *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900*, partie III, chap. 4, « Medienwechsel : Vom Theater zur Grafik », *op. cit.*, p. 221-231.

⁹⁴³ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 68.

Colin⁹⁴⁴ par exemple. L'affiche résume⁹⁴⁵ » (fig. 180). Il revient à la même comparaison en disant : « "Le monde passe devant l'affiche et le mime passe devant le monde". Il y a dans ces deux cas une espèce de ressemblance. Ce sont des arts fugitifs qui doivent frapper [...] par ses actions⁹⁴⁶ ». Le mime propose à son public des images visuellement fortes qui représentent une apogée de son mouvement.

Étienne Decroux est attiré par la manière dont l'artiste plasticien représente le mouvement du corps : « Le faiseur de croquis étant artiste et homme, il excelle sans faire de miracles. Sa faculté de saisir en esprit un instant de mouvement nous l'avons tous. Bien que lui seul, le croquiste, puisse le fixer en un dessin⁹⁴⁷ ». Il invite ses amis artistes qu'il connaît de l'École des Beaux-Arts et les autres élèves de Paul Bellugue à prendre des dessins pendant les séances publiques à l'École du mime⁹⁴⁸. Nous ignorons aujourd'hui l'existence de ces images à part de celles de Pierrette Bloch et d'André Noël publiées dans les programmes de théâtre (fig. 182-183)⁹⁴⁹. Decroux s'intéresse à la façon dont l'artiste saisit le mouvement du mime dans son œuvre : « André Noël me dessine quand je produis une translation de tête de côté. Sur ce portrait, je trouve moins de translation que je crois en faire. Le spectateur voit la tendance⁹⁵⁰ ». Par l'intermédiaire du dessin, il confronte l'action créée sur la scène avec l'impression qu'il produit chez le spectateur.

Si l'artiste plasticien dessine les formes sur le papier, le mime les trace dans l'espace : « Le corps, lui, a la faculté de tracer dans l'espace des lignes grandes qui

⁹⁴⁴ Paul Colin (1892-1985), auteur des affiches pour les spectacles (les Ballets suédois, Joséphine Baker), cf. *Paul Colin et les spectacles*, cat. exp., Claude Pétry (dir.), Nancy, Musée des Beaux-Arts (2 mai-31 juillet 1994), Nancy, éd. MBA, 1994.

⁹⁴⁵ Étienne Decroux, « Dialogue pour la radio (Grimod) (1941), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., [cote : MW -165 (1), n°10], f. 8.

⁹⁴⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 68.

⁹⁴⁷ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les mains (Notes sur la gesticulation) », *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 125.

⁹⁴⁸ Publicité pour les cours publiques : « Chaque jeudi, de 17 à 20 heures, vous pouvez non pas voir un spectacle, mais surprendre les lois d'un art et l'attachant drame de créer. Les artistes du dessin peuvent venir prendre des croquis. 14, rue Vigée-Lebrun, m° Pasteur, prix 100 francs par mois ». Voir *Fonds Pierre Verry*, op. cit.

⁹⁴⁹ Les trois dessins de Pierrette Bloch ont été publiés dans Alvin Epstein, « The Mime of Étienne Decroux », *Chrysalis*, the pocket revue of the arts, New York, 1949, vol. II, n° 11-12, p. 4-14; Les deux gravures d'André Noël dans le programme de *La séance du Mime corporel à la Maison de la Chimie*, le 27 juin 1945 et celui de *La séance unique au Théâtre de la Cité universitaire*, le 10 juin 1948.

⁹⁵⁰ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique », 1946-1947, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., f. 81.

distraient de celles de notre forme. Ainsi substitue-t-il au dessin que nous sommes celui que nous voulons⁹⁵¹ ». En s'exprimant « en lignes de scrupuleuse géométrie, au péril de son équilibre », le mime oublie son émotion et se comporte en « artiste du dessin⁹⁵² ». La technique du mouvement forge son corps pour devenir le crayon bien aiguisé qui dessine les « images » sur scène. Il tente de créer chez le spectateur le même effet visuel comme dans les arts du dessin. En 1946, il représente une pièce appelée *La Chirurgie esthétique* qu'il « souhaite imprégner d'un caractère digne des lithos de Daumier⁹⁵³ ». Il s'intéresse aussi au dessin animé et lui donne la même importance dans la réflexion sur le mime qu'à la sculpture : « [...] l'unanimité peut se faire. [...] », dit-il, « Le Penseur de Rodin. Œuvre de Walt Disney⁹⁵⁴ ». En effet, la manière dont le mime construit le mouvement se rapproche du dessin animé. Le cartooniste compose le mouvement comme une succession d'attitudes construite autour d'une ligne d'action dynamisant l'ensemble de composition⁹⁵⁵. Preston Blair la définit comme « une ligne imaginaire suivant le mouvement principal de la figure⁹⁵⁶ » qui renforce l'effet dramatique (fig. 181). En accentuant l'idée du dessin dans le mime corporel, Decroux va à l'essence de son mouvement en souhaitant réduire le corps à un système de traits mobiles dans l'espace. Il rêve ainsi de « voir le film de rayons X d'un corps qui bouge⁹⁵⁷ ». Dans les années 1970, il réalise un film avec son élève Georges Molnar. Couvert de la tête aux pieds par un maillot blanc, son corps apparaît comme une silhouette sur un fond noir (fig. 184). La mise en scène met en avant la beauté et la prégnance des attitudes exécutées par le corps du mime. Le film représente une sorte de dessin animé : construites sur les « lignes d'action », les figures « frappent le spectateur » par les images éloquentes. Le corps apparaît comme une silhouette de l'affiche auquel Decroux compare le mime déjà en 1945. Étienne Decroux qui introduit l'immobilité dans le mouvement, construit un moment éphémère du spectacle comme une image durable. La

⁹⁵¹ Étienne Decroux, « ...prend sa source au Vieux-Colombier », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 22-23.

⁹⁵³ R., « Étienne Decroux, zélateur du mime, nous parle de son art » (*Le Spectateur*, 1946), dans *Étienne Decroux, articles biographiques (1942-1949)*, Paris, BNF, dép. des Arts du spectacle, [cote : R-SUPP-6074].

⁹⁵⁴ Étienne Decroux, « Comparaison entre pantomime et mime corporel », conférence du 27 juin 1945 à la Maison de la Chimie, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (3)], f. 74.

⁹⁵⁵ Sur la conception de mouvement dans les dessins animés voir Pirkko Rathgeber, « Linien der Figur. Bilder zwischen Aktion und Bewegung », dans *id.* - Nina Steinmüller (dir.), *BildBewegungen*, Bâle, eikones NSF Bildkritik - Munich, Wilhelm Fink, 2013, p. 97-130.

⁹⁵⁶ Preston Blair, *Cartoon. L'animation sans peine*, Cologne-Paris, Taschen, « Evergreen », 1999, p. 90.

⁹⁵⁷ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 65.

photographie s'avère encore plus que le film un moyen pour enregistrer le mouvement sur scène et de pérenniser les « dessins » du corps dans l'espace.

1.3. Le mime corporel et la photographie

Étienne Decroux entretient avec la photographie, comme souvent avec d'autres choses, un rapport contradictoire. D'une part, il l'accuse de n'être qu'une reproduction mécanique de la réalité et il se méfie des photographes qui veulent représenter son art. En parlant du mime corporel il revendique le fait qu'« il faut faire autre chose que la photographie des choses⁹⁵⁸ ». Son argumentation le place parmi les artistes réclamant une expression autonome de l'art comme condition de sa modernité. Nous trouvons ces idées chez ses deux inspirateurs, Edward Gordon Craig et Auguste Rodin. L'homme de théâtre utilise la comparaison avec la photographie pour dénoncer le jeu naturaliste du comédien : « L'acteur enregistre la vie à la manière d'un appareil de photographie et il essaie d'en donner un cliché [...]. Il s'efforce de reproduire la nature [...] copier servilement photographiquement la réalité⁹⁵⁹ ». Selon Craig, au lieu de « rivaliser de zèle avec le photographe⁹⁶⁰ », le théâtre doit être un art symbolique qui rend visible le monde des rêves. Auguste Rodin, quant à lui, confronte la représentation du mouvement dans la sculpture avec la photographie instantanée. Il affirme que « si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu⁹⁶¹ ». Le sculpteur qui représente une synthèse de plusieurs phases dynamiques dans son œuvre, se rapproche de l'image réelle du mouvement plus que la photographie. Il résume cette pensée : « [...] c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse⁹⁶² ». En se servant des mêmes arguments que ses prédécesseurs du début du XX^e siècle, Étienne Decroux constate que « si l'artiste n'est

⁹⁵⁸ Étienne Decroux, « Les Arbres », *ibid.*, p. 150.

⁹⁵⁹ Edward Gordon Craig, « L'Acteur et la Sur-marionnette » (1908), dans *id.*, *De l'Art du Théâtre*, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁶¹ *Ibid.*

⁹⁶² Auguste Rodin, *L'Art. Les entretiens réunis par Paul Gsell*, *op. cit.*, p. 63.

pas un photographe, le mime n'est pas un singe⁹⁶³ ». Au lieu d'imiter la réalité, le mime la recrée par les moyens artistiques.

D'autre part, Étienne Decroux utilise la photographie dans son enseignement et dans sa propre création. En 1940, dans un projet d'école théâtrale, il propose d'utiliser l'appareil photographique pour représenter « [...] des attitudes réussies des maquettes [de la scène, des statuaires, des poupées]⁹⁶⁴ ». Dans les années 1940, il est photographié à de rares occasions pendant ses spectacles sans être tout à fait satisfait du résultat⁹⁶⁵. En 1947, il rencontre le jeune photographe Étienne-Bertrand Weill dont il a fait la connaissance grâce à son élève Marcel Marceau⁹⁶⁶. N'ayant aucune exigence particulière pour représenter le corps en mouvement, il gagne la confiance de Decroux. Pendant dix ans, de 1947 à 1957, Weill devient le photographe attitré de l'École Decroux et de sa troupe de théâtre. Il photographiera les cours de mime, les séances publiques, mais avant tout, les pièces que Decroux monte en solo ou avec ses élèves. Les images du mime corporel représentent un vaste ensemble qui est encore loin d'être entièrement connu⁹⁶⁷. Elles constituent une iconographie officielle du mime corporel utilisée dans des publications. Comme l'a mis récemment en avant Cosimo Chiarelli, la collaboration réunit le mime et le photographe dans une recherche mutuelle sur la représentation du corps en mouvement⁹⁶⁸.

1.3.1. Étienne-Bertrand Weill : photographe le mime

Diplômé de l'École nationale de Photographie et de Cinéma en 1938, Étienne-Bertrand Weill (1919-2001), débute sa carrière de photographe dans le Paris de l'après-

⁹⁶³ Étienne Decroux, « Prologue pour le Toréador » (1952), dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 155.

⁹⁶⁴ Étienne Decroux, « Nos doctrines théâtrales » (1940), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW -165 (1), n°9], f. 13.

⁹⁶⁵ Il est photographié par l'agence Roger-Viollet, cf. <http://www.roger-viollet.fr/> (consulté le 27/04/2015), par Gaston Paris et le photographe Deval voir Decroux, *Paroles sur le mime, op.cit.*

⁹⁶⁶ Marcel Marceau et Étienne-Bertrand Weill, actifs dans la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale, se sont rencontrés en 1947 au cours d'un rassemblement des Éclaireurs israélites de France. Cf. Philippe Szpirglas, « ...outil ordinaires, images extra-ordinaires », dans *Étienne-Bertrand Weill. Métaformes (photographies 1959-1982)*, cat. exp., Galerie Maria Wettergren, Paris (7 novembre 2014 – 17 janvier 2015), Paris, éd. Galerie Maria Wettergren, 2014, p. 6.

⁹⁶⁷ Grâce au legs de la famille Weill à la BnF, une grande partie de photographies prises entre 1947 et 1957 est aujourd'hui disponible au public. D'autres clichés restent à l'état de négatifs dans les Archives privées d'Étienne-Bertrand Weill à Jérusalem (Information reçue par Philippe Szpirglas en 2012).

⁹⁶⁸ Cosimo Chiarelli, « La matière du mouvement. Photographie et mime corporel », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2012, n°40, dossier « Arts du mime », Joëlle Garcia (dir.), p. 25-33.

guerre. Il travaille pour la revue *Aujourd'hui, art et architecture*, dirigée par André Bloc, ainsi qu'aux *Cahiers d'Art* de Christian Zervos et, à partir de 1962, pour le sculpteur Jean Arp⁹⁶⁹. Entre temps, Weill découvre le monde du spectacle à travers la collaboration avec Étienne Decroux, Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault et les danseurs⁹⁷⁰.

C'est dans la salle de la rue Vigée-Lebrun éclairée seulement de quelques ampoules dans le XV^e arrondissement de Paris qu'Étienne-Bertrand Weill entre dans l'univers du mime corporel. Dans l'interview de 1980, Weill décrit cette expérience :

Je suis l'un des rares photographes que Decroux ait supporté, vu les difficultés d'éclairage, ceux-ci devaient faire poser les acteurs, amener des projecteurs. Ma méthode était opposée, j'essayais de me faire oublier. Je me mettais dans un coin, me débrouillais avec ce qu'il y avait. À la rigueur j'apportais deux petites lampes d'appoint [...] Decroux a tout de suite apprécié cette manière de faire⁹⁷¹.

Ses photographies montrent les élèves en train d'exécuter un exercice sous l'œil du maître qui leur enseigne une posture et corrige la leur (fig. 185). Elles représentent les adeptes du mime corporel sur scène pendant les séances publiques du jeudi après-midi (fig. 186). Weill n'oublie pas de photographier leur public (fig. 188) et la vie quotidienne à l'École. Le cliché, où les élèves se réchauffent autour d'un poêle, montre les conditions de cours qui sont parfois rudes (fig. 187).

Deux images représentant une séance publique à l'École sont créées par la superposition d'images. Sur la première, nous voyons la silhouette de profil d'Étienne Decroux regardant son fils et sa partenaire en duo sur scène (fig. 189). Le couple apparaît deux fois sur une seule photographie. Le montage de négatifs nous montre deux moments de la pièce, très proches l'un de l'autre. Sur une autre photographie l'image du même duo est superposée avec celle du public. Étienne Decroux y apparaît de nouveau

⁹⁶⁹ Le site dédié à Étienne-Bertrand Weill et à son œuvre : <http://www.ebweill.com/src/weill-fs.html> (consulté le 22/04/2015) ; Jacqueline Weill, « Étienne-Bertrand Weill (1919-2001) », notice biographique, *Mime Journal*, 2000-2001, « An Etienne Decroux album », Sally Leabhart - Thomas Leabhart (dir.), Claremont (Californie), Pomona College, p. 17.

⁹⁷⁰ Pendant de longues années, Weill collabore avec la danseuse Marguerite Bougai. Il photographie occasionnellement Janine Solane, Olga Sten, Martha Graham ou Maurice Béjart. Voir : Cosimo Chiarelli, « Étienne-Bertrand Weill, danseur d'images », *Ligéïa*, 2012, n°113-116 : « Photographie et Danse », Michelle Débat (dir.), p. 162.

⁹⁷¹ L'entretien d'Étienne-Bertrand Weill avec Richard Canis, 1980, Jérusalem, Archives privées Étienne-Bertrand Weill, inédit, f. 1; les extraits publiés en anglais : Étienne-Bertrand Weill « The Art of Seeing », *Mime Journal*, 2000-2001, « An Etienne Decroux album », Sally Leabhart - Thomas Leabhart (dir.), Claremont (Californie), Pomona College, p. 13-14.

comme un observateur attentif de la performance de ses élèves (fig. 190). L'espace de la scène s'interpénètre avec celui du spectateur comme s'il s'agissait d'une vision rêvée.

De ces études élémentaires du corps en mouvement, Étienne-Bertrand Weill passe à la représentation des pièces du mime corporel. Il les photographie soit directement à l'École, soit dans un studio. Les clichés pris pendant les répétitions nous montrent les mimes dans l'espace de la scène comme dans la série *Les Arbres* (fig. 191). La même pièce, représentée dans le studio, met encore plus en avant l'architecture des corps qui forment tantôt un « arbre » compact (fig. 192), tantôt une composition développée dans l'espace (fig. 193). *L'Usine*, photographiée en 1948⁹⁷², montre les mimes avec des masques et des maillots noirs à bandes blanches (fig. 195) qui rappellent le costume du figurant de la marche dans la chronophotographie de Jules-Étienne Marey (fig. 199).

Par l'intermédiaire de la caméra, Étienne-Bertrand Weill cherche à « rendre par une image statique ce qui se passait dans le temps et dans l'espace⁹⁷³ ». Ses photographies sont le fruit de longues observations : « pendant des heures je ne faisais rien, je regardais seulement. Quelque fois, je prenais des croquis⁹⁷⁴ », dit-il. En regardant les corps dynamiques sur scène, il se demande comment traduire par l'image fixe « le message de l'acteur et le sentiment du mouvement que le spectateur expérimente⁹⁷⁵ ». Il explore les différentes techniques photographiques pour trouver une réponse.

D'une part, il utilise la technique de la surimpression qui permet de juxtaposer plusieurs attitudes successives dans une seule image et qui rehausse la signification symbolique de la composition de corps. Dans *Les Arbres* (fig. 194), les corps des mimes aux bras levés, multipliés par la surimpression, représentent un arbre aux branches qui s'agitent dans l'air. Dans *L'Usine*, le photographe procède de nouveau à une surimpression de négatifs pour représenter *L'Électricité* (fig. 196). Les lignes blanches se multiplient dans un jeu dynamique qui rappelle une charge électrique ou un éclair. Elles dématérialisent le geste du mime en le transformant en un éventail lumineux et

⁹⁷² Étienne-Bertrand Weill, *École Étienne Decroux, recueil de photographies*, BnF, Arts du spectacle, [cote : 4-PHO-19 (15)], disp. sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85398080> (consulté le 20/04/2015)

⁹⁷³ L'entretien d'Étienne-Bertrand Weill avec Richard Canis, *op. cit.*, p. 1.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁷⁵ Étienne-Bertrand Weill, « Images of trajectories of mobiles by means of photographs and cinema : metaforms », *Leonardo*, Grande-Bretagne, Pergamon Press, vol. 5, 1972, p. 301. Le journal fondé par l'ingénieur et le peintre Frank Malina en 1968 pour promouvoir les interactions entre l'art, la science et les nouvelles technologies.

transparent. Superposant la photographie de *L'Usine* de Decroux avec celle d'une machine de la vraie usine (fig. 197), Weill confronte l'esthétique de la pièce du mime avec le monde machiniste de la production industrielle. Le rythme et les formes de l'une font l'écho à l'autre dans un dialogue mutuel. La technique de la surimpression permet de confronter les images et invite le spectateur à découvrir leurs liens intrinsèques.

D'autre part, le photographe se sert de la pose longue, caractérisée par une vitesse d'obturation de diaphragme lente, qui rend visible le mouvement du corps tout au long de son parcours⁹⁷⁶. Weill décrit les avantages de cette technique dans une interview de 1970 : « Cela me permettait d'enregistrer, dans le cas du mime, la trajectoire du geste dans l'espace. Même au 1/10^e de seconde, l'image reste lisible. La photographie est floue, mais il y a une vie qui pénètre, l'image n'est plus figée⁹⁷⁷. » Le résultat est une image du corps aux contours vagues dans laquelle les figures ont quasiment disparu au profit des formes dynamiques et abstraites (fig. 198). Le costume utilisé dans la pièce rehausse l'effet visuel de la pause longue : les corps en noir s'estompent dans l'obscurité de la scène, les lignes blanches rendent visibles les trajectoires des corps dans l'espace et mettent en avant l'essence de leur mouvement.

Les rendus photographiques créés par les techniques particulières pour représenter le corps du mime trouvent les précurseurs historiques et les parallèles contemporains dans le domaine de la photographie et du cinéma⁹⁷⁸. Les frères Bragaglia, futuristes, expérimentent avec l'enregistrement des gestes de la vie quotidienne (fig. 200). Ils exploitent le parcours du geste pour mettre en avant son dynamisme caché, en accord avec la vocation futuriste de son art⁹⁷⁹. Le cinéaste canadien Norman McLaren arrive à l'effet semblable aux photographies de Weill, créées par la surimpression, dans le film expérimental *Pas de deux* de 1967 (fig. 201)⁹⁸⁰. Sa technique, développée depuis

⁹⁷⁶ Chiarelli, « La matière du mouvement. Photographie et mime corporel », *op. cit.*, p. 31.

⁹⁷⁷ Jean-Claude Gautrand, « Étienne-Bertrand Weill, sculpteur de lumières », *Photo-Tribune*, n° 1, janvier 1970, cité par Chiarelli, *ibid.*, p. 31.

⁹⁷⁸ Fabrice Lappelletrie suggère certaines relations de son œuvre à l'art d'avant-garde et à l'art cinétique de l'après-guerre, cf. Fabrice Lappelletrie, « Le spectacle musical des métaformes », *Histoire de l'art*, avril 2008, n° 62, p. 137

⁹⁷⁹ Giovanni Lista, *Cinéma et photographie futuristes*, *op. cit.*, p.182

⁹⁸⁰ Norman McLaren (1914-1987), créateur du cinéma d'animation, expérimentant de nombreuses techniques. Pour le film *Pas de deux* voir le site de l'Office national du film du Canada : https://www.onf.ca/film/pas_de_deux_en (consulté le 15/05/2015).

le début des années 1960, consiste à multiplier l'image dans le photogramme⁹⁸¹. Comme chez Weill, la succession d'attitudes est discontinue et permet de ne représenter que l'essence du mouvement en estompant les corps de danseurs⁹⁸². Nous pouvons imaginer le film représentant le mime corporel par cette technique qui amplifierait encore davantage ses gestes.

Enfin, la collaboration de longue durée entre Étienne Decroux et Étienne-Bertrand Weill aboutit à la représentation de la pièce du mime corporel *La Méditation* en juillet 1957 (fig. 144, 207). Elle est photographiée à deux reprises, avec un fond noir et un fond blanc. Le photographe enregistre le mime, exécutant le solo. Il choisit un instant particulier du mouvement⁹⁸³ : « Il y a un moment privilégié pour prendre la photo » dit-il, « ce peut être un moment d'équilibre, mais très souvent, c'est un déséquilibre, le passage d'un stade à un autre⁹⁸⁴ ». Il s'agit d'un instant où le mouvement du corps est à son apogée : « [...] si cet instant est saisi à un paroxysme, il permet d'imaginer ce qui l'a précédé et ce qu'il prépare : alors, le mouvement ne se situe plus dans l'image, mais dans l'imaginaire du "lecteur"⁹⁸⁵ ». En effet, les photographies de *La Méditation* incitent à imaginer ce qui se passe entre les attitudes représentées. Étienne-Bertrand Weill fait ainsi, selon ses propres mots, « éclater l'image hors du plan⁹⁸⁶ ».

Weill qui photographie à la même époque l'architecture, est sensible à la structure du corps du mime : « Ce que j'ai surtout cherché à rendre, ce sont les volumes du corps. Surtout chez Decroux, il y a un côté architectural très important. J'ai essayé de ne pas avoir de choses plates⁹⁸⁷ ». Le volume du corps s'étend dans l'espace comme une construction solide, bâtie de l'intérieur, mais qui ne tient pourtant que sur les pointes de pieds. Il prend la photographie au moment « [...] où la concentration de l'effort contre la résistance de la matière ou de la pesanteur est particulièrement sensible, ou, au

⁹⁸¹ Alfio Bastiancich, *Norman McLaren, précurseur des nouvelles images*, Gianni Rondolino (préf.), trad. Marlène Di Stefano, Paris, Dreamland, 1997, p. 99.

⁹⁸² Selon les propres mots du cinéaste : « je voulais obtenir des images déréalisées qui présenterait l'essence même des danseurs et non plus leur physique. Esthétiquement, il s'agissait de filmer et de saisir l'essence même du mouvement ». (*Séquences*, 1975, p. 84), *ibid.*, p. 102.

⁹⁸³ Cosimo Chiarelli le rapproche à l'instant décisif d'Henri-Cartier Bresson, voir Chiarelli, « La matière du mouvement. Photographie du mime corporel », *op. cit.*, p. 33.

⁹⁸⁴ *L'entretien d'Étienne-Bertrand Weill avec Richard Canis*, vers 1980, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁸⁵ Étienne-Bertrand Weill, *Au sujet de la Danse, du Mime et du Théâtre*, réponse du 15 juillet 1985 aux questions d'une étudiante qui préparait un mémoire ou une thèse sur la danse, Jérusalem, Archives privées Étienne-Bertrand Weill, n. p.

⁹⁸⁶ *L'entretien d'Étienne-Bertrand Weill avec Richard Canis*, vers 1980, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 1.

contraire, là où le corps est rentré en pleine possession de l'espace ou de la matière et où il fait corps avec elle⁹⁸⁸ ». Les photographies de *La Méditation* mettent en avant le caractère sculptural des attitudes de Decroux, mais en même temps, l'état fugitif d'une construction qui se défait aussitôt qu'elle est érigée. Étienne-Bertrand Weill exprime cet équilibre subtil entre l'attitude construite du mime et son évanescence dans le temps et dans l'espace.

En photographiant Étienne Decroux il se rend compte que le corps possède une forme immuable qui varie dans ses mouvements : « Quand on travaille avec un corps, il reste toujours la structure du corps : avec toujours les mêmes éléments, on arrive à une multitude d'expressions⁹⁸⁹ ». Les photographies du mime corporel dévoilent une richesse d'attitudes d'un caractère semblable. Selon le photographe, « [...] une structure qui se déplace dans un mouvement crée une infinité de mouvements qui restent toujours dans la même famille⁹⁹⁰ ». Expérimentant avec différentes techniques d'enregistrement du corps dynamique, il se met à explorer cette richesse infinie de mouvements qui se cache dans chaque geste du mime. Il rend visible son développement au cours de son trajet dans l'espace :

Dans la statique, un mouvement se décompose en plusieurs temps et certains sont particulièrement valables pour exprimer un mouvement. Quand un mouvement est entamé, il n'a plus de signification, il n'en a qu'au départ et qu'à l'arrivée. J'ai essayé de travailler sur la partie intermédiaire sur toute la trajectoire du mouvement comme elle se déroulait dans le temps⁹⁹¹.

En étudiant le geste dans son évolution complète le photographe met en avant l'essence cachée du mouvement. L'expérience avec Étienne Decroux l'amène à concevoir de « structures invariantes » et à représenter leurs mouvements :

Lorsque j'ai commencé ma recherche chez Decroux, j'ai pensé qu'il serait intéressant un jour de fabriquer un mobile, et de voir ce qu'il se passait en photographiant les trajectoires du mobile. La photographie peut enregistrer toutes les subtilités du mouvement⁹⁹².

⁹⁸⁸ Étienne-Bertrand Weill, « Interprétations photographiques des sujets en mouvement », dans *Aujourd'hui Art et Architecture*, vol. 5, nov.-déc. 1955, p. 36.

⁹⁸⁹ L'entretien d'Étienne-Bertrand Weill avec Richard Canis, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 1.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 2.

En remplaçant le corps du mime par une construction mobile, une tige ou une spirale (fig. 202), il enregistre la trajectoire de leur mouvement. En 1957, il crée les premières photographies des *métaformes* qu'il définit ainsi :

À son aspect statique [de l'objet] se substitue une nouvelle image : cristallisation d'un mouvement de l'objet dans l'espace et dans le temps. De la forme de l'objet subsiste seule une nouvelle apparence passagère : métaforme, tel est le nom qui nous semble le mieux la définir. Chaque forme peut devenir génératrice d'une infinité des métaformes⁹⁹³.

Comme dans le cas du mime, Weill représente les formes créées par la structure mobile pour mettre en avant l'essence invisible de leur mouvement. Cette structure à la forme plastique « magnifique⁹⁹⁴ » est considérée par Weill comme une œuvre d'art en tant que telle qui génère d'autres formes artistiques :

Cette forme, nous pouvons bien la qualifier de sculpture ; non pas sculpture quelconque, mais sculpture actrice dans l'espace et dans le temps, sculpture dramatique aussi, sculpture à la fois personnage et instrument [...] Quant à l'objet proprement dit, il cesse d'être l'objet pour devenir instrument [...] c'est un générateur d'images, une sculpture agissante⁹⁹⁵.

Weill suspend l'objet à la structure invariante au-dessus du papier photographique et l'anime par un petit moteur⁹⁹⁶. « À la fois personnage et instrument⁹⁹⁷ », les petites constructions mobiles s'apparentent aux marionnettes que Weill aimait fabriquer pour ses enfants (fig. 203)⁹⁹⁸. Elles deviennent les sculptures mobiles qui « dessinent » les images par leur mouvement. Nous pouvons les rapprocher des mobiles d'Alexandre Calder et les placer dans le contexte de l'art cinétique de l'époque⁹⁹⁹. Weill enregistre les traces des performances de ces objets mobiles qui font apparaître les *métaformes* (fig. 204). Parfois il les recompose dans les suites cinétiques :

⁹⁹³ Les mots mis en italique par nous-même. Étienne-Bertrand Weill, « Les Métaformes », *Aujourd'hui. Art et Architecture*, n°35, jan-fév 1962, p. 62.

⁹⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁹⁶ Étienne-Bertrand Weill, « Images of trajectories of mobiles by means of photographs and cinema: metaforms », *op. cit.*, p. 303.

⁹⁹⁷ Weill, « Les Métaformes », *op. cit.*, p. 62.

⁹⁹⁸ Jacqueline Weill, ses filles et Philippe Szpirglas, « Introduction », dans *Souvenirs d'expositions, Étienne-Bertrand Weill (1919-2001)*, publié à l'occasion de l'exposition « Vertige du corps. Étienne-Bertrand Weill photographe », Paris, BNF (16 septembre-18 novembre 2012), Cosimo Chiarelli - Joëlle Garcia (dir.), Velaux, PME BW, 2012, n. p.

⁹⁹⁹ Fabrice Lappelletrie, « Le spectacle musical des métaformes », *op. cit.* ; pour l'histoire de l'art cinétique voir : *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art (1913-2013)*, cat. exp., Paris, Grand Palais (10 avril - 22 juillet 2013), Serge Lemoine (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2013.

les traces du mouvement sur le papier photographique sont réanimées dans une composition dynamique. Elles deviennent la matière pour construire « la musique pour les yeux¹⁰⁰⁰ »

Après la période de la collaboration intense avec Étienne Decroux qui s'achève en 1957, Étienne-Bertrand Weill continue à développer systématiquement ce qui lui est apparu pour la première fois dans l'obscurité de la salle de la rue Vigée-Lebrun en enregistrant l'action de la « marionnette vivante » d'Étienne Decroux sur scène : l'essence invisible du mouvement.

1.3.2. Le mime devant la caméra du photographe

Étienne Decroux considère la photographie comme une copie naturaliste de la réalité et en même temps, il souhaite représenter ses œuvres par son intermédiaire. Le mime qui a pour objectif de sortir de l'impasse du jeu naturaliste sur scène partage avec la photographie les mêmes conditions de création. En effet, le photographe comme le mime créent une œuvre d'art à partir des corps réels qui possèdent déjà une forme. Les clichés des pièces de mime sont à la fois une interprétation artistique d'un corps réel et sa trace matérielle dans l'image. Au-delà du simple besoin de se procurer une documentation visuelle, Étienne Decroux conçoit la photographie comme miroir de sa propre création.

Il s'interrogeait sur le lien entre le spectacle vivant et son image construite par le photographe bien avant sa collaboration avec Étienne-Bertrand Weill. Dans une note manuscrite intitulée *Cinématique et statique comparées* Decroux confie ses impressions en regardant les clichés représentant les pièces de mime dont l'auteur n'est pas Weill : « La Machine plaît plus que ne plaît le Menuisier à ceux qui la voient exécuter et notamment en photographies. Or, les photographies tirées de la Machine sont décevantes et celles, tirées du Menuisier sont heureuses surprises¹⁰⁰¹ ». Il étudie l'effet

¹⁰⁰⁰ Les suites cinétiques des *métaformes* restaurées par Philippe Szpirglas à l'initiative de la famille Weill ont été montrées en première mondiale le 15 novembre 2012 à Paris à l'occasion de l'exposition « Étienne-Bertrand Weill. Vertige du corps » à la Bibliothèque nationale de France. Voir *Souvenirs d'expositions, Étienne-Bertrand Weill (1919-2001)*, op. cit.

¹⁰⁰¹ Étienne Decroux, « Apologie de la danse classique » (1946-1947), op. cit., f. 81. Il s'agit probablement des premières photographies de *La Machine* et du *Menuisier*, pièces créées en 1931. Les deux

visuel des images du mime et il y découvre de nouveaux aspects esthétiques de son art. Collaborant avec Weill, il désigne la série photographique de *La Statue* de 1948 comme « un fruit calculé de notre travail¹⁰⁰² ».

La photographie devient pour Decroux un deuxième lieu de performance. Il explore les potentiels de ce médium en improvisant devant la caméra du photographe. Une série de prises de vues de sa propre main est une étude intime sur l'expression du geste (fig. 205). Les portraits de 1953 montrent le mime derrière la table « en philosophant » (fig. 206). Il improvise autour des gestes et des expressions du penseur. L'une des photographies prises pendant cette séance sera plus tard utilisée comme un portrait « officiel » de Decroux dans son livre *Paroles sur le mime*. Le torse nu sous la veste, le portrait trahit son métier de mime et dévoile le caractère subversif de la mise en scène.

La série de *La Méditation* de 1957 (fig. 207) constitue une étude préparatoire pour le film tourné à la même époque dans le même lieu¹⁰⁰³. Les vingt-quatre clichés correspondent à la dernière partie du film. En le regardant au ralenti, nous constatons la richesse plastique des figures créées par le mime. La plasticité du mouvement correspond à la conception de l'action comme une série d'attitudes, inventée par Decroux. Il souhaite qu'on puisse prendre sa photographie à n'importe quel instant car « [...] chaque degré du mouvement serait une œuvre d'art en soi¹⁰⁰⁴ ». En photographiant *La Méditation*, Weill sélectionne cependant les attitudes précises qui représentent souvent l'apogée de l'évolution d'une figure. Tandis que dans le film, les postures s'enchaînent sans arrêt, les clichés mettent en avant la structure du corps minutieusement construite du mime corporel. Elles intensifient l'espace autour du corps du mime et dilatent le temps entre les différentes poses qui se suivent en réalité de manière très rapide. Plus encore que le film qui enregistre la pièce de mime corporel

photographies du *Menuisier*, publiées dans les *Paroles sur le mime*, peuvent être identiques à celles dont parle Decroux dans ce texte inédit.

¹⁰⁰² Repris de la lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig voir Joëlle Garcia, « Ce fruit calculé de notre travail », *Souvenirs d'expositions. Étienne-Bertrand Weill (1919-2001)*, op. cit., n.p.

¹⁰⁰³ Étienne-Bertrand Weill, *La Méditation*, planches 54 et 55 portent l'inscription : « Préparation du film (au studio Weill, rue de la Tour, Paris) », dans *id.*, *Recueil de photographies. Étienne Decroux. Exercices de mime*, BnF, dép. Arts du spectacle, [cote : 4-PHO-19 (14)], Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539740v> (15/05/2015).

¹⁰⁰⁴ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », op. cit., p. 125.

dans sa totalité, la série photographique exprime l'essence de la performance d'Étienne Decroux conçue comme une juxtaposition d'attitudes.

La photographie d'Étienne-Bertrand Weill rend visible le caractère du mouvement du mime corporel. Essayons de comparer la manière dont il représente l'action du mime avec la conception du mouvement en saccade et en fondu¹⁰⁰⁵. Sans constituer une relation directe, nous pouvons établir les correspondances entre le type de la dynamique et la technique photographique. D'une part, la surimpression des clichés représente l'action comme une suite d'attitudes qui se rapproche par son aspect entrecoupé de la saccade du mime corporel. Dans *L'Usine* (fig. 196) le geste quatre fois représenté dans les positions successives traduit le mouvement mécanique du travail de la machine. Dans *Les Arbres* (fig. 194) la surimpression des figures correspond à l'idée du mime de dévoiler les attitudes qui se cachent dans la partie intermédiaire de la trajectoire du mouvement. D'autre part, l'enregistrement par la pose longue (fig. 198) montre tout le parcours du geste du mime dans l'espace et correspond au mouvement en fondu qui est fluide et dilaté. Le volume corporel est réduit aux lignes qui représentent les traces de l'énergie du mime. Le rendu photographique traduit l'intention du mime de « dessiner » par le mouvement du corps les images dans l'espace.

Les photographies d'Étienne-Bertrand Weill oscillent entre la représentation du corps dans l'espace et du corps en mouvement. La photographie de *La Statue* de 1948 (fig. 208) où la mime incline le tronc de côté tout en propulsant le corps en avant est une sculpture solidement construite, une structure mobile qui tient debout par une mise en tension perpétuelle des relations intracorporelles. Il existe une surimpression de ce cliché effectuée par le renversement du négatif (fig. 209). Tandis que la photographie exécutée en une seule prise de vue met en avant les formes plastiques et intériorise le mouvement dans le corps, l'image créée par la surimpression fait éclater l'architecture des volumes dans un jeu dynamique des silhouettes.

Les photographies créées par la pose longue et par la surimpression dématérialisent le corps et rendent visible les lignes de ses actions dans l'espace. Elles illustrent la tentative d'Étienne Decroux d'émanciper le corps de sa forme naturelle par

¹⁰⁰⁵ Lapelletrie et Chiarelli établissent les mêmes correspondances, voir Fabrice Lapelletrie, « Le spectacle musical des métaformes », *op. cit.*, p. 138 ; Cosimo Chiarelli, « La matière du mouvement. Photographie et mime corporel », *op. cit.*, p. 31.

le mouvement « qui s'adresse aux yeux¹⁰⁰⁶ ». Le mime définit le dessin « [...] comme un tracé que laisserait derrière elle une chose qui s'est déplacée¹⁰⁰⁷ ». Nous pouvons étendre cette définition aux photographies d'Étienne-Bertrand Weill. Dans le texte *La pensée n'est pas le penseur*, Decroux compare les tracés du corps avec les dessins exécutés sur d'autres supports (eau, papier, bois)¹⁰⁰⁸. Ils sont tous du même genre, mais la durée de leur existence est différente. Le dessin obtenu par le corps est le plus éphémère : « Dessiner dans l'espace : la trace est dans l'œil ou dans la mémoire [...] »¹⁰⁰⁹. La photographie d'Étienne-Bertrand Weill vient au secours du mime pour enregistrer les dessins de son corps et les rendre aussi durables que ceux de la gravure sur bois. Le corps du mime représente une structure dynamique, *la statuaire mobile*, qui dessine les images dans l'espace par son mouvement. Nous pouvons la caractériser par les mêmes termes utilisés par Weill en 1962 pour décrire *les métaformes* : « c'est un générateur d'images, une sculpture agissante »¹⁰¹⁰. Dans cette perspective, *les métaformes*, définies et créées par Étienne-Bertrand Weill à partir de 1958, constituent le prolongement du concept de *la statuaire mobile* d'Étienne Decroux déjà développé dès les années 1940.

1.4. « Dessiner » par les mots

Étienne Decroux dessine les « images » non seulement par le mouvement du corps, mais aussi dans ses écrits où il utilise les métaphores poétiques pour rapprocher le mime du lecteur. Il écrit ses textes minutieusement avec une plume trempée dans l'encre. Ses manuscrits des années 1940 sont exécutés de manière presque calligraphique. Il réfléchit longuement avant de mettre ses idées sur le papier et une fois écrites, il les sépare des nouvelles pensées par un tiret en bas de ligne. Parfois, il invite les personnes de confiance à l'observer pendant qu'il écrit ses textes¹⁰¹¹. L'écriture devient un acte de performance et ses idées se déposent sur le papier comme les gestes du mime s'inscrivent dans l'air.

¹⁰⁰⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁰⁸ Étienne Decroux « La pensée n'est pas le penseur », 1952-1953, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op.cit., [cote : MW-164 (12)], f. 66.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ Étienne-Bertrand Weill, « Les Métaformes », op. cit., p. 62.

¹⁰¹¹ D'après la communication personnelle (2014) de Jacqueline Rouard qui a assisté à une de ses séances d'écriture.

Les écrits publiés dans les *Paroles sur le mime* nous donnent l'idée de la façon dont Étienne Decroux exprime et structure sa pensée. Son style se caractérise par les chapitres fragmentaires formant une mosaïque d'idées que nous trouvons aussi chez les hommes de théâtre comme Craig¹⁰¹². Prenons par exemple son texte fondateur *Primauté du corps sur le visage et les bras* datant de 1962. Le texte est divisé en petits chapitres variant d'une demi-page à quatre pages. Leurs titres comme *Le sens de la verticale est souvent troublé*, *La masse du corps est vulnérable* ou *La désobéissance implique l'obéissance* résument certains principes du mime corporel. Les chapitres se suivent faisant écho l'un à l'autre comme le mouvement ondulant du mime. Nous pouvons aussi les comparer à un geste qui se développe jusqu'à son épuisement et qui repart ensuite dans une autre direction. Les chapitres courts ressemblent aux gestes en saccade, vite dessinés où une idée sort tout de suite avec netteté. Les parties plus longues correspondent aux gestes amples qui se développent par des mouvements plus lents et plus complexes qui prennent du temps à présenter une idée dans sa complexité. Le texte lui-même est composé de descriptions exactes du mouvement qui évoluent vers des métaphores poétiques. Le chapitre *La masse du corps est vulnérable* nous en propose un exemple :

« Le mime, comme un sorcier qui projette sur terre la force bénéfique, lève d'abord les bras.

Puis, fixant ses coudes où ils sont, il pointe vers le sol ses avant-bras.

Le tronc penche en avant. Il confirme ainsi l'intention des bras dont la courbe en partie montante va vers le sol.

Donc, le tronc les approuve.

Rien n'a encore dit non.

Au tour de la jambe : or, comme un cheval au bord du sang, elle se penche en arrière, faisant ainsi par peur d'une chute de l'édifice l'équilibrante compensation.

[...]

La ligne bien partie n'a pas continué.

¹⁰¹² Selon Monique Borie et Georges Banu : « Les metteurs en scène privilégient l'écriture par fragments et sections d'envergure limitée, [...] aussi en raison du mode de lecture pratiquée par les gens de théâtre eux-mêmes, lecture vive au souffle court. » Ils parlent à propos de textes de Craig d'une « vision kaléidoscopique ». Cf. Monique Borie - Georges Banu, « L'horizon du théâtre », dans Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », Jean-Paul Sarrazac (dir.), p. 9.

Qu'il serait beau, pourtant, d'être un saule pleureur dont le tronc suit la branche.

Mais nous n'avons pas de racines.

La jambe, enfin suit le mouvement.

L'arbre est au bord du précipice et penché sur le vide, regarde.

Tout est beau, rien ne tombe.

Mais qui a payé - Le pied¹⁰¹³ ».

La description du mouvement du mime cristallise les images métaphoriques qui rattachent au corps une fonction symbolique. Certaines comparaisons poétiques restent énigmatiques et demandent la compréhension d'un initié au vocabulaire du mime corporel. Le texte se présente comme une pièce du mime corporel, comme un ensemble de « gestes » de la pensée que le lecteur interprète à son tour. Or, il n'est pas toujours facile de suivre les méandres de la pensée d'Étienne Decroux. Il ne se dévoile pas à la première vue et il nous invite à une lecture approfondie pour trouver le fil rouge entre leurs parties qui semblent disparates de premier abord.

Chapitre 2 - L'image dans la transmission du mime corporel

2.1. Enseigner le mime : « images motrices » et « paroles agissantes »

Pour expliquer l'art du mime corporel, le transmettre à ses élèves (fig. 210-211) et au public, Étienne Decroux se sert d'« images ». À l'instar de son maître Jacques Copeau, il accorde de l'importance à l'éducation artistique des adeptes du mime corporel. Dans le texte de 1940, appelé *Nos deux doctrines théâtrales*, il présente un modèle d'enseignement fondé non seulement sur la pratique corporelle mais aussi sur « l'éducation subconsciente par l'exemple ¹⁰¹⁴ ». Parmi « les moyens passifs » d'enseignement figurent : « [...] vision de photos, dessins, croquis, à la lanterne magique ; [...] vision de dessins animés et films genre Mack Sennett¹⁰¹⁵ ; [...] vision de

¹⁰¹³ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *op. cit.*, p. 100-101.

¹⁰¹⁴ Étienne Decroux, « Nos deux doctrines théâtrales » (1940), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-165 (1), n° 9], f. 13.

¹⁰¹⁵ Mack Sennett (1880-1960), l'acteur et le cinéaste américain, l'un des plus importants réalisateurs du cinéma muet aux États-Unis. Il tourne des burlesques avec Charlie Chaplin.

l'exposition murale permanente de photos, dessins, croquis ; [...] visions des musées ; [...] vision du jardin zoologique [...] ¹⁰¹⁶ ». Étienne Decroux veut éduquer le regard de ses élèves, les inciter à observer les attitudes du corps dans les œuvres d'art, au cinéma ou chez les animaux. Dans des salles de cours, il affiche les photographies des sculptures et du mime corporel, créées par Étienne-Bertrand Weill (fig. 122) ¹⁰¹⁷. Elles constituent les exemples d'attitudes que les élèves ont constamment devant leurs yeux pour les assimiler dans leur mémoire. Nous pouvons les désigner comme des « images motrices ¹⁰¹⁸ » qui agissent sur l'esprit et le corps d'élèves.

Hormis les images visuelles, les paroles transmettent les principes du mime corporel que les élèves s'approprient par leur corps. Étienne Decroux a l'habitude de citer des poètes et des philosophes pour décrire une action ou une idée. Il invente aussi des métaphores et des aphorismes en s'inspirant dans des choses quotidiennes, même dans des pots de fleurs de sa femme, comme le remarque Thomas Leabhart : « La métaphore du géranium infiltra le système pédagogique de Decroux, comme toute chose matérielle autour de lui ¹⁰¹⁹ ». Selon Claire Heggen, les « dits ¹⁰²⁰ » d'Étienne Decroux ont un caractère « des paroles agissantes » :

Ces formules résumaient de manière lumineuse, souvent métaphorique ou paradoxale, les principes fondamentaux de l'art corporel et dramatique qu'Étienne Decroux recherchait. Elles avaient le charme d'éclorre à la surface du corps comme une émanation verbale du mouvement dans le moment même. [...] C'était une manière de nommer et de comprendre à la fois, une mise en mot exacte correspondant à une mise en corps exacte : à chaque maxime, sa figure précise, son action emblématique, son attitude ¹⁰²¹.

Selon ce témoignage, le lien entre les paroles d'Étienne Decroux et le corps s'établit de manière intrinsèque. La parole, son rythme et sa sonorité, s'inscrit dans les oreilles d'élèves d'autant plus que le maître a une diction très prononcée ¹⁰²². Il souhaite que le mime retranscrive le rythme de la parole dans le corps : « La poésie rythmée est

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, f. 14.

¹⁰¹⁷ Anonyme, « Le cours d'Étienne Decroux à Amsterdam » (début des années 1950 ?), dans *Étienne Decroux, photographies (1940-1960)*, Paris, BnF, dép. Arts du spectacle, [cote : 4-ICO-MIM].

¹⁰¹⁸ Le terme utilisé par Decroux en parlant du boxeur Georges Carpentier, voir Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id.*, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 33.

¹⁰¹⁹ Thomas Leabhart, « Perles de sagesses du vendredi soir », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études et témoignages, op.cit.*, p. 432.

¹⁰²⁰ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *ibid.*, p. 187-209.

¹⁰²¹ Claire Heggen, « Qu'est-ce qu'il a dit Jésus-Christ ? », *ibid.*, p. 422.

¹⁰²² Nous pouvons écouter la voix d'Étienne Decroux dans le film documentaire : *Étienne Decroux in Amsterdam*, Ab Gols (caméra), Stephen Felsenstahl (composition), *s. d.*, voir : <https://www.youtube.com/watch?v=F9McW3NtADI> (15/05/2015).

celle que je préfère, dit-il, car il me semble alors que pour gagner ce rythme, on a sculpté le verbe. Je désire que l'acteur, acceptant l'artifice, sculpte l'air et fasse sentir où le vers se commence et où il se finit¹⁰²³ ». L'élève exécutant un exercice suit un rythme précis et s'arrête au même moment que les vers du poète.

Au-delà du rythme, le sens métaphorique des phrases est important dans la transmission de l'art du mime. Par exemple, Decroux conseille à ses élèves de « couper la queue du poisson¹⁰²⁴ » lorsqu'il faut arrêter le mouvement de manière brusque. Il utilise les aphorismes qui résument les principes techniques et esthétiques du mime. Par exemple : « La manière de donner vaut mieux que ce qu'on donne¹⁰²⁵ ». Il les compose souvent en calembours : « C'est dans le malaise que le mime est à l'aise¹⁰²⁶ » ou « La beauté est au corps comme la bonté au cœur¹⁰²⁷ ». Ces types de phrases, courtes et pertinentes, sont comme les étincelles qui déclenchent un processus de prise de conscience d'un principe du mouvement évoqué par le maître. Elles s'inscrivent dans la mémoire des élèves en établissant la correspondance entre l'image poétique, le rythme des paroles et le mouvement corporel. Pour dynamiser les exercices du mime, Étienne Decroux fredonne parfois une mélodie d'une chanson populaire ou il utilise tout simplement des onomatopées. Il envisage de se consacrer à la création du mime vocal, explorant le lien entre le rythme de la parole et le mouvement du corps, mais il abandonne son projet car il manque de temps pour le réaliser¹⁰²⁸.

Pour Étienne Decroux qui voulait devenir l'orateur politique à son jeune âge, la parole joue un rôle important dans la transmission de l'art du mime. Chaque vendredi soir, à l'époque où il installe son école dans le sous-sol de sa maison à Boulogne-Billancourt, le mime se met à parler devant l'auditoire composé par ses élèves (fig. 212). Il prononce une conférence sur un sujet choisi par le public ou par lui-même¹⁰²⁹. Les élèves suivent l'improvisation du maître, portée par sa voix retentissante. Sa pensée

¹⁰²³ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », *op. cit.*, p. 29.

¹⁰²⁴ Claire Heggen, « Qu'est-ce qu'il a dit Jésus-Christ ? », *op. cit.*, p. 424.

¹⁰²⁵ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 199.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 198.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰²⁸ Parmi les manuscrits au dép. des Arts du spectacle de la BnF, nous trouvons les textes dédiés à la phonétique : Étienne Decroux, « Notes prises en écoutant la radio, raisonnements sur la phonétique et sur différentes règles de prononciation » (1963-1968), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [MW-164 (31)], 1 boîte.

¹⁰²⁹ Thomas Leabhart décrit l'ambiance de ces conférences dans *id.*, « Perles de sagesse du vendredi soir », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, *op. cit.*, p. 431-439.

prend des chemins inattendus et par des ramifications et des détours, semant au passage des métaphores poétiques originales, elle arrive de nouveau à la question posée au début de discours. Mais, parfois, Decroux finit sa conférence sans arriver à une conclusion quelconque en perdant le fil de ses idées au cours de ses réflexions. Ensuite, les élèves improvisent sur le même sujet et interprètent les paroles du maître par le mouvement de leur corps. Selon Thomas Leabhart : « Ses conférences étaient des improvisations verbales présentées en réponse à nos questions, tout comme nos improvisations silencieuses furent présentées en réponse à ses questions¹⁰³⁰ ».

Le témoignage de Nicole Pinaud qui travaille avec Étienne Decroux sur la pièce *Le Lyrisme politique* au début des années 1980, montre à l'importance de la parole dans le processus créateur du mime : « Au début, les séances de travail consistaient surtout à l'écouter parler [...] Il me nourrissait d'images, celles qui lui restaient les plus chères [...] celles du temps où les orateurs pour emporter les foules dans un élan politique [...]»¹⁰³¹ ». Au moment de l'improvisation, l'élève doit oublier soi-même et tout ce qu'il a appris et se laisser porter par les idées qui lui viennent spontanément à l'esprit. Pour Étienne Decroux cet abandon de soi pendant la création constitue une plongée dans l'imaginaire: « Quand la conscience est endormie, c'est les oiseaux qui se réveillent [...]»¹⁰³² », dit-il. Et ces « oiseaux » sont les images mentales qui prennent l'envol de la mémoire du mime et s'incarnent dans son corps.

Étienne Decroux aime « nourrir » ses élèves « d'images » qui resurgissent inconsciemment pendant l'improvisation. Il souhaite que ses élèves deviennent les créateurs de l'art dramatique et qu'ils assimilent ses principes de l'intérieur par leur être intime. Les photographies, les poèmes, les calembours, les chansons, associés à une attitude ou à une figure, constituent les *ars memoriae* du mime et aident les élèves à entrer dans son univers de la pensée sur le corps. Elles activent la mémoire corporelle qui transforme les images poétiques en attitudes. Decroux accorde à la mémoire un rôle

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 433-434.

¹⁰³¹ Nicole Pinaud, « Le Minotaure », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études et témoignages*, op. cit., p. 511.

¹⁰³² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *ibid.*, p. 203.

important dans le processus créateur en disant qu'elle est « le premier artiste en date¹⁰³³ ».

2.2. Les séances publiques à « La Maison de l'analyse du Mouvement »

Étienne Decroux utilise les images non seulement dans l'enseignement du mime corporel, mais aussi dans les séances publiques pour initier les spectateurs à son art de mime. Son but n'est pas de plaire aux foules en représentant un divertissement vulgaire : « Il faut supposer que le spectateur est idéaliste, qu'il est humanitaire, qu'il est distingué¹⁰³⁴ », dit-il. Il souhaite un public qui comprend le mime et qui l'aime. Pour trouver les sympathisants de son art, Decroux monte en scène avant chaque représentation et explique verbalement en quoi consiste son art. Il prépare le spectateur à mieux comprendre et voir ce qui s'ensuit. Il n'explique pas le déroulement de ses pièces. Au contraire, il avertit le spectateur que l'histoire n'a pas d'importance car c'est « la manière du jeu qui charrie de mystérieuses pensées que le mot ne peut dire¹⁰³⁵ ». Ses mots prononcés devant les spectateurs fonctionnent comme « les paroles agissantes » pour ses élèves. Le public est familiarisé avec le mime corporel par les mots mais aussi par les images. En automne 1946, au Théâtre d'Iéna, la série de spectacles est accompagnée par « l'exposition de dessins et de masques faits à notre intention ou en voyant notre Mime¹⁰³⁶ ». Elle montre les œuvres d'André Noël, de Pélée-Hirne, de Janine Moliner, de Jacques Houplain, d'Étienne Hajdu et d'Edgar Mélik¹⁰³⁷. Les paroles prononcées avant le spectacle, les images et les masques exposées dans le foyer du théâtre complètent une expérience esthétique du spectateur.

Après cet événement, Étienne Decroux envisage de concevoir les séances publiques comme une démonstration de l'art du mime dans lequel le corps traverse les

¹⁰³³ Étienne Decroux, « Comparaison entre pantomime et mime corporel », conférence du 27 juin 1945 à la Maison de la Chimie, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (3)], f. 57.

¹⁰³⁴ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 90.

¹⁰³⁵ Étienne Decroux, « Description d'une pièce de mime : *Petits Soldats* », dans *id.*, *Parole sur le mime*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰³⁶ « Spectacle de mime et autres choses du même esprit par Étienne Decroux et sa troupe », Théâtre d'Iéna, automne 1946, dans *Fonds Edward Gordon Craig*, [ECG op. 38 (3)], *op. cit.*

¹⁰³⁷ « Affiches de propagande, faites à la main : André Noël, Janine Moliner, Jacques Houplain, Germaine Lacaze. Costumes et accessoires d'Eliane Guyon, exécutés, ainsi que les décors par les interprètes et leurs amis. » *Ibid.*

différents genres artistiques. La séance est composée de la présentation de travaux d'élèves, de la conférence du maître (fig., pl.) et de la projection d'images. Dans la lettre du 1^{er} novembre 1947 adressée à Edward Gordon Craig, il précise son idée de la séance publique :

[...] chaque jeudi de 17 à 20 heures, nous donnerons notre étude en spectacle. Puis, petit à petit, nous y ajouterons avec commentaires didactiques tout ce que ressortit à l'art du mouvement.

Marionnettes, cinéma ralenti, projection en lanterne magique d'œuvres statuares, de photographies sur nous, de dessins didactiques sur nous, et si nous le pouvons : film entier sur le sport et la danse.

Voir à la lanterne magique : projection de Radiographie au point de vue Mime ou maladie causée par de mauvaises attitudes. D'autre part, nous exposerons des croquis pris sur mouvement, des masques [...] C'est-à-dire que nous deviendrions la Maison du Mouvement ou plutôt de l'analyse du Mouvement¹⁰³⁸.

Étienne Decroux envisage la représentation du corps du mime par les différents médias. Il conçoit la séance publique comme un lieu de recherche sur le mouvement où l'art du mime rencontre celui du photographe, du dessinateur, du sculpteur et du cinéaste. La forme de séance s'inspire des cours d'anatomie et de morphologie humaine à l'École des Beaux-Arts de son ami Paul Bellugue qui sont accompagnés par la projection de diapositives, des films et par la démonstration pratique d'attitudes¹⁰³⁹. Imaginons à quoi ressemble cette séance : les images de sculptures, de photographies des mimes créées par Étienne-Bertrand Weill, de dessins sur le mime et les autres représentations visuelles du corps alternent les exercices du mime exécutés par les élèves et les explications verbales du maître. Le spectateur est naturellement amené à chercher les liens entre les images projetées, les élèves en mouvement et les paroles prononcées dans un va-et-vient entre le corps réel et le corps projeté sur l'écran. La posture représentée sur une image fixe change en une attitude réelle sur scène. Les frontières s'estompent entre l'image virtuelle et le corps matériel. Les attitudes du mime acquièrent un statut d'image et les photographies projetées se mettent en mouvement.

¹⁰³⁸ « La lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig », le 1^{er} novembre 1947, dans *Fonds Edward Gordon Craig, op cit., n. p.*

¹⁰³⁹ Voir le chapitre sur la collaboration entre Étienne Decroux et Paul Bellugue.

La projection d'images sert à éduquer l'œil du spectateur peu habitué à voir un spectacle de mime corporel. Étienne Decroux envisage le même type de perception pour le mouvement en saccade qu'il décrit comme « [...] mélange optique d'attitudes, cinéma de lanterne magique¹⁰⁴⁰ ». Pour évoquer le mouvement Decroux juxtapose les attitudes du corps devant le spectateur comme un flot d'images de différents genres. Elles existent parallèlement l'une à côté de l'autre et leur synthèse ne se fait que dans l'œil du spectateur : « [...] Le discontinu exprime le continu, la composition de l'idéal, la décomposition du réel¹⁰⁴¹. » Étienne Decroux a recours aux « images » pour expliquer son art et pour apprendre au spectateur de penser le corps en images.

Selon Guy Benhaïm, Decroux rêvait de réaliser un film à la lanterne magique composé d'une succession d'images excluant tout mouvement¹⁰⁴². Constitué à partir des photographies d'Étienne-Bertrand Weill, ce film ressemblerait à une suite dynamique d'images dont la cadence rythmique évoquerait le mouvement. À la même époque qu'Étienne Decroux imagine son spectacle-démonstration, Artaud propose de fonder le théâtre sur « l'image scénique » qui relève à la fois de la métaphore littéraire, de l'objet pictural et de l'image au sens totalisant du terme, lié au développement récent du cinéma¹⁰⁴³.

Dans une perspective plus large, la projection d'images envisagée par Decroux s'inscrit dans la tradition de la lanterne magique comme outil didactique et forme de spectacle populaire qui précède le cinématographe¹⁰⁴⁴. Rappelons-nous *les pantomimes lumineuses* de la fin du XIX^e siècle, inventées par Émile Reynaud, animant une suite d'images par l'intermédiaire du praxinoscope (fig. 213)¹⁰⁴⁵. Les recherches de Decroux qui tentent d'effacer les frontières entre les différents médias et les faire coexister dans une conférence-démonstration s'inspirant des principes de la lanterne magique, prolongent l'expérience d'avant-garde, avec Craig en première ligne, et précèdent les

¹⁰⁴⁰ Étienne Decroux, « Statuaire mobile, statuaire tout court », 1947, *op. cit.*, f. 24.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*

¹⁰⁴² Guy Benhaïm, *Le style dans le mime corporel*, *op. cit.*, p. 358.

¹⁰⁴³ Marie-Madeleine-Mervant-Roux, « Le ré-imaginé du monde. L'art du Théâtre du Radeau », dans Picon-Vallin, *La scène et les images*, *op. cit.*, p. 363 (362-387), cité dans Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, *op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁴⁴ Inventée au XVII^e siècle, son principe reste le même jusqu'au début du XX^e siècle. Sur l'histoire de la lanterne magique voir *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, cat. exp., Laurent Mannoni - Donata Pesenti Campanoni (dir.), Paris, La Cinémathèque française (14 octobre 2009 - 28 mars 2010), Paris, La Marinière, 2009.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 253.

idées développées par le théâtre expérimental de l'après-guerre¹⁰⁴⁶. À notre connaissance, Étienne Decroux n'a jamais envisagé d'insérer la projection d'images directement sur la scène qui reste réservée uniquement au corps du mime. Il appartiendra à la génération de ses élèves d'intégrer l'image, le son et le corps dans une pièce dramatique (fig. 214-215)¹⁰⁴⁷.

2.3. L'image dans le processus de perception du spectateur

Pour créer et transmettre l'art du mime, Étienne Decroux étend son intérêt aux médias visuels : le dessin, l'affiche, la photographie, le film et le dessin animé. Son objectif est de fonder l'art du mime sur la visualité pour le distinguer du théâtre parlant et des belles-lettres. Tandis que l'écrivain comme il précise, utilise la métaphore pour « se rapprocher de la matière¹⁰⁴⁸ », le mime se sert de la « métaphore à l'envers¹⁰⁴⁹ ». Il fait d'abord un mouvement auquel il attribue un sens. Il fait « la poésie par l'action et non par le mot¹⁰⁵⁰ ». Son but est de « montrer l'âme à travers l'action matérielle¹⁰⁵¹ ».

Dans son texte manifeste de 1962 Decroux exprime sa conviction : « Je n'ai jamais vu d'âme sonore ; mais d'une part je sens bien que mon âme est mouvement¹⁰⁵² ». Il évoque l'âme par le mouvement du tronc : « Ayant vu tant de choses dans la réalité, de choses de l'esprit et du corps, si je vois sur scène que la masse du corps suit les mouvements d'âme, je reçois la double impression du déjà vu et de non encore vu¹⁰⁵³ ». Le mime évoque les contours d'idées et d'émotions intimes par ses gestes et ses

¹⁰⁴⁶ *La lanterne magique*, spectacle conçue pour le pavillon tchécoslovaque de l'Expo 58 à Bruxelles par Alfred Radok et Josef Svoboda, développe de manière novatrice la synchronisation de l'action scénique des corps avec les images cinématographiques projetées en s'inspirant du principe de la lanterne magique. Voir Vít Havránek, « *Laterna magika a polyekran na Expo 58 a jejich místo v dějinách mediální interaktivity* » (« *La lanterne magique et Le polyécran à l'Expo 58 et leur place dans l'histoire de l'interactivité médiale* »), dans *Bruselký sen. Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, cat. exp., Praha, GHMP (14 mai 2008 - 21 septembre 2008), Brno, Moravská galerie v Brně (21 novembre 2008 - 1 mars 2009), Praha, Arbor Vitae, 2008, p. 156-163.

¹⁰⁴⁷ Marcel Marceau utilisera la projection d'images dans ses spectacles au décor conçu par Étienne-Bertrand Weill comme dans *Bip dans la vie moderne et future* de 1970; Maximilien Decroux composera la partition gestuelle pour *La Gamme de 7*, vidéo ballet-spectacle de Jacques Polieri de 1964-1967 voir le site dédié à Jacques Polieri : http://www.jacques-polieri.com/fr/_gamme_de_7_1964_1967 (consulté le 15/05/2015).

¹⁰⁴⁸ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 199.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

¹⁰⁵¹ *Étienne Decroux in Amsterdam*, film, *op. cit.*

¹⁰⁵² Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, 103.

mouvements. Il demande au spectateur d'investir l'action du mime par sa pensée : « Le mime fait la chose et le spectateur en voyant la chose matérielle pense à son analogie avec le spirituel¹⁰⁵⁴. » Étant confronté aux mouvements du corps qui ne donnent pas de sens au premier abord, le spectateur mobilise sa pensée pour découvrir l'invisible caché dans les mouvements du mime.

Or, il revient à Henri Bergson d'avoir élucidé le travail de l'imagination du spectateur sur l'exemple de la naissance du rire chez le public du théâtre. Dans son essai *Le rire* de 1900, il utilise l'exemple des clowns observés pendant leurs tours de force. Leurs corps fusionnent dans la pensée du spectateur avec les objets. L'image « du mécanique plaqué sur du vivant¹⁰⁵⁵ » a un effet comique et provoque le rire. L'imagination comique est définie comme le processus dynamique de la formation d'images dans la pensée du spectateur fondé sur le mécanisme de la suggestion¹⁰⁵⁶. Plutôt de suivre la logique de la raison, l'imagination suit celle du rêve¹⁰⁵⁷.

Étienne Decroux qui connaissait le texte d'Henri Bergson¹⁰⁵⁸ demande au spectateur le même type de perception. Définissant l'expérience du spectacle comme « la double impression du déjà vu et de non encore vu¹⁰⁵⁹ », il fonde l'art du mime sur l'évocation des images qui activent notre imagination. Le spectateur observant le mime corporel sur scène reçoit une série d'impressions visuelles auxquelles il associe ses propres pensées. Dans l'œil du spectateur les images sensorielles passent comme les nuages dans le ciel. Au moment où elles se superposent avec les images mentales, le corps du mime devient l'écran sur lequel le spectateur projette ses visions intérieures. Parfois le mime reste dans le flou sans réussir à évoquer une image chez le public qui n'arrive pas à « accrocher » ses propres pensées aux mouvements corporels sur scène.

¹⁰⁵⁴ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁵⁵ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, éd. critique, Frédéric Worms (dir.), Paris, PUF, « Quadrige », p. 29.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰⁵⁸ Thomas Leabhart mentionne qu'il a reçu *Le Rire* de Bergson comme cadeau de Decroux. Voir : Thomas Leabhart, « Le "Grand Projet" d'Étienne Decroux existe-il ? », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, *op. cit.*, p. 483. Étienne Decroux s'intéressait à la définition du comique dans le théâtre. Il distingue deux natures du comique (concentrique et excentrique), l'un caractérisé par un affaissement, l'autre par une éruption, voir Étienne Decroux, « Justification d'une classe de mime corporel dans une école de comédiens » (été 1944) dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁵⁹ Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *op. cit.*, p. 103.

Le corps du mime oscille entre la représentation et la présence sur scène. L'ambiguïté de sa nature joue un rôle important dans la perception du spectacle. Dans le cadre de l'anthropologie des images, Hans Belting définit le corps comme à la fois le support d'image et « le lieu des images¹⁰⁶⁰ ». Le corps apparaît comme une image au moment où son rôle du médium est mis en arrière-plan :

Pour que l'image se réalise en tant que telle, il faut un acte d'animation qui la transpose dans notre imagination en la détachant de son médium-support. Du coup, le médium perd de son opacité et se fait transparent pour l'image qu'il véhicule : quand nous la regardons, l'image nous apparaît pour ainsi dire « à travers » son médium¹⁰⁶¹.

Cette image a lieu dans l'acte de la perception du corps par le spectateur. Dès lors, ce dernier perçoit l'action scénique comme un ensemble d'images qui s'incarnent dans le corps du mime¹⁰⁶². Dans cette perspective, *la statuaire mobile* est une construction mentale créée par les images produites par le corps du mime : elle ne s'anime pleinement que dans l'esprit du spectateur.

Chez Étienne Decroux, l'image se trouve au cœur de la perception de l'art du mime fondé sur l'évocation des visions intérieures dans l'imagination du spectateur. Il se rapproche du théâtre onirique créé par les symbolistes à la fin du XIX^e siècle dont Craig est aussi l'héritier¹⁰⁶³. Les auteurs dramatiques liés au symbolisme se sont intéressés au mime ou à la marionnette pour démonter la mimésis traditionnelle au théâtre¹⁰⁶⁴. On doit à Stéphane Mallarmé l'éloge du jeu du mime qui lui a été inspiré par la pantomime de son neveu Paul Margueritte. Il décrit son spectacle dans *Les Mimiques* de 1897 : « La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), [...] ici avançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la

¹⁰⁶⁰ Hans Belting, *Vers une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », François Lissargue - Jean-Claude Schmidt (dir.), Jean Torrent (trad.), [Munich, 2001], 2004, p. 49.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁶² Pour l'application de la théorie de Hans Belting dans le domaine du théâtre voir Kati Röttger - Alexander Jakob, « Ab der Schwelle zum Sichtbaren. Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater », dans Christoph Ernst - Petra Gropp - Karl Anton Sprengard (dir.), *Perspektiven Interdisziplinärer Medienphilosophie*, Bielefeld, Transcript, 2003, p. 234 -257 ; *id.* (dir.), *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld, Transcript, « Theater », vol. 4, 2009.

¹⁰⁶³ Grund décrit l'influence du drame silencieux de Maurice Maeterlinck sur Edward Gordon Craig voir Uta Grund, *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900*, *op. cit.*, p. 116-125.

¹⁰⁶⁴ Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug - L'Université Stendhal, 2010, p. 40.

glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction¹⁰⁶⁵ ». Nous pouvons étendre cette caractéristique sur le jeu du mime corporel qui matérialise les visions par les mouvements de son corps. Le but suprême du mime de Decroux est d'évoquer une action non-humaine comme s'il était un être surnaturel. Cette image a lieu au moment où le spectateur « voit » sur scène une idole sacrée animée par un mouvement spirituel. L'art du mime selon Decroux est un théâtre des visions.

Comme dans les photographies d'Étienne-Bertrand Weill exécutées par la surimpression et par la pose longue, Étienne Decroux tente de dissoudre le corps en « images », voire en « dessins ». Il veut rendre visible les tracés de l'énergie mentale, l'essence du mouvement qui transcende la matérialité du corps. À la fin du film de 1957 représentant *La Méditation*, nous voyons la silhouette fuyante de Decroux (fig. 216). Son ombre invite le spectateur à regarder « à travers » le corps pour y entrevoir les images de l'invisible que le mime met en scène.

¹⁰⁶⁵ Stéphane Mallarmé, « Mimiques », dans *id., Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 187.

PARTIE VII - Sculpter le corps par le toucher

Dans le dernier chapitre nous avons vu qu'Étienne Decroux tente de faire disparaître le corps réel du mime en le transformant en une série d'images. Néanmoins, le corps demeure sur scène et il révèle sa présence matérielle aussitôt que l'image, construite par le mouvement corporel disparaît. Le corps représente pour Étienne Decroux une matière de création, charnelle et vivante, qu'il désire transformer en une œuvre d'art malgré l'impossibilité évidente de changer ses formes. Pour sortir de cette impasse, il imagine le mime comme un sculpteur. Le texte *Autobiographie relative à la genèse du mime corporel* s'ouvre par une description du processus créateur du sculpteur:

Pour transformer les choses, l'homme les touche.

Si sa main ne le peut, il touche avec l'outil ; qu'il touche.

Des Beaux-Arts, ceux que je préfère sont ceux qui représentent ce qui touche et qu'on touche, qui sont pratiqués en touchant, dont l'œuvre achevée peut être touchée par l'appréciateur.

J'aurais voulu être sculpteur.

L'esprit ne vaut que filtré par la pierre.

La statuaire est un art sculpté dans le réel et qui ne loge pas à l'hôtel.

Le modèle du sculpteur est ce transformateur que l'on touche et qui touche et dont le nom est homme. En transformant la pierre, le statuaire la touche et, son œuvre finie, nous pouvons la toucher¹⁰⁶⁶.

Étienne Decroux conçoit la création comme un processus fondé sur l'échange du toucher entre le sculpteur, son modèle et la matière et, réciproquement, entre le spectateur et l'œuvre finie. Le toucher est envisagé par rapport au contact physique mais, en même temps, métaphoriquement, par rapport à l'émouvoir. Au fil de ses pensées, les trois types de toucher apparaissent. D'une part, le toucher de la main sculptant la matière est associé au travail créateur mais aussi pédagogique d'Étienne Decroux. D'autre part, le toucher « intérieur » est lié à la pensée agissant sur le corps du

¹⁰⁶⁶ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id., Paroles sur les mimes, op. cit.*, p. 29.

dedans. Enfin, le regard est considéré comme un toucher à distance. Dans les trois chapitres suivants nous examinerons en détail ce « circuit du toucher » chez le mime corporel.

Or, questionner le toucher dans le processus créateur nous amène à la matérialité de l'œuvre d'art et au geste de l'artiste qui manie la matière avec ses mains. De manière symbolique, il s'agit « d'insuffler la vie » à la matière et considérer l'artiste comme un être démiurgique qui crée une nouvelle effigie de l'homme. Nous aborderons le mythe de l'animation de la statue qui se concentre dans deux figures emblématiques du sculpteur, Prométhée et Pygmalion. Présentes dans la poétique d'Étienne Decroux, elles nous guideront dans notre recherche sur le rôle du toucher dans l'art du mime.

Chapitre 1 - Toucher le corps de la statue

Dans l'introduction de son texte autobiographique, Étienne Decroux met en avant que la sculpture est conçue et perçue par le toucher. Son argumentation s'inscrit dans une longue tradition du *paragone*, qui, depuis la Renaissance, comparait la peinture et la sculpture en mettant en avant leurs facultés représentatives concurrentes¹⁰⁶⁷. Dans le discours sur les spécificités de chacune des deux arts, la sculpture était souvent caractérisée par le toucher qui se plaçait dans la hiérarchie des sens derrière la vue¹⁰⁶⁸. Pour ces raisons, la statuaire était souvent reléguée au deuxième plan. Au cours du XVIII^e siècle, à l'avènement de l'empirisme, le toucher, selon Jacqueline Lichtenstein, « ne cessera d'élargir son empire pour devenir le modèle de toute sensation et par là même de la connaissance, puisque toutes nos idées, comme le diront les philosophes à la suite de Locke, viennent des sens¹⁰⁶⁹ ». La primauté donnée au toucher par les philosophes se répercuta dans la hiérarchie entre les arts où la sculpture gagna petit à petit la même place que la peinture. Rappelons l'essai de Johann Gottfried Herder *La Plastique* :

¹⁰⁶⁷ Lauriane Fallay d'Este, « Présentation », dans *id.* (éd.), *Le Paragone. Le parallèle des arts*, anthologie de textes de la Renaissance italienne, trad. en fr. par Lauriane Fallay d'Este-Nathalie Bauer, Paris, Klincksieck, « L'Esprit et les Formes », 1992, p. 11-48.

¹⁰⁶⁸ Sur le toucher dans le *paragone* des arts à la Renaissance voir Hans Körner, « Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste », dans Valeska von Rosen-Klaus Krüger-Rudolf Preimsberger (dir.), *Der stumme Diskurs der Bilder : Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin-Munich, Deutscher Kunstverlag, 2003, p. 221-241.

¹⁰⁶⁹ Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003, p. 13.

quelques perceptions relatives à la forme et à la figure tirées du rêve plastique de *Pygmalion* de 1778 qui interroge le rôle du toucher dans la perception d'une œuvre d'art¹⁰⁷⁰. Le mythe de Pygmalion thématise la primauté du toucher de la sculpture et ses pouvoirs d'animation une œuvre d'art comme le montre la célèbre sculpture de Nicolas Falconet exposé au Salon de 1763 (fig. 217). Plus tard, la figure de Pygmalion trouve sa place dans la mythologie personnelle d'Auguste Rodin¹⁰⁷¹ (fig. 218, 219). En mettant en avant la fusion physique du sculpteur et de son œuvre, Rodin accorde au toucher et à la matérialité de l'œuvre un rôle important dans sa création¹⁰⁷².

Au siècle des Lumières, comme le rappelle Victor Stoichita, le mythe de Pygmalion se trouvait au cœur des discussions sur le rapport entre le corps et l'âme, sur l'origine de la connaissance et sur l'existence de Dieu comme créateur de l'homme¹⁰⁷³. La fable prenant ses origines dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, devient un prétexte pour traiter les problèmes complexes qui surgissaient au XVIII^e siècle. André-François Boureau-Deslandes écrit en 1741 *Pygmalion ou la statue animée* comme un « conte philosophique » sur le matérialisme¹⁰⁷⁴.

Admirateur du ballet classique des XVII^e et XVIII^e siècles, Étienne Decroux était aussi un grand amateur des philosophes et écrivains de cette époque. Il mentionne au détour de ses écrits et de ses entretiens Blaise Pascal et John Locke, Pierre Corneille, François de La Rochefoucauld et Jean de La Bruyère. Il se dit être « l'homme du XVIII^e siècle¹⁰⁷⁵ » et il se désigne comme « un spiritualiste-matérialiste¹⁰⁷⁶ ». Il cite Voltaire, Claude-Adrien Helvétius, Denis Diderot, Étienne Bonnot de Condillac ou Jean-Jacques Rousseau. Étienne Decroux qui se considère comme le sculpteur du corps de mime, met en scène aussi la fable de Pygmalion. Dans le chapitre suivant, nous examinerons la

¹⁰⁷⁰ Johann Gottfried Herder, *La Plastique*, Pierre Pénisson (trad., éd.), Jacqueline Lichtenstein (préf.), Paris, Éd. du Cerf, 2010, p. 19.

¹⁰⁷¹ Michael Kausch, « Auguste Rodin, l'image de tailleur d'images », dans Alain Bonnet (dir.), *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, cat. exp., Musée de La Roche-sur-Yon (15 décembre 2012 - 23 mars 2013), Musée de Laval (15 avril - 15 octobre 2013), Lyon, Fage, 2012, p. 180-182.

¹⁰⁷² Sur le rôle du toucher dans la sculpture d'Auguste Rodin voir David J. Getsy, *Rodin: Sex and the Making of Modern Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 2010.

¹⁰⁷³ Victor Stoichita, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Librairie Droz, 2008 [Chicago, 2006], chap. V « La statue nerveuse », p. 173-236.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, 178-182.

¹⁰⁷⁵ Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux* (thèse de doctorat), *op. cit.*, p. 486.

¹⁰⁷⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 57.

symbolique de ce mythe dans le contexte de l'œuvre du créateur du mime corporel qui se constitue à la référence à la pensée du XVIII^e siècle.

1.1. Le rêve de Pygmalion

Étienne Decroux revient plusieurs fois au mythe de Pygmalion dans ses pièces de mime et il reste sous-jacent dans ses pratiques artistiques et pédagogiques. Dans la pièce *La Méditation* de 1957, il représente la création d'une œuvre d'art (fig. 220). Ses gestes montrent comment il sculpte la matière et dessine les contours de sa sculpture imaginaire. Il nous fait partager son rêve de Pygmalion qu'il représente par les gestes touchant son œuvre invisible.

Dans la pièce *La Statue*, filmée en 1961, il incarne lui-même le sculpteur mythique. La pièce de mime commence par une scène où nous voyons Étienne Decroux en Pygmalion assis sur un tabouret à côté de son œuvre. Sa partenaire Leslie Snow, habillée en maillot clair, visage maquillé en blanc et portant une perruque blanche comme au XVIII^e siècle, représente la sculpture de Galatée (fig. 221). La scène est introduite par la voix-off qui fait directement référence au mythe : « La statue évoque à l'artiste son œuvre, quand il a fini avec le marteau et les ciseaux, il n'en est pas libéré pour autant, Pygmalion, peut-être¹⁰⁷⁷ ». Ensuite nous suivons l'histoire sur l'animation de la statue. Le sculpteur se réveille et effleure de sa main les contours de son œuvre qui commence à se lever. Ensuite il fait la taille première. Il s'arrête un instant et il imagine son œuvre dans toute sa splendeur. Il se met de nouveau au travail, il taille les mains, les yeux, les pommettes et le sourire. Et quand il s'arrête et s'éloigne pour déposer les outils, la statue s'anime et fait quelques pas. En revenant, Pygmalion surpris prend la statue et la dépose de nouveau là où elle était avant. Il s'agenouille devant elle et la regarde. D'un coup, la statue le regarde. Il la prend de nouveau dans ses bras, danse avec elle et l'amène en arrière de la scène. La sculpture l'embrasse de manière très forte. Pygmalion s'écroule sous cette étreinte et il tombe mourant par terre. La statue se tient victorieusement debout en souriant.

¹⁰⁷⁷ Gilbert Comte (dir.), *Théâtre d'Étienne Decroux*, commentaire lu par Jean Dessailly, *op. cit.*

Étienne Decroux met en scène une variante du mythe de Pygmalion souvent représenté dans l'art et la littérature des siècles précédents¹⁰⁷⁸. Au XVIII^e siècle, le sujet est récurrent dans le ballet dont *Le Triomphe des Arts* d'Antoine Houdart de La Motte, mis en scène en 1700 est le premier¹⁰⁷⁹. Parmi les œuvres des Lumières représentant la fable ovidienne, le mélodrame *Pygmalion, scène lyrique* (1762-1770) de Jean-Jacques Rousseau est aujourd'hui le plus connu¹⁰⁸⁰. Le texte contient beaucoup de didascalies qui se prêtent à être représentées dans une pièce de mime. Rousseau introduit le texte par la description de la scène et des actions :

Le théâtre représente un atelier de sculpteur [...] Pygmalion, assis et accoudé, rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste ; puis se levant tout à coup, il prend sur une table les outils de son art, va donner par intervalles quelques coups de ciseau sur quelques-unes de ses ébauches, se recule et regarde d'un air mécontent et découragé¹⁰⁸¹.

Ensuite nous suivons le monologue du sculpteur devant sa statue. Il se lève, il s'approche de son œuvre, il lève le voile posé sur elle, il s'éloigne, prend les outils et la sculpte. À un instant, la statue descend du piédestal et fait quelques pas. Elle touche Pygmalion qui prend sa main et le couvre de baisers¹⁰⁸². La trame principale du mélodrame ressemble beaucoup à la pièce *La Statue* d'Étienne Decroux. Nous y trouvons la même mise en scène de Pygmalion qui médite devant sa statue, les premiers coups de ciseaux à l'ébauche qui ne le satisfont pas, le rêve du sculpteur, le retour à l'œuvre et sa finition, les premiers pas de la statue en l'absence du sculpteur, l'animation de l'œuvre par le regard, l'embrassement de la statue avec Pygmalion. Nous considérons l'œuvre de

¹⁰⁷⁸ Victor Stoichita, *L'effet Pygmalion*, op. cit. ; Mathias Mayer - Gerhard Neumann (dir.), *Pygmalion : Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Fribourg-en-Brigau, Rombach, 1997 ; Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos (1500-1900)*, Francfort-sur-le-Main, Lang 1988 ; Jean-Claude Lebensztejn, *Pygmalion*, Dijon, Les Presses du réel, 2009 ; Frédéric Chappey, « L'iconographie de Pygmalion et de Galatée aux XIX^e et XX^e siècles : entre introspection et exhibition », dans Christiane Dotal - Alexandre Dratwicki (dir.), *L'Artiste et sa muse*, Rome, Académie de France à Rome - Paris, Somogy éd. d'art, 2006, p. 3-18.

¹⁰⁷⁹ Dans le ballet-pantomime le mythe de Pygmalion mettait en valeur la danse comme l'art qui réveille des vertus morales et artistiques, voir Gabriele Brandstetter, « Der Tanz der Statue : Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts », dans Mathias Mayer - Gerhard Neumann (dir.), *Pygmalion : Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Fribourg-en-Brigau, Rombach, 1997, p. 393-422.

¹⁰⁸⁰ Jean-Jacques Rousseau, « Pygmalion, scène lyrique » (1762), dans Henri Coulet (éd., prés.), *Pygmalions des Lumières*, anthologie (Houdart de La Motte - Boureau-Delsandes - Saint-Lambert - Jullien dit Desboulmiers - Jean-Jacques Rousseau - Baculard D'Arnaud - Rétif de la Bretonne), Paris, Desjonquères, « XVIII^e siècle », 1998, p. 99-110.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 99-110.

Rousseau comme une source directe d'inspiration pour Étienne Decroux. En revanche, Decroux omet la partie du mélodrame où la sculpture prend conscience d'elle-même en se touchant et il change la fin en laissant mourir le sculpteur après une étreinte fatale avec son œuvre.

Le Pygmalion de Jean-Jacques Rousseau est un mythe sur la création artistique, sur la relation complexe entre l'œuvre et son créateur¹⁰⁸³. La sculpture s'anime sous l'emprise du regard de l'artiste (fig. 222). Le toucher n'intervient qu'au moment où Galatée touche son propre corps pour prendre conscience d'elle-même en tant qu'être vivant¹⁰⁸⁴. Elle touche ensuite Pygmalion qui, à son tour, embrasse la main de la statue. Ce baiser marque le moment de la fusion de l'auteur et de son œuvre. À la fin du mélodrame, Pygmalion accomplit la transformation de soi en statue au moment où il touche la main de Galathée : « [...] je t'ai donné tout mon être, je ne vivrai plus que par toi¹⁰⁸⁵ », dit-il.

La Statue d'Étienne Decroux acquiert une symbolique particulière dans l'œuvre du mime en abordant le même sujet de la relation de l'artiste à son œuvre. Comme chez Rousseau, l'animation passe par plusieurs étapes. D'abord Decroux met la main au dessus du corps de la statue pour lui transmettre la première impulsion à se réveiller. Ensuite il la touche avec les outils, sculpte son corps et les traits de son visage, le sourire et les yeux. Ensuite, il la regarde et c'est à ce moment là qu'elle prend vie. À la fin de la pièce, l'embrassement entre le sculpteur et son œuvre marque la fusion des deux êtres. La fin de la pièce représente une interprétation du *Pygmalion* de Rousseau dans laquelle la sculpture « tue » son auteur.

¹⁰⁸³ Pour l'explication du mythe de Pygmalion de Jean-Jacques Rousseau voir Louis Marin, « "Moi...c'est encore moi". Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, scène lyrique, 1772 (Glose 3) », dans *id.*, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éd. du Seuil, « L'ordre philosophique », 1993, p. 102-119 ; Jean Starobinski, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, éd. aug., 1999 [1961], p. 221-222 ; Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau. La Transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1971, p. 84-101 ; Anne Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 39-56 ; Aurélie Gaillard, *Le corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, Honoré Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2003, p. 87-127.

¹⁰⁸⁴ GALATHÉE se touche et dit : Moi.

PYGMALION transporté. Moi.

GALATHÉE se touchant encore. C'est moi.

PYGMALION. Ravissante illusion qui passes jusqu'à mes oreilles, ah ! n'abandonne jamais mes sens.

GALATHÉE, fait quelques pas et touche un marbre. Ce n'est plus moi ; Jean-Jacques Rousseau, « *Pygmalion*, scène lyrique » (1762), dans Henri Coulet (éd., prés.), *Pygmalions des Lumières, op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 110.

Dans le film *Théâtre d'Étienne Decroux* composé d'une introduction et d'une série de pièces, *La Statue* tient une place à part. Les autres pièces étant représentées par ses élèves, elle est la seule où Étienne Decroux dévoile son identité. Elle fait référence à l'introduction du film où nous le voyons observer pensivement les statues dans le jardin du musée (fig. 2) et donner un cours de mime à ses élèves. La pièce où nous voyons Decroux en sculpteur qui s'ensuit, fait l'écho à l'introduction dans laquelle Decroux apparaît comme penseur et professeur, en lui rajoutant une dimension de créateur.

Il est pertinent de se demander dans quelle mesure *La Statue* de 1961 reflète ses propres pratiques artistiques. Dans les entretiens, Decroux met en avant son statut d'artiste créateur qui est pour lui plus important que celui de l'acteur : « Ça ne m'intéresse pas tellement de jouer, dit-il, je ne tiens pas tellement à ce qu'on dise que je suis un mime extraordinaire [...] ce qui m'amuse, c'est de faire jouer les autres [...] Quand on fait jouer les autres, on a une émotion bien plus grande que lorsqu'on joue soi-même¹⁰⁸⁶ ». Depuis l'installation de son école à Boulogne-Billancourt, il se consacre uniquement à « créer » avec ses élèves. Selon le témoignage de Nicole Pinaud qui a travaillé avec Decroux au début des années 1980, les élèves représentent pour lui la matière à « sculpter » :

Loin d'être un pédagogue, Decroux était avant tout un artiste de génie qui avait besoin de matière, de chair humaine. Cette matière, il la puisait dans la chair de ses élèves. Ils venaient du monde entier, alimenter l'univers souterrain de Boulogne-Billancourt. Chaque jour dans les entrailles de la terre, le Minotaure modelait de la terre humaine. Si la matière ne lui convenait pas il la jetait, si elle lui résistait il la cassait, si elle ne lui répondait pas, il l'ignorait. Recevoir son enseignement n'allait pas de soi, encore fallait-il accepter d'entrer dans le Labyrinthe¹⁰⁸⁷.

Nous avons une image un peu terrifiante d'Étienne Decroux qui casse et coupe des corps de ses élèves pour réaliser des œuvres de génie. Decroux avait l'habitude de choisir ceux ou celles qui ont été les plus douées et travailler avec eux en dehors de l'enseignement de l'école. Il leur faisait répéter des figures qu'il considérait comme des pièces précieuses de son répertoire. Chaque répétition de l'ancienne figure représente pour lui

¹⁰⁸⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., 66-67.

¹⁰⁸⁷ Nicole Pinaud, « Le Minotaure », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 502.

une nouvelle création avec une nouvelle matière du corps. Et il invente d'autres figures à partir d'improvisations que les élèves font devant lui. Dans une interview de 1945, Étienne Decroux laisse entendre que « la sculpture a éveillé en lui le plaisir charnel et palpable¹⁰⁸⁸ », en est-il pareil pour des corps de ses disciples, notamment féminins ? Selon des souvenirs de ces dernières, Étienne Decroux « volait un baiser sur les lèvres des jolies filles, se faisait caresser la joue fraîchement rasée [...]»¹⁰⁸⁹ » au moment où il recevait des élèves au début de son cours, ou bien, « il attendait les filles en haut de l'escalier à la sortie du cours et [...] les prenait par le cou dans un élan dramatique en s'exclamant : "Femme tu es belle, je te baise la bouche."¹⁰⁹⁰ ». Étaient-ce des baisers de Pygmalion qui considère les corps des femmes comme matière à sculpter ?

Pendant sa carrière artistique et pédagogique Étienne Decroux crée plusieurs solos chaque fois avec une autre femme¹⁰⁹¹. Dans les années 1940, il compose *La Statue* avec Éliane Guyon (fig. 60, 141, 143). Douée de capacités physiques extraordinaires, elle représente pour Decroux un modèle idéal pour incarner ses propres désirs artistiques. La création de *La Statue* se passe en collaboration du maître avec son élève qui, comme Galatée, prend conscience de son corps de mime et anime le rêve de son maître-sculpteur. Au début des années 1980, Étienne Decroux crée *Le Lyrisme politique* avec Nicole Pinaud (fig. 236) qui nous apporte un précieux témoignage sur la manière dont Decroux travaillait avec ses élèves. Elle décrit cette expérience ainsi :

J'étais, comme je pense tous ceux qui lui ont prêté leur corps pour créer, une matière inconsciente qui répondait à son univers. Mais lui aussi il répondait au mien. En cela, il n'était pas seulement un Pygmalion, il était aussi le révélateur de mes propres rêves. Il y avait de l'écho entre nous, de la résonance. Ou de l'amour. Étienne Decroux m'aimait. Et je l'aimais. *Le Lyrisme politique* fut aussi un voyage passionnel¹⁰⁹².

La pièce de mime est née de la collaboration entre le maître et son élève qui accepte de se laisser « sculpter » en proposant elle-même les improvisations sur le thème choisi par le maître. Decroux repère des attitudes intéressantes dans ses mouvements et il invente

¹⁰⁸⁸ R., « Étienne Decroux, zélateur du mime, nous parle de son art » (coupure de presse : *Le Spectateur*, 1946), dans *Étienne Decroux. Articles biographiques (1942-1949)*, op. cit., p.15.

¹⁰⁸⁹ Nicole Pinaud, « Le Minotaure », op. cit., p. 500.

¹⁰⁹⁰ Matho, « Decroux, le sculpteur. Les élèves sa glaise. (Pinok et Matho vont en cours chez Etienne Decroux) » dans *Telex-Danse*, n° 39, « Hommage à Étienne Decroux », juin 1991, p. 9.

¹⁰⁹¹ En dehors des femmes élèves citées, rappelons la collaboration avec Corinne Soum dans les pièces *Le Fauteil de l'absent* et *La Femme-oiseau*, créées entre 1983-1984.

¹⁰⁹² Nicole Pinaud, « Le Minotaure », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 511.

l'enchaînement des postures qui forment par la suite des figures. Leur recherche mutuelle est animée par une passion pour les mêmes idéaux artistiques et se passe dans l'ouverture de l'esprit de l'un à l'autre. Or, au moment où cet échange cesse d'être enrichissant pour l'un des deux, sa magie est rompue. L'élève-statue se sent piégée dans les mains de son créateur comme le raconte Nicole Pinaud :

Et chaque matin, pour Étienne Decroux, je continuais à jouer *le Lyrisme politique*. Je commençais à rêver de partir. J'avais besoin d'entendre ma voix, faire du chant, de continuer à exploiter les voies du théâtre. Je n'étais plus dans le plaisir de création, j'étais celle qui, tous les matins faisait revivre à un vieil homme l'histoire de sa vie et de sa passion¹⁰⁹³.

Étienne Decroux était-il épris de son rêve de Pygmalion qui se réalisait chaque matin devant lui ? Dans *Le Lyrisme politique* il représente les idées qui animent son art du mime pendant toute sa carrière artistique. En regardant son élève exécuter cette pièce si intimement liée à sa personne, Decroux, octogénaire à cette époque, voit resurgir des figures de son propre passé et « [...] exister ses rêves par le don de chair de ses élèves¹⁰⁹⁴ ». Comme Pygmalion de Jean-Jacques Rousseau, il tombe amoureux de sa propre œuvre et voudrait la retenir dans ses mains, ne « vivre que par elle ».

Jean Starobinski désigne le mythe de Pygmalion, mis en scène par Rousseau, comme « une seconde forme de narcissisme¹⁰⁹⁵ » car l'amour investi par l'artiste à la sculpture est aussi l'amour à sa propre personne. Nous pouvons discerner le même côté « narcissique » aussi chez Étienne Decroux. Dans ses entretiens, il laisse entendre qu'au lieu de plaire aux foules, le mime veut « parler au public distingué. Et ce public distingué, voyez-vous, je sais qui c'est. C'est moi¹⁰⁹⁶ ». Il se considère comme le premier spectateur de son œuvre : « Je joue pour Étienne Decroux d'abord [et ensuite pour] les gens qui aiment ce que j'aime¹⁰⁹⁷ ». Plus loin dans les entretiens il explique : « On ne peut pas s'admirer soi-même, mais on peut s'aimer beaucoup (moi je m'aime bien !) ¹⁰⁹⁸ ». Ce que Decroux dit de manière un peu provocatrice nous fait entrevoir son âme d'artiste qui

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 516.

¹⁰⁹⁴ Nicole Pinaud, « Le Minotaure », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 506.

¹⁰⁹⁵ Jean Starobinski, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, éd. aug., 1999 [1961], p. 221.

¹⁰⁹⁶ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 91.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 93.

s'investit avec passion personnelle dans ses pièces en les réalisant tout d'abord parce qu'il aime la création. La pièce de mime est faite à l'image de son auteur. Et nous pouvons avancer que c'est à travers ses sculptures éphémères que Decroux s'aime soi-même et nous pouvons lui prêter la phrase de Pygmalion de Rousseau : « Je m'adore dans ce que je fais¹⁰⁹⁹ ».

Étienne Decroux s'attache émotionnellement à ses œuvres et il est pour lui difficile de se libérer de ses rêves incarnés par ses élèves-statues. La mort de Pygmalion à la fin de sa pièce *La Statue* marque l'impossibilité du mime corporel de s'identifier avec ses œuvres, de les garder pour soi, de les posséder. Les femmes avec lesquelles il partage ses rêves et dont il a reçu en échange leurs corps pour les sculpter, le quittent à la fin de séance. Decroux-Pygmalion est voué à recommencer de nouveau son œuvre pour revoir ses rêves s'animer devant lui. « [...] Il est trop heureux pour l'amant d'une pierre de devenir un homme à visions¹¹⁰⁰ » dit Pygmalion de Rousseau en face de Galatée qui s'anime et il en est de même pour Étienne Decroux.

1.2. Pygmalion pédagogue

L'image de Decroux en sculpteur mythique s'étend aussi à ses activités pédagogiques. Ses interprètes reviennent souvent à la métaphore de l'École comme l'atelier de sculpteur et il utilise lui-même cette comparaison. Par exemple, il dit à propos de ses élèves : « une fois la glaise est molle, elle s'en va [...]¹¹⁰¹ ». Dans la pratique du mime corporel, le maître corrige des postures de ses élèves en les touchant pour leur indiquer comment articuler le corps. Dans ce sens, il intervient comme Pygmalion pédagogue. Comment donc « réveiller à vie » le corps d'élève qui n'est au début qu'une matière inerte, une glaise froide ? Comparons le processus d'apprentissage de l'art du mime à l'animation de la statue. D'abord, l'élève se laisse « sculpter » par son maître pour ensuite faire tout seul ses premiers pas. En assimilant la technique de mime corporel, l'élève s'anime et devient, pour ainsi dire, une « statue ».

¹⁰⁹⁹ Jean-Jacques Rousseau, « Pygmalion, scène lyrique » (1762), dans Henri Coulet (éd., prés.), *Pygmalions des Lumières, op. cit.*, p. 104.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁰¹ Selon la communication personnelle de Thomas Leabhart.

Rappelons que l'homme considéré comme une statue était un sujet récurrent chez les philosophes du XVIII^e siècle chers à Étienne Decroux. Ce thème faisait partie du débat sur la façon dont l'homme prend conscience par ses propres sens¹¹⁰². Dans *Le traité des sensations* (1754) Étienne Bonnot de Condillac conçoit la statue, modèle fictif de l'homme, qui fait la connaissance du monde par ses différents sens. On y apprend « comment par le biais du toucher connaître le corps le sien et le corps des autres¹¹⁰³ ». C'est par le toucher que la statue s'anime et prend conscience de mouvement. Hormis sa portée philosophique le traité avait une signification pédagogique. Condillac considère l'enfant comme la statue qu'il faut « sculpter » par les sensations produisant la connaissance¹¹⁰⁴.

Étienne Decroux connaissait le traité de Bonnot de Condillac qu'il mentionne dans le texte inédit *La pensée n'est pas le penseur* de 1952-53¹¹⁰⁵. Il y établit son propre « traité des sensations » en admettant le rôle dominant et actif de la vue dans la perception du monde. Il la compare à l'ouïe qui est plus passive et au toucher qui complète la connaissance visuelle :

_Qui se contente des yeux est sûr sans savoir.

_Qui n'est pas sûr par les yeux mais, veut savoir, appelle le toucher au secours.

_Le toucher lui dira si les yeux l'ont trompé ou non¹¹⁰⁶.

Comme chez Condillac, le toucher constitue la preuve de la vérité de la connaissance et il permet au mime d'accéder à la réalité de son propre corps et de ceux des autres. Le toucher est lié au mouvement et à l'animation du corps. En touchant son corps ou ceux des autres, le mime comprend mieux l'articulation des *organes corporels*, dissocie le buste de la ceinture ou le tronc du torse. Le mime s'anime en articulant son corps différemment que dans la réalité. Le but d'Étienne Decroux est d'apprendre à ses élèves à devenir les « statues pensantes » qui se meuvent seules sans appui de maître. Dans ce

¹¹⁰² Aurélia Gaillard, *Le corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, op. cit., p. 93-97.

¹¹⁰³ Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984, p. 101-107.

¹¹⁰⁴ Christine Quarfood, *Condillac, la statue et l'enfant. Philosophie et pédagogie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2002.

¹¹⁰⁵ Étienne Decroux, « La pensée n'est pas le penseur » (1952-1953), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., [cote : MW-164 (12)], 87 f. ms.

¹¹⁰⁶ Étienne Decroux, « La pensée n'est pas le penseur » (1952-1953), dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., [cote : MW-164 ()], f. 21.

sens, la fin de la pièce *La Statue* de 1961 où Pygmalion meurt dans l'étreinte avec sa sculpture apparaît comme la mort symbolique du maître par laquelle l'élève s'émancipe de sa tutelle.

1.3. Le Paradoxe sur le comédien : Devenir la statue

Le mythe de Pygmalion s'étend aussi au jeu de l'acteur et du mime. Étienne Decroux exige que le mime soit « à la fois statuaire et statue¹¹⁰⁷ », le créateur de l'œuvre et l'œuvre elle-même. Devenir sculpteur de son corps signifie pour le mime de se débarrasser des émotions personnelles par le biais de la technique corporelle. Nous trouvons déjà une comparaison de l'acteur au sculpteur chez Denis Diderot dans le texte consacré à l'acteur anglais Garrick de 1769 où il se demande : « Et pourquoi l'acteur différait-il en cela du statuaire, du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien ? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent à eux, il leur viennent dans des moments tranquilles et froides [...]»¹¹⁰⁸. Ce texte constitue la première variante du *Paradoxe sur le comédien* (1773)¹¹⁰⁹. Diderot utilise cette comparaison pour mettre en avant que l'acteur doit jouer de la réflexion et non par les sentiments.

Étienne Decroux connaissait *Le Paradoxe* par le biais son maître Jacques Copeau qui commenta ce texte en 1928¹¹¹⁰. Copeau part du postulat de Diderot que l'acteur doit posséder « une tête de fer » pour incarner les rôles dépourvus de ses sentiments personnels. Néanmoins, Copeau ajoute qu'il ne suffit pas de jouer de la raison mais de l'utiliser pour maîtriser la sensibilité de l'acteur. La technique de jeu lui permet d'oublier sa propre personne, « il emplit son rôle¹¹¹¹ » en se laissant posséder par son personnage. Selon Decroux, le mime accomplit le même processus de dépersonnalisation en transformant ses émotions dans le mouvement corporel. Comme dans la pièce *La Statue*,

¹¹⁰⁷ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁰⁸ Denis Diderot, « Observations sur une brochure intitulée : Garrick ou les Acteurs anglais... » dans *id.*, *Œuvres complètes*, vol. XX, « Paradoxe sur le comédien », Critique III, Jane Marsh Dieckmann - Georges Dulac - Jean Varloot *et al.*, Paris, Hermann, 1995, p. 30

¹¹⁰⁹ Cette comparaison a disparu du texte postérieur. Voir Victor Stoichita, *L'effet Pygmalion*, *op. cit.*, p. 173.

¹¹¹⁰ Jacques Copeau, « Réflexions d'un comédien sur le "Paradoxe" de Diderot » (1928), dans *id.*, *Notes sur le métier de comédien*, Paris, Michel Briant, « Écrits sur le théâtre », Catherine Valogne (dir.), 1955, p. 13-33.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 29.

Decroux fait symboliquement mourir le mime-spectateur en faisant vivre « la statue » de son corps. Cette fois-ci, le mythe de Pygmalion est intériorisé dans le corps même du mime.

Chapitre 2 - Toucher le corps par la pensée

Étienne Decroux qui se considère comme « un spiritualiste-matérialiste¹¹¹² », met souvent en avant l'idée qu'il faut d'abord faire des choses matérielles pour y imprimer des idées spirituelles. « Une droite morale, dit-il, est une droite matérielle avant d'être une droite morale¹¹¹³ ». Le corps représente une matière que le mime pourvoit d'un sens spirituel. Dans l'introduction de l'essai autobiographique, Decroux se sert de la comparaison avec le travail du sculpteur pour expliquer comment la pensée s'incarne dans le corps du mime :

Le corps est un gant dont le doigt serait la pensée.

Pensée, poussée, pousse et pincée qui sont presque homonymes, sont presque synonymes.

Notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pouce de statuaire pousse des formes ; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend.

Notre pensée, entre son pouce et son index, nous pince le revers de notre enveloppe et notre corps, sculpté de l'intérieur, se plie¹¹¹⁴.

Decroux nous donne une image de la pensée qui sculpte le corps qui s'étend et se plie sous son effet. Il compare son activité au sculpteur qui transforme la matière par ses propres mains. Tandis que pour le sculpteur la main sert d'intermédiaire entre la pensée de l'artiste et la matière, dans le mime corporel, l'acte créateur est court-circuité car l'auteur et son œuvre coïncident. Decroux imagine la pensée comme une main invisible qui dirige le corps comme la main de l'acteur guide une marionnette à gaine.

Or, tandis que « [la pensée] n'a pas de poids à porter, elle n'a ni haut ni bas. [...] elle peut choisir la vitesse égalitaire¹¹¹⁵ », le corps n'est pas assez souple et il a ses

¹¹¹² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 57.

¹¹¹³ Cit. par Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable », *ibid.*, p. 407.

¹¹¹⁴ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 30.

propres limites naturelles qu'il ne peut pas dépasser. Il produit naturellement une résistance contre ce que la « tête » lui ordonne à faire. En réalité, il s'agit d'explorer des capacités du corps et comprendre ses limites pour tenter de les dépasser en poussant le corps à se surpasser. Le mime oblige le corps à s'habituer à une nouvelle situation, à restituer l'équilibre dans des positions extrêmes. Il fait appel à un sens interne du mouvement qui active des muscles cachés. Étienne Decroux le décrit comme un « sixième sens » en comparant de nouveau le mime au sculpteur :

Si [...] le statuaire était prié de modeler sa glaise en arrière de lui [...] [il] disposerait [...] tout de même de son sens du toucher pour vérifier les résultats de son travail.

Mais à l'appel du mime les cinq sens restent sourds. L'œil ne voit qu'en avant et le corps est derrière. L'oreille [...] ne l'informe pas des degrés de l'espace.

En dehors des cinq sens, il en est un tout de même qui se tient au service du mime ; mais il est si vague que pour en connaître le nom, il faut avoir un bachelier dans ses relations¹¹¹⁶.

Le sens énigmatique dont parle Étienne Decroux est lié à la perception du corps dans l'espace. Il s'agit en effet d'un sens kinesthésique qui nous informe de la posture du corps mais aussi du mouvement intérieur entre les différentes parties corporelles qui est traduite par la tension et la vibration des muscles. Rappelons que déjà au tournant du XIX^e siècle, la science et les arts, notamment la danse, explorèrent le sens proprioceptif du corps¹¹¹⁷. Selon le musicien et pédagogue Émile Jacques-Dalcroze, « Le mouvement corporel est une expérience musculaire et cette expérience est appréciée par un sixième sens qui est le "sens musculaire"¹¹¹⁸ ». Les artistes portèrent l'intérêt aux sensations créées par le corps dynamique, par ses gestes et ses attitudes et ils considérèrent la sensibilité motrice comme facteur important dans la perception d'une œuvre d'art¹¹¹⁹. Les idées d'Étienne Decroux sur le toucher « intérieur » s'inscrivent

¹¹¹⁵ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *ibid.*, p. 92.

¹¹¹⁶ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 108.

¹¹¹⁷ Annie Suquet, « Scène : Le corps dansant : un laboratoire de la perception », dans *Histoire du Corps*, Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello (dir.), vol. 3, « Les mutations du regard. Le XX^e siècle », Jean-Jacques Courtine (dir.), p. 395-398.

¹¹¹⁸ Émile Jacques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, Paris, Fischbacher, Rouart & Cie - Lausanne, Jobin & Cie, p. 164, cit. par Annie Suquet, *ibid.*, p. 397.

¹¹¹⁹ Pour le rôle du sens kinesthésique dans l'art abstrait voir Arnaud Pierre, « La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction », dans *Aux origines de l'abstraction (1800-1914)*, cat. exp., Serge Lemoine, Pascal Rousseau, *id. et al.*, Paris, Musée d'Orsay (3 novembre 2003 - 22 février 2004), Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 85-101.

dans ce courant de la pensée qui intègre le corps matériel, dynamique et multisensoriel dans le processus créateur.

« Sculpter » le corps par la pensée signifie de le faire vibrer par un mouvement qui traverse successivement le corps et qui réveille la sensibilité kinesthésique du mime et de son spectateur. Decroux compare ce mouvement au gong qui résonne encore longtemps après que l'on a touché. Le mime laisse « résonner » la pensée dans son corps qui oscille incessamment entre le rôle passif et actif dans le processus créateur et il possède un double statut : il est à la fois « agissant et agi¹¹²⁰ », « touchant et touché ».

2.1. Dans le laboratoire du chimiste

La transformation du corps par le toucher est liée aux processus qui se passent à l'intérieur du corps du mime. Selon Étienne Decroux, l'idéal serait de couper le corps jusqu'aux organes, voire « le réduire en poudre, le tailler en cubes minuscules¹¹²¹ » ou le dissocier jusqu'aux moindres particules telles que des molécules ou des atomes, pour ensuite les recomposer en une nouvelle réalité selon la rigueur de l'esprit. Étienne Decroux aimerait en effet transformer la matière du corps à la manière de chimiste, dont il compare le travail du mime :

Un art suppose une analyse, une décomposition et une recombinaison. L'artiste va devant le monde, devant la nature, comme le chimiste. Le chimiste est un personnage typique, en somme il fait penser à Prométhée. Le chimiste voit le monde matériel et il dit : « Ça ne me plaît pas, j'en ferai un autre ». Il ne fabrique pas la matière, il prend un corps composé, il le décompose, et après, il le recompose à sa guise. Il fait des choses merveilleuses le chimiste ! Eh bien, l'artiste doit faire pareil¹¹²².

Étienne Decroux utilise la métaphore du chimiste pour mettre en avant que le mime est un art qui consiste à « briser le naturel et composer l'idéal¹¹²³ ». Cette idée rappelle le processus chimique de purification : le mime analyse et décompose le mouvement

¹¹²⁰ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 193.

¹¹²¹ Étienne Decroux, « Présence en corps », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 13.

¹¹²² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 190.

¹¹²³ Étienne Decroux en parle à la conférence à Gand en Belgique en 1972, cit. par Thomas Leabhart, *Modern and Postmodern Mime*, op. cit., p. 57.

naturel du corps et le recompose en un nouveau mouvement plus « pur » comme le chimiste qui purifie les mélanges composés en séparant des substances pures pour les ensuite recomposer en nouveaux assemblages de molécules. Decroux conçoit la transformation du corps comme un réaménagement interne de la matière. Et comme le chimiste modifie la géométrie des molécules en les transformant par des réactions chimiques, ainsi le mime change-t-il la *géométrie mobile* de son corps en recomposant successivement ses mouvements.

Au début des années 1940, Decroux fonde une troupe appelée *L'Eau claire* qui signifie « pure de toute addition¹¹²⁴ ». Son but est d'ennoblir le corps sur scène, de le « purifier » des émotions passagère. Charles Antonetti décrit ce processus en 1946 :

Les formes expressives d'Étienne Decroux sont le résultat d'une recherche qui part du geste quotidien pour aboutir au pur schéma, le réel étant reconstruit totalement par une série d'opérations de l'esprit. « Primauté du spirituel » dit Decroux, exprimant ainsi un souci de pureté qui, dans le stade final, exclut l'intervention de la sensibilité, considérée comme impure et matérielle. Ceci ne veut pas dire qu'une action mimée par Decroux soit dépourvue de vie intérieure : elle est habitée par « le sentiment dramatique » [...] ce sentiment lui donne une puissance d'émotion incontestable¹¹²⁵.

Étienne Decroux procède comme s'il s'agissait d'un processus alchimique de la création dans lequel la matière brute du corps se change en or¹¹²⁶. Or, il revient à Antonin Artaud d'envisager cette idée dans *Le théâtre alchimique* de 1938¹¹²⁷. Le théâtre et l'alchimie partage « une mystérieuse identité d'essence¹¹²⁸ » : tous les deux représentent des réalités virtuelles dans lesquelles le matériel est reconstitué selon des principes spirituels. Pour Artaud le théâtre alchimique évoque « la transfusion ardente et décisive de la matière par l'esprit¹¹²⁹ » dans le but de « fondre les apparences en une expression

¹¹²⁴ Étienne Decroux, « Exhibition intéressante », été 1941-été 1942, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW 165 (1), n° 11].

¹¹²⁵ Charles Antonetti, *Drame et culture, essai sur la valeur éducative du jeu dramatique*, Paris, Librairie José Corti, 1946, p. 76 ; Charles Antonetti, danseur français, travaillant en duo avec Raymonde Lombardin. En 1945, il collabore avec Étienne Decroux selon Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France*, *op. cit.*, p. 199.

¹¹²⁶ Pinok et Matho, « The Alchemic Procees of Creation », *Mime Journal*, 1993-1994, Claremont (Californie), The Pomona College, p. 64-68.

¹¹²⁷ Antonin Artaud, « Le théâtre alchimique », dans *id.*, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Métamorphoses », IV, 1938, p. 50-55.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 54.

unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé¹¹³⁰ ». La vision du mime en chimiste selon Étienne Decroux s'approche de celle d'Antonin Artaud dans le but de « spiritualiser » la matière du corps sur scène de théâtre. Remarquons que l'art côtoie l'alchimie depuis le Moyen-Âge, notamment quand il faut rivaliser avec la nature¹¹³¹. Le processus créateur de l'artiste est comparé à celui de l'alchimiste au moment où il s'agit de recréer la réalité par une œuvre d'art. À la même époque où Decroux et Artaud invoquent l'alchimie pour ennoblir le corps de l'acteur, André Breton sublime la réalité par sa poésie en cherchant « la pierre philosophale dans la métaphore absolue¹¹³²».

2.2. Imiter la matière

Dans le film de 1961, Decroux observe les choses qui l'entourent : des sculptures, des passants dans la rue, des machines, des arbres dans le parc ou des nuages. Tous ces éléments observés dans la réalité représentent pour le mime « la matière première¹¹³³ » qu'il lui sert dans ses propres créations. Dans le texte *Présence en corps* publié la même année, il énumère tout ce que le mime va représenter :

Ainsi donc : gaz, rayons, feu, couleurs, végétaux, intentions, minéraux, corps de femme ou d'enfant, obèses, longiformes, ce qui croit et ce qui crampe, ou tombe sur le ciel, amputé et bossu, ce qui dure par relais, ce qui se pense unique et ne vit que pluriel, sera représenté par le corps de l'acteur [...] ¹¹³⁴.

Il s'agit de représenter non seulement des formes et des mouvements, mais aussi des matières. Decroux considère son corps comme s'il était composé de la même substance que le nuage, la pierre, la machine ou l'arbre. Il se réfère aux quatre éléments naturels et attribue leurs qualités au mouvement corporel.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹³¹ Sur les relations entre l'art et l'alchimie voir Jacob Wamberg (dir.), *Art & Alchemy*, Copenhagen, Museum Tusulanum press, 2006 ; Ursula Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art*, Farnham - Burlington, Ashgate, 2011.

¹¹³² Henri Béhar, « Alchimie », dans *Dictionnaire André Breton*, id. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 32-34 ; pour une analyse approfondie du sujet voir Richard Danier, *L'Hermétisme alchimique chez André Breton : interprétation de la symbolique de trois œuvres du poète*, Patrick Rivière (préf.), Villeselve, Ramuel, 1997.

¹¹³³ Gilbert Comte (réal.), *Théâtre d'Étienne Decroux*, l'introduction du film, *op. cit.*

¹¹³⁴ Étienne Decroux, « Présence en corps », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, p. 14.

Le corps du mime est considéré comme « terrien », c'est une pierre qui est difficile à transformer. Decroux se demande ainsi : « Qui donnera à la pierre un air de fluidité¹¹³⁵ » ? Dans l'introduction de son autobiographie, il affirme que : « L'esprit ne vaut que filtré par la pierre¹¹³⁶ » et c'est de nouveau du corps dont il s'agit. Le nuage, l'oiseau ou l'hippocampe, sont associés à l'élément de l'air ou de l'eau. Le mouvement de la danse classique qui ne s'attache pas à la terre est « aérien », tandis que celui de la sculpture d'Auguste Rodin est « aquatique¹¹³⁷ ». À une autre occasion, Decroux crée un portrait des cinq appétits en associant chacun d'eux à un élément naturel : « manger - terre, boire - eau, respirer - air, faire l'amour - feu [...] ¹¹³⁸ ».

À la même époque Gaston Bachelard étudie la matière poétique des quatre éléments dans l'imaginaire artistique et littéraire. Attardons-nous à la symbolique matérielle de la terre car Decroux imagine le corps du mime par rapport à cet élément. Bachelard distingue deux types d'imagination de la terre, l'une passive et l'autre active. Dans le livre intitulé *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière* de 1948, la terre représente un modèle d'énergie et d'action qui éveille la volonté de maîtrise et de domination chez l'artiste. Selon Bachelard, « Le vrai modelleur sent pour ainsi dire s'animer sous ses doigts, dans la pâte, le désir d'être modelé, le désir de naître à la forme. Un feu, une vie, un souffle est en puissance dans l'argile froide, inerte et lourde. La glaise, la cire ont une puissance de formes¹¹³⁹ ». La matière apparaît comme vivante sous les mains du sculpteur comme si elle comportait déjà en elle une sorte d'énergie créatrice qui s'active par le toucher de l'artiste. Les qualités physiques de la matière de sculpture participent au processus créateur. Les idées de Bachelard sur l'imaginaire de la matière résonnaient dans un renouveau d'intérêt des sculpteurs d'après-guerre aux matériaux. Cet intérêt marquait le retour aux pratiques artisanales et aux sources archétypales de la création¹¹⁴⁰. Ce tournant vers la matière se refléta aussi

¹¹³⁵ *Ibid.*

¹¹³⁶ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹³⁷ Étienne Decroux, « Apologie de la danse », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW 164 (4)], f. 35.

¹¹³⁸ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 105.

¹¹³⁹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1992 [1947], p. 100.

¹¹⁴⁰ Laurence Bertrand Dorléac, « La joie de vivre, et après ? 1946 », dans *id.*, *Après la guerre*, Paris, Gallimard, « Art et Artistes », 2010, p. 78-80.

dans la réception de la sculpture d'Auguste Rodin, notamment de ses esquisses préparatoires¹¹⁴¹.

En imaginant le corps comme fabriqué de la terre et de la pierre, Étienne Decroux le conçoit comme la matière qu'il faut transformer. Or, ce corps est une chair vivante et résistante dont la substance ne peut pas être changée. Cette transformation est cependant évoquée par le mouvement. Le mime la représente en adoptant des propriétés d'une matière par son corps. Comme dans la vision du sculpteur rendue par Bachelard, le corps en tant que chair vivante participe activement au processus créateur du mime. Pour Étienne Decroux le corps interagit avec la pensée et il devient lui-même « pensant », c'est-à-dire doté d'une conscience. Or, il faut l'entraîner pour que le corps arrive à « régler sa marche sur celle de la pensée¹¹⁴² » et adopte le mouvement artificiel de manière qu'il soit inné pour lui.

2.3. Dans le feu de Prométhée

Selon Decroux, « Le corps de l'acteur est un alambic bouché dans lequel la vie qu'on verse au sommet ne peut point circuler¹¹⁴³ ». Il faut donc entamer des processus chimiques dans le corps pour qu'il devienne moins rigide, il faut le « chauffer » sur le feu. Cette métaphore nous indique que le corps du mime fait l'effort, ses muscles s'échauffent et il transpire. Le mime fait des mouvements difficiles pour réussir à tenir dans l'équilibre instable. Dans cet effort physique, le corps se transforme, se muscle et se débarrasse de l'accidentel et du superficiel, s'endurcit et devient véloce. Ce travail est accompagné par la douleur physique qui est pour le mime « le prix partiel de la victoire¹¹⁴⁴ ».

Selon Charles Antonetti, « [Étienne Decroux] a nourrit son art de sa propre substance, brûlant sa chair comme Bernard Palissy brûlant sa maison¹¹⁴⁵ ». Il le compare au céramiste et scientifique de la Renaissance redécouvert au XIX^e siècle qui, vivant dans

¹¹⁴¹ Dominique Viéville, « Introduction », dans *L'invention de l'œuvre. Rodin et les ambassadeurs*, cat. exp., *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁴² Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 92

¹¹⁴³ Étienne Decroux, « La Méthode », s. d. (entre 1931-1939), dans *ibid.*, [cote : MW-165 (1), n° 1], f. 1.

¹¹⁴⁴ Étienne Decroux, « « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 101.

¹¹⁴⁵ Charles Antonetti, *Drame et culture, essai sur la valeur éducative du jeu dramatique*, *op. cit.*, p. 75.

la pauvreté, brûla les planches et tables de sa maison pour prouver l'expérience scientifique de la fabrication de l'émail¹¹⁴⁶. Avec la même détermination le mime met son corps dans le « feu » de l'effort physique et de « la douleur purificatrice¹¹⁴⁷ ».

Decroux met en avant que les autres arts ont pouvoir de transformer la matière : « [l'art] refroidit, altère, mutile, puis chauffe, céramise, greffe [...] il transfigure le projet [...]»¹¹⁴⁸ ». Pensons notamment au sculpteur ou au céramiste travaillant la terre glaise qui met la statue au feu pour la rendre durable. Pour le mime, il est impossible de changer la substance de corps : « Parce que la personne est œuvre toute faite, au lieu d'être une pâte ou de l'air¹¹⁴⁹ ». En revanche, il transforme le corps par l'entraînement physique. Il en crée une « sculpture » de chair aux muscles durs comme la pierre et aux mouvements clairs comme de l'eau. Par cet effort, Decroux « ennoblit » la matière du corps pour en créer une statue de l'homme. Il ressemble à un alchimiste qui fabrique un homoncule par la transformation de la matière première qui met symboliquement dans le feu de l'effort physique¹¹⁵⁰. Quand Decroux dit à ses élèves : « Peu à peu, du fait de votre présence, nous infuserons à notre cours un sang nouveau¹¹⁵¹ », il parle comme un sculpteur-alchimiste en quête de la « matière première ». Selon ses élèves Pinok et Matho, Decroux était « l'artiste et l'artisan pour qui la réalité est vraiment transformée, métamorphosée par le processus alchimique de création¹¹⁵². »

Or, c'est dans le mythe de Prométhée que la symbolique de feu et la création d'un homme artificiel s'allient dans l'image du sculpteur¹¹⁵³. À côté de Pygmalion il représente un autre mythe créateur et leur coexistence dure pendant de longs

¹¹⁴⁶ La scène « Palissy brûlant ses meubles » est devenu un topos au XIX^e siècle voir Anne Rivière, « L'iconographie de Bernard Palissy au XIX^e siècle », dans *Bernard Palissy, Mythe et réalité*, cat. exp., Jean-Robert Armogathe - Brun Dufây - Christian Gendron *et al.*, Saintes, Musée de l'Echevinage et salle des Jacobins (juin-septembre 1990), Niort, Musée du Donjon (octobre-novembre 1990), Agen, Musée des Beaux-Arts (décembre 1990-janvier 1991), Éd. Musées Agen-Nirot-Saintes, 1990, p. 107-114.

¹¹⁴⁷ Étienne Decroux, « Servitude sans grandeur », dans *id.*, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 188.

¹¹⁴⁸ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 122.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁵⁰ Lyndy Abraham recense différents processus de la transformation de la matière première : l'ablution, l'affinage, la dissolution ou la coagulation voir Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press 1998, p. 1-3, p. 169-170, p. 186-187.

¹¹⁵¹ Étienne Decroux, « Aux spectateurs de notre école », *id.*, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 171.

¹¹⁵² Pinok et Matho, « The Alchemic Process of Creation », *Mime Journal*, 1993-94, Claremont (Californie), The Pomona College, p.

¹¹⁵³ Reinhard Steiner, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, Munich, Klaus Boer, 1991, p. 121.

siècles¹¹⁵⁴. Dans l'Antiquité tardive, Prométhée est représenté en train de fabriquer une sculpture de l'homme qu'il touche de ses mains (fig. 223). À la Renaissance, il devient un artiste aux pouvoirs magiques proche de l'alchimiste (fig. 224)¹¹⁵⁵. À l'époque moderne et contemporaine, Prométhée, rival des dieux auxquels il a volé le feu selon la légende antique, fusionne avec l'artiste démiurge qui transforme la nature par son génie créateur. De Michel-Ange à Auguste Rodin le sculpteur prométhéen représente un homme physiquement puissant qui manie la matière par ses forces en créant de nouvelles formes qui prennent vie. *La Main du Dieu ou La Création* (1896) thématise cet acte créateur (fig. 225). Le vrai feu s'est transformé en un feu intellectuel et créateur qui anime l'artiste de l'intérieur. Gaston Bachelard distingue deux types de feux de Prométhée dans l'imaginaire poétique : l'un volé aux dieux et l'autre « vécu » par le créateur. Ce dernier est celui du Prométhée-sculpteur qui « pétrit l'argile en forme humaine et qui anime de son souffle l'argile humanisée¹¹⁵⁶ ».

Nous trouvons la même symbolique du mythe de Prométhée chez Étienne Decroux qui a été décrit par ses élèves comme quelqu'un qui vivait constamment sous la pression¹¹⁵⁷ comme s'il avait le « feu » en lui. Le mime est animé par son ardeur créatrice, « brûle sa chair », la « céramise » pour créer *la statuaire mobile* à partir de son propre corps. Rappelons le souvenir d'enfance de Decroux qui a modelé une statue de terre glaise qu'il a ensuite mise au four où la statue a fondue bien qu'il ait cru que « la statue soit éternelle¹¹⁵⁸ ». Interprétons cette anecdote comme le mythe prométhéen de la création d'une effigie de l'homme. Si Decroux n'avait pas réussi comme sculpteur dans son jeune âge, il le tentera plus tard avec le mime corporel.

Le mythe créateur de Prométhée apparaît aussi dans l'art des premières avant-gardes en symbolisant l'artiste qui fait appel à tous les sens, y compris le sens

¹¹⁵⁴ Victor Stoichita constate la prédominance du mythe de Prométhée à la Renaissance italienne voir *id.*, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, *op. cit.*, p. 119-125 ; Anne Geisler-Szmulewicz parle de « la coalescence des mythes » au XIX^e siècle voir *id.*, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, *op. cit.*, p. 73-106.

¹¹⁵⁵ Reinhard Steiner, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁵⁶ Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Suzanne Bachelard (éd., anot.), Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 108-109.

¹¹⁵⁷ Pinok et Matho, « Alchemic Process of Creation », *Mime Journal*, 1993-1994, Claremont (Californie), The Pomona College, p. 65. (64-66)

¹¹⁵⁸ Christine Fournier, « Par amour de la statuaire humaine, l'homme décide de devenir muet », *op. cit.*

kinesthésique, pour créer une œuvre d'art totale fondé sur la synesthésie¹¹⁵⁹. Le peintre František Kupka représente ce héros mythique dans une aquarelle créée entre 1909 et 1910 (fig. 226). Rendu dans des tonalités bleu et rouge, il constitue une image symbolique de l'artiste qui s'émancipe de la représentation mimétique¹¹⁶⁰. Il s'inscrit dans la tradition de l'artiste prométhéen en tant que génie créateur aux pouvoirs démiurgiques. Selon Kupka, « L'ingénieux Prométhée sommeille dans l'âme de tout artiste. Scrutant le tréfonds de son intimité, chacun peut le trouver en soi et, le prenant pour guide, entreprendre la cueillette des fleurs des données plastiques écloses dans le champ infini, prodigieux des possibilités picturales¹¹⁶¹ ». Il conseille aux artistes d'ouvrir tous les sens pour percevoir le monde et par la suite fondre ces sensations dans le feu créateur de leur âme et de les changer en une œuvre d'art.

Dans l'œuvre de Kupka la figure de Prométhée est liée au passage de la figuration à l'abstraction qui se fait par le corps de l'artiste, par ses sensations corporelles y compris celles de mouvement. Chez Étienne Decroux le héros mythique symbolise l'artiste créateur qui se détourne de l'imitation des actions naturelles et invente le mouvement non-mimétique en prenant son propre corps pour matière de son art. Tandis que Kupka s'achemine du dessin du *Prométhée en bleu et rouge* vers la peinture non-figurative de *La fugue en deux couleurs* (1912-1913), Decroux recompose ses mouvements quotidiens pour arriver à représenter par son corps l'action abstraite de la pensée dans sa pièce *La Méditation* (1957) (fig. 227).

Appartenant chacun à une autre génération d'artistes, mais vivant non loin l'un de l'autre dans la banlieue ouest de Paris¹¹⁶², aux confins de la capitale et de sa vie artistique, ils partageaient le destin de l'artiste solitaire nourrissant leur pensée originale par de diverses sources y compris l'anarchisme. Croyant tous les deux aux pouvoirs transformateurs de l'art, ils cherchaient à incarner l'harmonie universelle dans leurs œuvres d'art prométhéen en transformant par leur feu créateur des sensations corporelles. Préparant chacun à l'écart du monde leur « révolution artistique », l'un dans

¹¹⁵⁹ Marcella Lista, « Le rêve de Prométhée : art total et environnements synesthésiques aux origines de l'abstraction », dans *Aux origines de l'abstraction (1800-1914)*, cat. exp., p. 215-229.

¹¹⁶⁰ Vojtěch Lahoda, « František Kupka's Creation un Visual Art : "Organic" and Czech Connections », *Umění (Art)*, 1996, XLIV, p. 16-38.

¹¹⁶¹ František Kupka, *La Création dans les arts plastiques*, Philippe Dagen (préf.), Erika Abrams (trad.), Paris, Éd. Cercle d'art, « Diagonales », 1989, p. 247.

¹¹⁶² Kupka (1871-1957), aîné de 25 ans, habita à Puteaux, Decroux à Boulogne-Billancourt, une commune mitoyenne sur l'autre rive de la Seine.

le domaine de la peinture et l'autre dans le domaine du théâtre, ils s'identifiaient avec la figure de Prométhée qui veut changer le monde par ses actions.

Chapitre 3 - Toucher le monde par le mime corporel

Étienne Decroux revient souvent à la figure de Prométhée qu'il compare au chimiste pour mettre en avant son rôle créateur qui saisit la matière, l'analyse, la restructure et qu'il transforme en œuvre d'art :

La chimie c'est un homme qui, regardant la nature, y voit les corps sont mêlés, composés. La nature est souvent le mélange, trop souvent mélange à notre guise. Alors ce chimiste est là et dit comme Prométhée : « Je n'accepte pas le fait accompli. Je n'accepte pas ce monde tel qu'il m'est donné ». Et il va séparer les corps et les unir à sa guise. Il va changer le monde¹¹⁶³.

La figure de Prométhée-chimiste revêt dans le discours d'Étienne Decroux un caractère politique : il représente un homme qui se rebelle contre les conditions sociales et lutte pour les améliorer en préparant la révolution politique comme une explosion chimique. La métaphore de la société considérée comme un ensemble des molécules régies par les lois chimiques a été d'ailleurs fréquente déjà au XIX^e siècle dans la pensée anarchiste française dont s'imprégnait Decroux dans sa jeunesse¹¹⁶⁴. Il conçoit son Prométhée comme chimiste qui transformera la société par son action.

Or, la figure de Prométhée revêt encore d'autres significations à travers l'œuvre d'Étienne Decroux. Dans le chapitre suivant, nous présenterons les sources idéologiques de son art prométhéen. Il s'agit en effet d'interpréter la conception du corps comme *la statuaire mobile* sur le plan politique et philosophique pour comprendre pourquoi Étienne Decroux consacra toute sa vie à bâtir son art du mime.

¹¹⁶³« L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 67.

¹¹⁶⁴ Elle est présente déjà dans des textes du philosophe Pierre-Joseph Prudhon (1802-1865). Sur l'influence de l'anarchisme sur les artistes néo-impressionnistes de la fin du XIX^e siècle où cette métaphore est expliquée voir Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France, Painting, Politics and Landscape*, Burlington-Hampshire, Ashgate 2007, p. 19.

3.1. La pensée politique d'Étienne Decroux

Étienne Decroux conçoit le mime corporel comme un art dramatique qui est animé par les idées politiques : « Le mime ne m'intéressait pas si je ne sentais pas le monde vibrer quand je fais du mime, dit-il. Au-dessus de tout ça, il y a le sens politique. [...] c'est ce qui manque le plus aux hommes. Ce vrai sens politique, qui est le souci de la justice et du bonheur et non l'adhésion à une partie politique¹¹⁶⁵ ». Sa méfiance envers les institutions officielles a été influencée par les idées de son père et par sa propre expérience politique. En tant qu'ouvrier, Decroux fréquentait des réunions populaires et des cercles de la gauche et de l'extrême-gauche sans jamais réellement adhérer à aucun parti¹¹⁶⁶. Dans les années 1920, il a été en contact avec les anarchistes militants du groupe de Romainville et il a établi des liens avec les partisans de Trotski¹¹⁶⁷.

Néanmoins, son vrai champ d'engagement était le théâtre. En 1931, il a fondé une troupe, appelée *Une graine*, et plus tard il en a créé une autre, nommée *1787*, en hommage à la Révolution française¹¹⁶⁸. Il souhaite améliorer le niveau des fêtes ouvrières et élever la culture générale du public. Il participe aux chœurs récitants, une forme dramatique populaire de ce type de manifestations. Des pièces satiriques ne manquent pas de critiquer la société de l'époque comme celle où Étienne Decroux s'habille « d'une perruque dispendieuse et d'habits féminins chics pour interpréter un monologue parodique d'un membre philanthropique de haute bourgeoisie¹¹⁶⁹ ».

L'intérêt d'Étienne Decroux pour le théâtre est né de son « tempérament socialiste¹¹⁷⁰ », de son goût pour les rassemblements politiques, pour les discours des grands orateurs et de son désir d'élever le public. Sa passion pour la politique est

¹¹⁶⁵ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 87.

¹¹⁶⁶ Guy Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, op. cit.*, p. 247-248.

¹¹⁶⁷ Dans les années vingt, Decroux hébergea un anarchiste révolutionnaire russe Nestor Makhno exilé en France. Selon le témoignage de Nicolas Faucier (1990), l'un des principaux animateurs de l'anarchisme français de l'entre-deux-guerres, voir Guy Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, op. cit.*, p. 247

¹¹⁶⁸ Le « 1787 », formé par Étienne Decroux, Suzanne Lodieu, Julien Verdier et Pierre Burin, exista entre 1937 et 1939. Decroux y représenta ses premières pièces de mime corporel *Le Menuisier* et *La Machine*, voir *ibid.*

¹¹⁶⁹ Thomas Leabhart, « Le "Grand projet" d'Étienne Decroux existe-t-il ? », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages, op. cit.*, p. 469.

¹¹⁷⁰ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 58.

cultivée par de nombreuses lectures. Il lit les discours d'hommes importants, comme ceux de Victor Hugo ou de Jean Jaurès, paraissant à la fin des années 1940 dans la collection *Les Grands orateurs républicains*¹¹⁷¹. Il se proclame d'être « partisan du socialisme depuis l'âge de onze ans et partisan d'une révolution politique¹¹⁷² ». Il connaît les courants principaux socialistes comme la pensée utopique de Charles Fourier¹¹⁷³, le socialisme libertaire de Michel Bakounine, le marxisme ou les idées de Trotski¹¹⁷⁴, mais il met en avant que son art n'adhère à aucune doctrine :

Je ne crois pas que le mime ait pour fonction spéciale de représenter que le capitalisme est meilleur que le socialisme et que dans le socialisme le meilleur moyen de le réaliser soit de suivre la méthode de Bakounine, ou au contraire la méthode marxiste avec la thèse, l'antithèse ou la « foutaise ¹¹⁷⁵».

Se méfiant de toutes les idéologies gouvernantes, il se place obstinément du côté de l'opprimé : « Évidemment je suis pour Trotski quand il est chassé par Staline, dit-il. Mais si Trotski serai au pouvoir, je serai contre¹¹⁷⁶». En 1947, Decroux rédige un texte appelé *Bolchévisme et mime comparés* où il établit l'analogie entre « le militant socialiste » et le mime¹¹⁷⁷. Il conçoit son mime comme un art engagé : « C'est de militants dont on a besoin¹¹⁷⁸ », dit-il à propos des adeptes de son école. Il fait fabriquer « des affiches de propagande¹¹⁷⁹ » pour ses spectacles et il rédige des annonces pour les cours dont le style ressemble aux pamphlets politiques¹¹⁸⁰. De plus, il cultive son image d'anarchiste

¹¹⁷¹ La collection « Les Grands orateurs républicains » parut à Monaco dans la maison d'édition Héméra entre 1949-1950. Il contenait 10 volumes (I - Mirabeau ; II - Saint-Just; III - Vergniaud ; IV - Danton ; V - Robespierre ; VI - Les Girondins ; VII - Lamartine ; VIII - Gambetta ; IX - Jaurès ; X - Victor Hugo). Voir William Fisher, « Struggle and Irony - Ashes and Flame », *Mime Journal*, 1993-1994, « Words on Decroux 1 », p. 28.

¹¹⁷² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 80.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁷⁵ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 81.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*

¹¹⁷⁷ Étienne Decroux, « Bolchévisme et mime comparés », 1947, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op.cit., [cote : MW -164 (7)]

¹¹⁷⁸ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 73.

¹¹⁷⁹ « Affiches de propagande faites à la main : André Noël, Janine Moliner, Jacques Houplain, Germaine Lacaze », voir « Spectacle de mime et autres choses du même esprit par Étienne Decroux et sa troupe », Théâtre d'Iéna, automne 1946, dans *Fonds Edward Gordon Craig*, op. cit., [ECG op. 38 (3)]

¹¹⁸⁰ Accusant l'acteur de ne pas savoir utiliser son corps, Decroux s'adresse à lui ainsi : « Au futur comédien ! Ne pouvant pas le refuser [le corps], Ne pouvant pas le donner, On le donne faux ! », voir « Au

de la pensée et de l'art non seulement par son discours, mais aussi par son allure qui apparaît, selon la description d'un journaliste anglais, extravagante à Paris des années quarante :

Decroux is one of the most interesting personalities in Paris. I've heard him described as the Lenin of the Theater. He believes in artistic revolution. [...] Decroux wears a long hair and attires himself in yellow sweaters, trousers of identifiable materials and sandals. He believes the malaise of the modern art to be over-richness, over-elaboration¹¹⁸¹.

3.2. Étienne Decroux et la poésie de Victor Hugo

Pour décrire le mime corporel, son créateur parle souvent d'« un art prométhéen » ou d'un art animé par « le souffle prométhéen¹¹⁸² ». Le héros mythique représente l'homme « qui compte sur lui-même¹¹⁸³ » et qui s'oppose aux obstacles de la vie avec tout son élan. Il l'inscrit dans la vision de Prométhée en tant que mythe sur le progrès social, fréquent dans les écrits littéraires et politiques depuis le début du XIX^e siècle¹¹⁸⁴. Prométhée comme symbole de l'homme révolté, un titan-libérateur et bienfaiteur de l'humanité, apparaît dans les arts et la littérature avec l'avènement du romantisme¹¹⁸⁵. Étienne Decroux s'inspire notamment de l'œuvre de Victor Hugo pour forger sa conception prométhéenne du mime corporel.

Decroux était un très bon connaisseur de l'œuvre du poète dont la lecture a jalonné ses réflexions durant toute sa vie. Il en témoigne dans un entretien de 1978 : « Je travaille sur l'anthologie de Hugo déjà trente, quarante ans [...] pour montrer que Hugo a toutes les qualités qu'on admire chez d'autres poètes, y compris la densité, cette habilité de dire quelque chose de riche en quelques mots¹¹⁸⁶ ». Il apprécie la force de

futur comédien ! », l'annonce au cours de mime corporel, *s. d.*, dans *Fonds Pierre Verry, op. cit.*, [4-COL-197 (150)].

¹¹⁸¹ Anonyme, « Theater round the world : Paris : the season ends », coupure de presse, le 31^{er} juillet 1948, dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*

¹¹⁸² « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 81.

¹¹⁸³ *Ibid.*

¹¹⁸⁴ Sylvie Mullie-Chatard, *Du Prométhée au mythe du progrès. Mythologie de l'idéal progressiste*, L'Harmattan, Paris 2005, p. 9.

¹¹⁸⁵ Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Librairie Droz, 1976 [1964], t. II ; Élise Radix, *L'Homme-Prométhée vainqueur au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Bettina Vaupel, *Göttergleich - Gotteverlassen. Prometheus in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Weimar, VDG, 2005.

¹¹⁸⁶ Étienne Decroux, « Hugo et Baudelaire », *Mime Journal*, « 80th Birthday Issue », n° 7-8, 1978, p. 49.

l'expression littéraire du poète dont il voudrait lui-même disposer. Dans l'essai autobiographique, il laisse ainsi entendre : « J'aurai voulu être poète. La poésie rythmée est celle que je préfère, car il me semble alors que pour gagner ce rythme, on a sculpté le verbe¹¹⁸⁷ ». La poésie de Victor Hugo fondée sur le rythme dynamique des vers qui s'enchaînent avec prégnance comme s'ils étaient « sculptés », constitue le modèle pour son art du mime.

Au-delà la prosodie des poèmes hugoliens, Étienne Decroux apprécie son engagement politique : « Hugo est orchestral, dit-il. C'est le poète tribun, un orateur qui parle en vers [...] c'est à la France qu'il parle [...]. Il la fustige, il l'encourage, il la console, il la caresse¹¹⁸⁸ ». L'œuvre de Victor Hugo est selon Decroux d'actualité, notamment quand il s'agit de représenter le conflit et la guerre : « [...] feuilleter son livre est feuilleter notre époque, dit-il dans les années 1940. [...] Dans les six années que l'on vient de vivre aujourd'hui même : prenez un événement, n'importe lequel ; et ensuite, cherchez dans Hugo : et vous verrez qu'il tient pour lui et en réserve un poème de circonstance¹¹⁸⁹ ». Sa poésie est dynamique et elle a une vertu de « réveiller les indifférents » :

[...] chez Hugo, on sent qu'il insulte le peuple en lui disant : « Tout est foutu ! ». Mais c'est pour le gifler, pour lui claquer la joue, pour le réveiller. Il espère encore, on le sent à sa colère [...] L'humanité a besoin des prophètes optimistes [...] Parce que, quand je dis : « Tout est perdu ! », le seul fait que je le dise prouve que tout n'est pas perdu [...] c'est donc qu'on espère quelque chose, on espère de réveiller les indifférents¹¹⁹⁰.

Selon Decroux, Hugo crée une poésie qui est contemporaine et qui invite à agir. Il la compare à celle de Charles Baudelaire qu'il considère comme « le frère malade » du poète car ses vers manquent d'espoir¹¹⁹¹. Le créateur du mime corporel apprécie l'attitude combattante et indomptable du poète qui est aussi celle de Prométhée. D'après Raymond Trousson, ce héros mythique apparaît chez Victor Hugo comme « le symbole

¹¹⁸⁷ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁸⁸ Étienne Decroux, « Notes sur Victor Hugo », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (39)], f. 11.

¹¹⁸⁹ Étienne Decroux, « Notes sur Victor Hugo, "Grand-père par le bas fond" », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, *op. cit.*, [cote : MW-164 (40)], f. 7.

¹¹⁹⁰ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 89.

¹¹⁹¹ *Ibid.*

du progrès et de la foi en l'avenir de l'humanité délivrée de la superstition et de l'ignorance par la science et la culture¹¹⁹² ». Son titanisme est lié à l'humanisme : il libère l'homme, l'éduque, lui apporte de l'espoir et de la force pour vaincre des obstacles¹¹⁹³. Sa poésie prométhéenne inspire Étienne Decroux à l'action : « Quand on lit Victor Hugo, on se dit, il ne faut pas rester là. Il faut faire quelque chose¹¹⁹⁴ ». Et le mime adoptera cette attitude hugolienne pour transmettre à son public un désir d'agir : « Il est exemplaire ce mime, dit-il, il donne envie de faire comme lui, il donne envie de se lever. Il est comme Victor Hugo¹¹⁹⁵ ».

De plus, Decroux confronte la figure de Prométhée à celle de Jésus-Christ en distinguant les arts selon le caractère « religieux » ou le caractère « politique » :

On sent que d'un côté nous avons Jésus-Christ et d'un autre côté Prométhée. Si nous prenons par exemple la peinture, elle penche volontiers vers la religion, la danse aussi [...] alors que la poésie versifiée se rapproche déjà de la raison et c'est déjà un peu Prométhée. Si nous prenons la statuaire, c'est Prométhée et si nous prenons le mime comme je le comprends, c'est Prométhée et je l'oppose à la danse en ce sens¹¹⁹⁶.

En opposant la danse au mime, le christianisme à la mythologie antique, Decroux se sert de la comparaison présente déjà chez Victor Hugo et d'autres écrivains du XIX^e siècle¹¹⁹⁷. Attachés à l'homme-peuple, les deux mythes apparaissent aussi chez les philosophes socialistes¹¹⁹⁸. Pour la caractéristique de l'art religieux, Decroux se réfère au philosophe Alain¹¹⁹⁹.

D'une part, cette comparaison sert Étienne Decroux à accentuer la différence entre la danse et le mime, le sujet auquel il n'arrête pas à revenir dans ses discours.

¹¹⁹² Raymond Trousson, « Quelques aspects du mythe de Prométhée dans la poétique de Victor Hugo », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1963, p. 97. (86-98).

¹¹⁹³ Pour l'interprétation du mythe de Prométhée chez Victor Hugo voir aussi : Élise Radix, *L'Homme-Prométhée vainqueur au XIX^e siècle*, op. cit., p. 151-182.

¹¹⁹⁴ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 81.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁹⁷ Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, op.cit., chap. « Prométhée chrétien et Christ prométhéen », p. 351-364.

¹¹⁹⁸ Nous le trouvons par exemple chez Joseph-Pierre Proudhon, voir Élise Radix, *L'Homme-Prométhée vainqueur au XIX^e siècle*, op. cit., p. 139-151.

¹¹⁹⁹ Étienne Decroux, « Hugo et Baudelaire », *Mime Journal*, « 80th Birthday Issue », n° 7-8, 1978, p. 51. Le philosophe français Émile-Auguste Chartier, dit Alain (1868-1951) est l'auteur du livre *Le système des Beaux-arts* (1926), il publie aussi de courts propos philosophiques, il ne crée aucun système de pensée.

D'autre part, il met en avant que son art n'est ni fondé sur la foi religieuse, ni attaché à une idéologie quelconque: « Le mime est un art politique, mais ce n'est pas politique dans le sens que quelqu'un aimerait me dire – c'est du trotskisme, c'est du stalinisme, c'est de l'anarchisme. C'est l'art politique ou prométhéen qui s'oppose à l'art religieux¹²⁰⁰ ».

3.3. Incarner le mythe de Prométhée

Dans la pensée du créateur du mime corporel, la figure de Prométhée symbolise la lutte avec la matière pour réaliser des idées. Préférant agir au lieu d'être assis et méditer, la tâche du mime consiste à « faire », à fabriquer, à créer une chaise, une statue ou un monde entier. C'est ce travail productif et créateur que Decroux met en scène dans ses pièces de mime corporel. L'une d'entre elles est *Le Menuisier* (fig. 228-229) qui représente « [...] un homme qui pense, [...] un géomètre et [...] un artiste. Il faut qu'il donne une forme qui est une création¹²⁰¹ ». C'est un portrait du « travail matériel qui implique l'intelligence et dont les gestes sont comme l'écho de notre intelligence¹²⁰² ». Le mime représente l'action de saisir et de transformer la matière par ses gestes. Decroux met en avant l'idée que c'est par le toucher que l'homme crée les objets: « Pour transformer les choses, l'homme les touche », dit-il au début de son texte autobiographique¹²⁰³. Le mime s'engage, à son tour, à transformer le monde par son toucher.

Une partie de la pièce de *La Méditation* de 1957 nous montre le mime en train de construire un monde en dessinant ses contours dans l'espace (fig. 230). Il représente le créateur prométhéen dont le but est de « [...] reconstruire la Nature en partant du corps pur que l'homme, rival de Dieu [...] a tiré du chaos par succion¹²⁰⁴ ». Son travail rappelle celui du sculpteur ou de l'architecte, le mime, « muni des dessins simples, [...] superpose en cristaux de l'espace où [...] [il] compose¹²⁰⁵ ». La création est accompagnée par

¹²⁰⁰ Étienne Decroux, « Hugo et Baudelaire », *Mime Journal*, « 80th Birthday Issue », n° 7-8, 1978, p. 51.

¹²⁰¹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 76.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 77.

¹²⁰³ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 29.

¹²⁰⁴ Étienne Decroux, « Un débat imprévu », dans *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 67.

¹²⁰⁵ *Ibid.*

l'affrontement de la matière pour y empreindre une idée. Le mime représente la création de l'univers, mais, en même temps, il construit son propre corps comme un monde à part, comme une architecture, comme *la statuaire mobile*. Il incarne alors le mythe créateur directement dans son propre corps.

Pour construire cette architecture, le mime doit lutter avec les limites de son propre corps. Le drame prométhéen consiste à dépasser ces limites et il acquiert, dans ce sens, une portée symbolique dans la pensée d'Étienne Decroux. En mettant le corps en danger permanent de chute, le mime confronte son corps à sa condition primordiale, à sa forme prédéterminée par la nature. Il se sert de l'effort physique qui est accompagné par la force morale, pour effectuer une figure hors du commun comme « la grande courbe » en arrière (fig. 13). Cette situation représente le conflit entre la volonté psychique d'agir et les limites physiques de la matière de son corps. Il s'agit, par extension, du drame de l'individu qui se rebelle contre la condition que la société lui impose et réclame ses droits au libre choix de son destin¹²⁰⁶. Selon Decroux, Prométhée incarne « l'abstrait pugilat du libre-arbitre et du déterminisme¹²⁰⁷ » et le mime incarne ce conflit dans son corps.

3.4. « L'art est une plainte » : guérir les plaies de l'humanité

Dans sa vision du monde, Étienne Decroux part de l'idée qu'il faut racheter l'homme après la « chute » et réintroduire l'harmonie dans sa vie. L'expérience de la Première guerre mondiale que le jeune Decroux vécut à l'âge de 17 ans¹²⁰⁸, a joué sûrement un rôle important dans ce besoin de reconstruire le corps humain sur de nouvelles bases comme chez bien d'autres artistes de l'entre-deux-guerres¹²⁰⁹. Oskar Schlemmer de dix ans l'aîné de Decroux, blessé à la guerre, se met à géométriser le corps

¹²⁰⁶ Deidre Sklar interprète le mythe de Prométhée chez Étienne Decroux aussi dans ce sens, voir Deidre Sklar, « Étienne Decroux's Promethean Mime », *The Drama Review*, hiver 1985, vol. 29, Cambridge (Mass.), p. 64-75.

¹²⁰⁷ Étienne Decroux, « Le droit au malheur », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 83.

¹²⁰⁸ Decroux y travailla comme brancardier, voir Claire Heggen, « La comédie du muscle. Entretien avec Claire Heggen », propos recueillis par Joël Huthwohl, *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2012, n° 40, « Arts du mime », Joëlle Garcia (dir.), Paris, Éd. de la Bibliothèque nationale, p. 48.

¹²⁰⁹ Sur les arts après la Première Guerre mondiale voir Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre, l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991 [Princeton, 1989] ; « 1917 », cat. exp., Claire Garnier-Laurent Le Bon (dir.), Metz, Centre Pompidou-Metz (26 mai-24 septembre), Metz, Centre Pompidou-Metz éd. 2012.

et à le définir comme un concept abstrait dont il fait, selon Éric Michaud, « l'instrument tout à la fois théorique et pratique capable de surmonter le chaos¹²¹⁰ ».

Étienne Decroux, âgé de 47 ans, au passé déjà riche en expériences théâtrales et politiques, présente son art du mime au grand public au lendemain de la Libération en juin 1945 à la Maison de la Chimie. Il parle de « la valeur historique du Mime¹²¹¹ » et constate que « Le mime doit renaître comme d'autres choses renaissent : par de nouvelles nécessités¹²¹² ». Il offre au public son corps prométhéen qui se tient debout sur scène comme *Nike de Samothrace*. Il est là pour redonner aux spectateurs secoués par la guerre, une nouvelle foi au corps humain et au destin de l'homme, car, selon Decroux, « Le mime est une espèce de l'humanisme¹²¹³ ».

Comme Prométhée qui se sacrifie pour l'humanité, le mime corporel veut guérir la douleur des hommes en la représentant sur scène par son corps. À l'instar des tragédies classiques, le mime veut montrer un événement dramatique pour faire vivre aux spectateurs la catharsis de leur propre souffrance. Selon Decroux, « L'artiste dramatique, est la première moitié du docteur en médecine : il diagnostique, gémit et crie pour notre compte. Il dit que nous souffrons et c'est déjà beaucoup¹²¹⁴».

Decroux met en scène les conflits pour guérir les plaies des spectateurs. La lutte des hommes ou la guerre deviennent le sujet de plusieurs pièces : *Le Combat antique* (fig. 80, 83), *Le Passage des Hommes sur la Terre* (fig. 125) ou *Le Camp de concentration*¹²¹⁵. La thématique de la guerre est présente notamment dans la pièce *Les Petits Soldats* de 1950. Decroux s'y inspire de ses « souvenirs de la rue en juillet 1914¹²¹⁶

¹²¹⁰ Éric Michaud, « Loi commune, hommes nouveaux. Le théâtre d'Oskar Schlemmer », [Madrid, 1996], dans *id.*, *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Éd. Carré, « Arts & esthétique », 1997, p. 47-71.

¹²¹¹ Étienne Decroux, « Conférence du 27 juin 1945 à la Maison de la Chimie. Comparaison entre pantomime et mime corporel », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-164 (3)], f. 34.

¹²¹² *Ibid.*

¹²¹³ Étienne Decroux, « Notes en vue d'un entretien avec Jacques Jaugeard (été 1947) », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-164 (8)], f. 5.

¹²¹⁴ Étienne Decroux, « Présentation de spectacle », *id.*, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 135.

¹²¹⁵ À notre connaissance, la pièce créée en 1953 n'a pas été photographiée. Guy Benhaïm la décrit ainsi : « [...] des prisonniers contraints à un dur travail, mettent tout leur espoir dans les avions qui viennent bombarder aux alentours. Le bruit des avions était suggéré par le grondement d'un aspirateur. Des dix acteurs qui se trouvaient en scène au début du numéro, il ne restait à la fin que la moitié ». Voir Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux* (thèse de doctorat), *op. cit.*, p. 132.

¹²¹⁶ « Programme de la séance de mime corporel », Théâtre de la Cité Universitaire le 24 avril 1951, *Fonds Pierre Verry, op. cit.*

» au moment de la déclaration de la Première guerre mondiale. Il utilise plusieurs registres de jeu du mime. La pièce commence comme une parodie de la vie militaire représentant les soldats dans une caserne dans une ambiance gaie et comique (fig. 231). Les mimes portent des maillots à bandeaux blancs et des casques décorés de panaches. Ils utilisent des perruques et ils portent des bâtons qui constituent des éléments assez rares dans des pièces de Decroux dispensées habituellement d'accessoires. Néanmoins, le ton comique de la pièce change au moment où la guerre éclate. Les soldats portent désormais des maillots noirs et des masques neutres de même couleur. Ils partent au combat où ils trouvent la mort (fig. 232).

Étienne Decroux construit sa pièce sur la symbolique de la vue de loin et de près qu'il décrit dans sa présentation pour la tournée de 1950¹²¹⁷. Vue de loin, les soldats apparaissent comme une masse d'« abstraits pantins¹²¹⁸ », comme des machines à guerre. Regardés de près, ce sont des personnes uniques aux caractères individuels que la fête de la scène dans la caserne montre de toutes les couleurs. L'éclatement de la guerre réinstalle la vue de loin : « Marche pathétique où l'énergie, la défaillance, l'éperdue volonté, la douleur qui rêve dans l'évanouissement mobile, font un sombre quadrille¹²¹⁹ ». L'action de la guerre a lieu sur un champ de bataille, les soldats blessés tombent par terre « comme des insectes après la pluie [...] se remuent avec soin pour porter leurs plaies en lieu sûr¹²²⁰ ». Par la suite, la pièce change encore le point de vue pour regarder les soldats de près, elle s'ouvre vers la représentation de l'agonie mortelle qui se déroule à l'intérieur de leurs âmes :

Et voici le corps des acteurs qui va représenter les âmes.

Regards des yeux tournés vers l'intérieur du crâne.

Rêve malade où s'entrelacent en vrilles indéfinies qui hésitent et insistent, se reculent et reviennent, les fines lianes du tendre souvenir et de l'affreux présent.

Dans le sommet de l'âme, un peu de bleu subsiste encore quand déjà la boue inondant la gorge envoie un nuage vers les hauteurs du front.

¹²¹⁷ Étienne Decroux, « Description d'une pièce de mime : *Petits Soldats* », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 137-142.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 138.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 140.

On dirait des lézards ivres, se chevauchant sans le savoir ou bien des vers de terre, à la queue écrasée, coagulée avec la terre [...] ¹²²¹.

Decroux met en scène la mort des soldats dans la guerre en représentant par les mouvements de leurs corps, ceux de leurs âmes. Le mime passe de la représentation de l'action extérieure, de la chute du soldat blessé, à la représentation des mouvements intérieurs de sa pensée au moment où il apprend sa fin subite.

Étienne Decroux, témoin des deux conflits mondiaux ¹²²², dit que « nous devons voir sur scène le portrait de notre douleur pour en être soulagé ¹²²³ ». Il pense tout d'abord à ses propres douleurs, doutes et peurs qu'il prend pour la matière de son œuvre et il les transforme en pièces de mime corporel pour les rehausser à l'universel. Dans cette perspective, *Les Petits Soldats*, créés en 1950, alimentés par des souvenirs de son propre passé, remués par des événements historiques récents, sont porteur d'un message universel qui traverse les époques historiques :

La guerre, c'est la consolation de ne pouvoir construire pour ceux qui savent au moins casser [...]

Le militaire n'est que le relief du civil.

La paix sera universelle un jour.

Mais *Les Petits Soldats* n'auront pas disparu :

en chair quand on les voit de près,

en bois quand on les voit de loin,

en belles images sur les feuilles de l'Histoire ¹²²⁴.

Tandis que dans la guerre tout est cassé et détruit, dans le mime corporel, il faut reconstruire le corps sur les traumatismes vécus pour guérir les plaies causées lors des vraies batailles. Selon Decroux, « [...] la douleur dans le fleuve des siècles n'aura

¹²²¹ *Ibid.*, p. 141.

¹²²² Étienne Decroux a été démobilisé pendant la Seconde Guerre mondiale, voir Yves Lorelle, *Le corps, le rite et la scène. Des origines au XX^e siècle*, Paris, Éd. de l'Amandier 2003, p. 284.

¹²²³ Étienne Decroux, « The origin of Corporeal Mime », *Mime Journal*, 1978, « 80th Birthday Issue », Claremont, The Pomona College, p. 9.

¹²²⁴ Étienne Decroux, « Description d'une pièce de mime : *Petits Soldats* », *id.*, *Paroles sur le mime, op.cit.*, p. 142.

certainement pas le dernier mot. En attendant sur scène, nous ne voulons voir qu'elle : « À confier ses maux souvent on les soulage »¹²²⁵.

Le mime endosse la douleur du monde pour la transformer par son art. Dans le texte *Le droit au malheur* de 1951, Decroux écrit : « L'art est une plainte. Ce que l'homme introduit dans l'art, c'est la désharmonie qu'il trouve dans sa vie : syncopes, contretemps, enjambement [...]. Ce que l'homme introduit dans la vie, c'est l'harmonie qu'il voit dans l'art : rythme, équilibre [...] »¹²²⁶. Pour sortir de la guerre et retrouver la paix, le mime crée sur scène une nouvelle harmonie du mouvement que l'homme regarde pour soulager ses yeux et son cœur : « Le mime est la synthèse du réel et de l'art, à l'intérieur d'un art : du réel qui fait croire, de l'art qui nous repose ; en qui alors on se repose en songeant à mieux faire à l'extérieur de l'art »¹²²⁷. L'art du mime a donc le pouvoir de « guérir » les arythmies causées par les conflits dans la vie de l'homme en lui proposant une nouvelle harmonie créée par le mouvement du corps sur scène.

3.5. Lutter contre « les ciseaux du social » du monde contemporain

Étienne Decroux conçoit le mime corporel comme un remède contre la souffrance de la guerre mais aussi contre les maux de l'homme contemporain. C'est notamment pendant son séjour aux États-Unis à la fin des années 1950 et au début des années 1960 qu'il se rend compte de la tendance de l'homme de tout standardiser, la pensée comme le corps. Dans l'introduction du film tourné à New York en 1961, il regarde la vie accélérée de la ville : des hommes habillés en costumes presque identiques marchant dans les rues de Manhattan aux gratte-ciels qui se ressemblent, des pas d'hommes chronométrés par les mêmes heures de travail dans des bureaux uniformes (fig. 178). Dans le texte écrit pendant son séjour américain, il exprime ses doutes envers cette société de consommation en plein essor :

Les similitudes entre les pays augmentent en grandeur et en nombre.

¹²²⁵ Decroux cite une phrase du *Polyeucte* (1641), la tragédie de Pierre Corneille, *ibid.*, p. 135.

¹²²⁶ Étienne Decroux, « Le droit au malheur », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op.cit.*, p. 84.

¹²²⁷ Étienne Decroux, « Commentaires de *Petits Soldats* ou De l'intérêt spécifique du mime », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op.cit.*, p. 153.

L'énorme monde anglo-saxon qui gagne à lui l'énorme monde et a déjà des satellites qui réalise presque la tendance : dans l'habit, le confort, la nourriture, les soins médicaux, le divertissement, la culture, la religion.

Le climat spécifique n'y résistera pas.

La ressemblance résiste à la distance.

A l'intérieur de chaque pays, les différences d'aspect entre les caractères des personnes privées et professionnelles diminuent. Les mouvements intimement spécifiques des métiers de raréfient.

En ne regardant qu'un seul homme, nous voyons que d'une circonstance à une autre, son air et sa manière changent peu : assis et réservé au restaurant comme au bureau, au théâtre comme à l'école, à l'enterrement comme à la noce¹²²⁸.

Étienne Decroux conçoit le mime corporel comme une résistance contre la standardisation de tous genres dans la société contemporaine. Il veut lutter contre la disparition des gestes, caractéristiques pour certains métiers qui tombent dans l'oubli à cause de la production industrielle, et contre l'uniformité des postures d'hommes habitués à la vie dans le confort matériel. Le mime est un gardien de la diversité des mouvements qui expriment la richesse de la pensée humaine et il se rebelle contre le progrès qui est « l'hémorragie de la Différence¹²²⁹ ». Pour décrire comment des règles dans la société figent nos actions, Étienne Decroux utilise la métaphore des « ciseaux du social » :

On a l'impression que les actions sont comme des cheveux – elles demandent à pousser – mais que la vie sociale, ou d'autres nécessités encore, vous oblige à couper les cheveux de très près. Si bien que nous ne connaissons pas toute la vérité, tout le "en puissance" des choses. [...] la continuation de quelque chose qui, d'habitude, est coupée avec les ciseaux du social¹²³⁰.

Le mime s'engage à révéler ce qui dans la vie réelle reste opprimé par les règles sociales : il représente des intentions de l'esprit, des désirs et des rêves d'hommes. Il découvre les potentiels cachés des mouvements du corps et explore tous les « "en

¹²²⁸ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 116.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹²³⁰ L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, *op. cit.*, p. 78.

puissance" des choses¹²³¹ ». Selon Decroux, les hommes d'aujourd'hui se ressemblent de l'extérieur comme les boîtes de conserve, symbole de cette société de consommation :

Les choses tendent à se ressembler en ce qu'étant en boîtes, on n'en voit que les boîtes qui se ressemblent par leurs formes [...]. Que ferait l'ingénieur placé devant ces boîtes qui se ressemblent ? Il les ouvrirait pour examiner leurs mécaniques qui, elles, ne se ressemblent pas¹²³².

Le mime fait pareil avec les hommes « car si par leurs coquilles les hommes se ressemblaient, il faudrait les ouvrir¹²³³ ». Le mime crée un portrait intérieur et représente ce qui se passe dans l'âme de son personnage comme, par exemple, dans la pièce *Le Toréador* où il incarne la peur de l'homme affrontant le taureau. Ainsi, selon Decroux, « le mime, emprisonné au-dehors du toréador, força la porte de son crâne afin d'être libre au-dedans, plongea vers l'intérieur pour respirer à l'aise [...] pour trouver le plein air infini de l'esprit¹²³⁴ ». Aller à l'intérieur des choses, représenter les variétés illimitées des mouvements de l'âme, continuer un geste suspendu dans la réalité et suivre le mouvement de la pensée par son corps, telle est la tâche du mime corporel :

[...] il y a des choses, dit Decroux, que nous lançons dans l'espace et qui s'arrêtent alors qu'elles devraient continuer. Il y a des choses qui demandent à résonner et le mime va le faire très souvent [...] [des spectateurs] voient bien la chose qui commence, mais ils ne voient pas la suite. Nous devons tirer du monde, où les choses se cachent, les choses qui se cachent dans les choses¹²³⁵.

Le mime corporel développe des capacités oubliées du corps et il les restitue sur la scène de théâtre. Il est à la recherche de l'harmonie que l'homme contemporain a perdue et que le mime l'aide à retrouver par son art : « La faculté d'entendre nos besoins se serait donc altérée, celle de tous les entendre, nous l'aurions donc perdue, puisque voyant sur scène l'harmonie qui nous manque, nous la reconnaissons¹²³⁶ ». Étienne Decroux conçoit

¹²³¹ *Ibid.*

¹²³² Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 114 -115.

¹²³³ *Ibid.*, p. 115.

¹²³⁴ Étienne Decroux, « Prologue pour *Le Toréador* », dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 155.

¹²³⁵ L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. p. 77.

¹²³⁶ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 111.

son art du mime comme un retour aux sources des capacités physiques et morales de l'homme. Il veut les redécouvrir et leur donner le moyen de s'exprimer. Il est à la recherche d'un corps originel que l'homme a mutilé par ses restrictions sociales et politiques. Dans ce sens, son art prométhéen n'est pas l'éloge du progrès scientifique de la société du futur, mais, au contraire, la proposition de construire un « homme nouveau » en revenant à la condition humaine d'origine :

On peut changer le pouvoir, dit Decroux, le donner à ceux qui ne l'ont pas, le retirer à ceux qui l'ont ; on peut tuer beaucoup de gens, exterminer les classes. On peut faire beaucoup de choses, mais ce qui n'a pas été fait, c'est de poser là, sur cette table, un nouvel homme [...] Un homme qui trouvera tout naturel, comme s'il voulait régénérer le monde, de penser en bougeant¹²³⁷!

Un « nouvel homme » selon Étienne Decroux serait à l'écoute de son propre corps et agirait selon ses propres envies et non pas selon des normes sociales, établies et confortables. Il veut créer un homme libre dans ses pensées et dans ses mouvements. Néanmoins, il ne s'agit pas de donner à l'homme une liberté totale de ses mouvements et montrer sur scène un corps secoué par les émotions. Pour Étienne Decroux la liberté réside en effet dans un libre choix de ses propres limites :

Une révolution ne consiste pas à se libérer de certaines chaînes, dit-il, elle consiste à changer de chaînes, à repousser des obligations qui nous paraissent mauvaises pour épouser d'autres obligations qui nous paraissent meilleures. J'irai même jusqu'à dire que la liberté c'est le droit de choisir sa contrainte¹²³⁸.

Le mime établit des nouvelles lois de mouvement fondées sur un modèle géométrique, inspirées par la machine qui est « l'incarnation de la géométrie mobile¹²³⁹ ». Le mime exécute ses mouvements selon la technique tout en libérant son corps de l'imitation du mouvement naturel et, en même temps, ayant le libre choix parmi les possibilités infinies du mouvement que la technique de mime lui offre. Comme pour Oskar Schlemmer (fig. 50) ou Le Corbusier (fig. 99), la machine représente une source d'harmonie et le modèle pour la création d'un « nouvel homme ».

¹²³⁷ L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 107.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹²³⁹ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 107.

Étienne Decroux prend soin à expliquer que son but n'est pas de créer un homme-machine : « pouvoir l'imiter [la machine], c'est de savoir dans quelle mesure on cesse de l'imiter¹²⁴⁰ », dit-il. Le mime se rapproche de la machine en représentant un mouvement harmonieux juste dans certains cas, où il n'y pas question de « la lutte contre la matière, ou le problème ou le libre arbitre¹²⁴¹ ». Elle lui sert de modèle pour représenter un état idéal où les mimes se meuvent, libérés des contraintes, démunis de leurs propres corps mimétiques. Ils représentent « le ballet des machines en songe¹²⁴² » qui est une image de la société idéale.

3.6. Incarner l'utopie politique et sociale

Pour arriver à représenter une société idéale, le mime doit d'abord effectuer la lutte prométhéenne par son propre corps. Étienne Decroux va encore plus loin dans ses réflexions en imaginant que le corps représente le conflit social et politique qui se produit aux niveaux des *organes corporels*. Il conçoit le corps comme un territoire géopolitique : « [La forme du corps] impose à mon esprit une division d'anatomie extérieure, dit-il. Je vois comme des pays, j'incise les frontières¹²⁴³ ». Cette image s'inscrit dans la tradition des cartes anthropomorphiques qui existe depuis la Renaissance¹²⁴⁴ et persiste dans la caricature politique jusqu'à l'époque contemporaine¹²⁴⁵. Dans la vision de Decroux, chaque *organe* représente un pays qui exerce un pouvoir sur un autre :

Le tronc [...], dit-il, est une fédération dont chaque État est susceptible de mouvements autonomes, limités mais sensible : rotation, translation, inclination (*sic*). Ces États ont pour noms poitrine, ceinture, épaules, bassin. Certains ont des communes, nommées vertèbres et jalouses elles aussi de leurs prérogatives¹²⁴⁶.

¹²⁴⁰ *Ibid.*

¹²⁴¹ *Ibid.*

¹²⁴² « Spectacle de mime et autres choses du même esprit par Étienne Decroux et sa troupe », Théâtre d'Iéna, automne 1946, dans *Fonds Edward Gordon Craig, op. cit.*, [cote : EGC op. 38 (2)].

¹²⁴³ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 93.

¹²⁴⁴ Rappelons les cartes de l'Europe du XVI^e siècle représentées en forme d'une Reine. Voir Peter Maurer, *Europa Regina. 16th century maps of Europe in the form of a queen, Belgeo. Revue Belge de Géographie*, 2008, n° 3-4, « Formatting Europe - Mapping a Continent », p. 355-370.

¹²⁴⁵ Roderick M. Baron, « Bringing the map to life: European satirical maps 1845-1945 », *ibid.*, p. 445-464.

¹²⁴⁶ Étienne Decroux, « Justification d'une classe de mime corporel dans une école des comédiens », *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 164.

Il considère le tronc du corps comme un ensemble d'états qui réclament chacun ses droits. Son but est d'établir la paix entre les différents « pays ».

De plus, Étienne Decroux imagine le corps comme la société. Il constate que des inégalités règnent parmi les différents *organes* du corps. Certains sont privilégiés car ils sont dispensés de l'effort, tandis que les autres doivent suer pour gagner leur pain. « Le pied est le prolétaire du corps¹²⁴⁷ » qui paie toujours le plus dans l'exécution de mouvement. En revanche, le visage et les mains n'ont jamais « aussi sévères conditions de travail¹²⁴⁸ ». Dans cette perspective, le texte *Primauté du corps sur le visage et les bras* où Decroux plaide pour donner au corps plus de place dans l'expression de l'acteur manifeste sa pensée politique. Le visage et les bras que le mime considère comme hypocrites, symbolisent des classes gouvernantes de la société, tandis que le corps qui fait l'effort et qui ne ment pas dans son expression, incarne le peuple avec le prolétariat à sa base.

Rappelons que l'image de l'état conçu comme un corps humain apparaît dans *Le Léviathan* de Thomas Hobbes en 1651. L'illustration originale de la page de couverture représente le corps du roi composé par le peuple (fig. 233)¹²⁴⁹. Hobbes utilise cette métaphore pour mettre en avant le rôle principal du souverain dans la constitution de l'état. Cette image s'est répercutée dans la caricature et l'affiche politique des XIX^e et XX^e siècles représentant un dirigeant d'état constitué des corps du peuple¹²⁵⁰. L'idée proposée par Étienne Decroux sur le corps comme une société s'inscrit dans cette tradition iconographique et elle la renie en même temps. En cachant le visage du mime par le masque qui est « une invention socialiste¹²⁵¹ », Decroux coupe symboliquement la tête du roi et donne le pouvoir au « peuple » que représente le tronc du corps (fig. 234). Il se rapproche dans ce sens de ses philosophes préférés du XVIII^e siècle qui

¹²⁴⁷ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 202.

¹²⁴⁸ La phrase : « Je ne vois pas que le visage ait d'aussi sévères conditions de travail » revient quatre fois dans le texte comme un refrain, voir Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 93, 98, 99, 100.

¹²⁴⁹ Pour l'interprétation de cette illustration voir Horst Bredekamp, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne. Illustrations des œuvres et portraits*, Paris, Éd. Maison des sciences de l'homme, 2003 [Berlin, 1999], p. 69-90.

¹²⁵⁰ Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder (1651-2001)*, 3^e éd. aug., Berlin, Akademie 2006, p. 132-161.

¹²⁵¹ « "Le corps est un clavier musical" – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) », dans Guy Freixe, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, op. cit., 2010, p. 282.

développaient des idées sur l'égalité des hommes et considéraient la société comme un organisme vivant dont chaque partie joue un rôle important dans l'ensemble¹²⁵².

Étienne Decroux voudrait donner aux *organes* du corps la même liberté d'expression et déplacer le pouvoir de la pensée qui siège dans la tête jusqu'aux pieds « prolétaires ». Néanmoins, « l'esprit est égalitaire et le corps ne l'est pas¹²⁵³ » et il possède « des articulations rebelles¹²⁵⁴ ». Le mime corporel incarne le conflit entre le pouvoir de l'esprit et la rigidité de la matière de son propre corps. Dans ce sens, il représente la lutte de la pensée « révolutionnaire » contre la structure figée du corps symbolisant la société. Libérer les *organes* du corps de ses contraintes qui lui ont été imposées par le comportement social et trouver un nouvel équilibre où tous les *organes* travaillent dans une harmonie universelle, tel est pour Étienne Decroux le but du mime corporel.

Il propose une conception utopique du corps humain dont on est loin de connaître toutes les sources idéologiques. Néanmoins, l'idée du corps comme société construite selon les nouvelles lois d'harmonie se rapproche des visions utopiques des premiers socialistes de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle¹²⁵⁵ qui attribuaient aux arts un rôle important dans une société renouvelée¹²⁵⁶. Rappelons les idées de Charles Fourier (1772-1837) qui alimentaient pendant les XIX^e et XX^e siècles des projets artistiques sur l'utopie sociale¹²⁵⁷. Étienne Decroux, nourri depuis son enfance par « l'esprit fouriériste¹²⁵⁸ » de son père et fréquentant des rassemblements politiques de gauche pendant sa jeunesse, était familier avec ce type de pensée. De plus, il cite dans ses écrits l'économiste Charles Gide (1847-1932), promoteur du mouvement coopératif

¹²⁵² Par exemple, nous trouvons la comparaison du corps politique au corps humain dans *Le Discours sur l'Économie politique* (1755) de Jean-Jacques Rousseau.

¹²⁵³ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id., Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 90.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁵⁵ Robert Owen (1771-1858), Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825) et Charles Fourier (1771-1837) etc.

¹²⁵⁶ Pour le discours sur le rôle des arts dans la conception de la société par les premiers socialistes dans la première moitié du XIX^e siècle voir Neil Mc William, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française, 1830-1850*, Dijon, les Presses du réel, « Œuvres en société », [Princeton, 1993] 2007.

¹²⁵⁷ Sur la pensée de Charles Fourier et l'art voir *L'écart absolu : Charles Fourier, cat. exp.*, Emmanuel Guigon (dir.), Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Besançon (29 janvier-26 avril 2010), Dijon, Les presses du réel, 2010.

¹²⁵⁸ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 57.

français, influencé par les idées de Charles Fourier¹²⁵⁹. Or, c'était notamment dans le milieu du théâtre de l'entre-deux-guerres à l'École du Vieux-Colombier de Jacques Copeau et plus tard au Théâtre de l'Atelier chez Charles Dullin que la vision du phalanstère fouriériste transparait derrière l'idée du théâtre comme projet d'une communauté d'acteurs qui œuvre ensemble pour réaliser dans leurs pièces une nouvelle image de la société¹²⁶⁰. Entre 1924 et 1925, Étienne Decroux a brièvement vécu une vraie expérience communautaire en Bourgogne avec Jacques Copeau et sa troupe *Les Copiaus*. Elle s'est inscrite dans sa mémoire et influencera plus tard sa propre conception de l'école de mime, fondée sur la coopération comme l'économie de Charles Gide¹²⁶¹. Il la conçoit comme une communauté idéale dont l'appartenance est scellée par les rituels d'initiations¹²⁶². Ce qui vaut pour l'école, vaut aussi pour son unité, sa « phalange » qu'est le corps du mime. Nous voudrions ainsi proposer une lecture fouriériste de la conception du corps chez Étienne Decroux.

Charles Fourier développe un projet de société qui place le bonheur de l'homme en premier lieu. Le système de travail, imposé par la société industrielle, entrave selon lui les passions humaines, ce qui nuit, en fin de compte, au développement économique. Son idée principale consiste à ne plus réprimer les passions mais de les gérer selon les nouvelles lois des « attractions passionnelles¹²⁶³ ». S'inspirant de la théorie de la gravitation d'Isaac Newton, il considère que les passions, autant que les objets matériels, peuvent être régis par les lois mathématiques. Fourier constate que les êtres humains sont naturellement attirés par certaines personnes, certaines activités et certaines choses. Au lieu d'interdire aux hommes de développer leurs passions, il veut les maîtriser par les lois d'attractions pour permettre à l'homme d'atteindre l'harmonie dans sa vie. Il place au centre de son utopie l'homme et ses passions, sa théorie étant

¹²⁵⁹ En expliquant « la manière », Decroux cite la phrase de Charles Gide : « La production se réduit au déplacement ». Voir Étienne Decroux, « Commentaires de *Petits Soldats* ou De l'intérêt spécifique du mime », dans *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 145.

¹²⁶⁰ Selon Yves Lorelle, le Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin était « un phalanstère réussi », dans Yves Lorelle, *Dullin-Barrault : l'éducation dramatique en mouvement*, Paris, Éd. de l'Amandier, p. 23.

¹²⁶¹ Decroux parle du « troc de Charles Gide », dans Étienne Decroux, « Conférence du 27 juin 1945 à la Maison de la Chimie. Comparaison entre pantomime et mime corporel » dans Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit., [cote : « MW-164 (3)], f. 34.

¹²⁶² Marco De Marinis décrit les rituels à l'école dont celui de recevoir la corde du maître et l'accepter comme l'introduction du cours, voir Marco De Marinis, *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory*, op. cit., p. 53.

¹²⁶³ Charles Fourier utilise cette expression dans *La Théorie des quatre mouvements* (1808), voir Daniel Guérin « Préface », dans Charles Fourier, *Vers la liberté en amour*, id. (éd.), Paris, Gallimard, « Folio - Essais », 1975, p. 13.

animée par l'idée de l'amour qui se réalise sur plusieurs niveaux (physique, spirituel)¹²⁶⁴.

Charles Fourier crée un modèle d'une unité de la société idéale qu'il appelle le phalanstère. Il s'agit d'un projet architectural abritant la communauté (fig. 235) et d'un modèle de vie communautaire fondée sur l'égalité de leurs membres et sur leur coopération¹²⁶⁵. Il lègue à la postérité des idées peu communes qui, dans le domaine de l'art, voient leur application notamment dans l'architecture, par exemple chez Le Corbusier¹²⁶⁶. André Breton, quant à lui, découvre la pensée de Fourier pendant la Seconde guerre mondiale et il s'en inspire dans l'interprétation du monde fondée sur l'analogie entre les passions humaines. En 1947, il compose *Ode à Charles Fourier* pour rendre hommage à ce philosophe socialiste¹²⁶⁷.

À la même époque, Étienne Decroux cherche à construire l'art du mime sur les nouvelles lois d'harmonie. Il dresse son corps comme une architecture phalanstérienne dans laquelle chaque unité coopère avec les autres pour construire un corps idéal et harmonieux. Mais cela suppose de restructurer à la base les relations entre les *organes corporels* qui exercent les « attractions passionnelles » entre eux. Le mime représente le drame intracorporel dans lequel les parties du corps s'attirent et se contredisent, s'aiment et se disputent comme les hommes. Decroux tente de créer « une société égalitaire » des *organes corporels* qui vivraient dans une paix et se mouvraient en harmonie. Il réalise cette utopie politique dans son propre corps en l'édifiant comme *la statuaire mobile* et il invite le spectateur à la cérémonie de ce corps « libertaire » dans lequel les *organes* font l'amour entre eux.

¹²⁶⁴ *Ibid.*

¹²⁶⁵ Charles Fourier, « Théorie de l'unité universelle, 1822 », Florent Perrier (introd.), dans Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Paris, Éd. INHA (« Sources »), 2014, <http://inha.revues.org/5256> (consulté le 21/06/2015).

¹²⁶⁶ Le Corbusier s'appuie dans ses projets des villes idéales à la fois sur les idées de Saint-Simon (l'organisation urbaine de la société) et de Charles Fourier (le phalanstère), voir Robert Fishman, *Utopies urbaines au XX^e siècle* : Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Bruxelles, P. Mardage, 1979 [New York 1977], p. 176.

¹²⁶⁷ Emmanuel Rubio, « Fourier », dans Henri Béhar (dir.), *Dictionnaire André Breton*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 428-431 ; Gérard Roche, « Les grands émancipateurs du désir. Fourier, les surréalistes et l'amour », *Cahiers Charles Fourier*, 2003 / n° 14, en ligne : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article78> (consulté le 20/06/2015).

3.7. Toucher le plexus solaire du spectateur

Étienne Decroux pense son art en rapport direct avec le public et avec l'homme en général. Il édifie son corps comme une architecture utopique qu'il montre sur scène dans le but de transmettre son harmonie au spectateur. Decroux souhaite que les gens soient « touchés » par ses œuvres et il utilise de nouveau une comparaison à la sculpture pour décrire l'impact de son art aux spectateurs :

Pour arriver au drame, il faut travailler en trois dimensions [...], dit-il. Le drame avance vers le spectateur. Une partie doit toujours avancer comme un bras qui pousse sur le plexus solaire de spectateur. La sculpture et l'acteur sont faits en trois dimensions. Tous les deux tendent vers le dramatique. Il y a un art de faire une statue qui est plate, comme un bas-relief, tandis que la sculpture de Rodin ou de Vigeland contient la profondeur qui nous parle, qui presse sur nous¹²⁶⁸.

La sculpture représente l'art dramatique avec un impact physique sur le spectateur et le mime souhaite donner le même effet : il veut atteindre le plexus solaire du public comme le boxeur Georges Carpentier atteint celui de son adversaire.

Decroux demande que le mime touche le spectateur par ses actions : « Le public est dans la salle et ne bouge pas, c'est le mime qui passe et doit frapper par ses actions [...] ce sont des gifles, des actes virils¹²⁶⁹ », dit-il. Paradoxalement, le public dont il veut guérir les plaies, auquel il veut redonner l'harmonie et le faire reposer par son art, est pris pour un adversaire. Decroux va jusqu'à dire que « [...] pour conquérir les personnes, il faut leur piquer la plante des pieds, on ne sent pas que la douleur, les insultes, il faut donc insulter le public en permanence¹²⁷⁰ ». Decroux aime son public, malgré les opinions contraires de la part des critiques et des spectateurs de son époque¹²⁷¹. Néanmoins, il entretient une relation tendue avec le spectateur en l'incitant sans cesse à

¹²⁶⁸ Étienne Decroux, « Sculpture » (1976), *Mime Journal*, Claremont (Californie), 2000-2001, n° 20, « An Étienne Decroux Album », p. 43, trad. de l'anglais par l'aut. ; La référence au sculpteur norvégien Gustav Vigeland apparaît dans le texte de Decroux probablement grâce à son séjour de deux mois à Oslo en 1955 où il visita sûrement le Parc Vigeland, composé des 200 sculptures figurales, qui représente un grand monument en plein air.

¹²⁶⁹ L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 68.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁷¹ Marco De Marinis, *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory*, op. cit., p. 83.

réfléchir et à agir. Son but est en effet de « réveiller » les hommes pour qu'ils s'engagent par leurs actions pour l'humanité :

Et le mime devrait surtout vouloir dire aux hommes, puisque c'est son muscle qui joue : "Tout est possible." C'est la volonté qui manque, ce n'est pas la puissance. Le mime est l'art qui devrait être exemplaire [...] il faut toujours que le nu, sur la scène, soit en action [...] Ce qui manque le plus aux hommes c'est la volonté, c'est la constance dans la volonté. L'homme travaille pour gagner sa vie, il n'a pas envie de s'occuper des intérêts supérieurs de l'humanité. Il a envie de dormir. Si bien qu'il se comporte en paresseux vis-à-vis de la chose publique¹²⁷².

Le mime ainsi « frappe », « pique » et « gifle » le spectateur pour réveiller en lui l'altruisme et la responsabilité pour des choses communes. Son but est de provoquer chez le public une forte impression. Il « frappe » le spectateur visuellement, mais il « touche » aussi son corps.

Decroux considère que « le regard est l'ambassadeur du toucher¹²⁷³ », car d'abord on regarde et ensuite on touche pour vérifier si ce que nous regardons est vrai¹²⁷⁴. Or, le spectateur assis dans son siège ne peut pas se lever et aller toucher le mime. Il peut, ne revanche, le « toucher à distance » par ses yeux car la vue possède la capacité d'évoquer les sensations tactiles. Rappelons que l'idée du regard considéré comme « la main invisible » du spectateur apparaît dans l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle¹²⁷⁵. Dans son essai *La Plastique* de 1778, Herder affirme que : « [...] la vision n'est qu'une forme abrégée du toucher [...]. La vision est rêve, le toucher réalité¹²⁷⁶ ».

« L'œil haptique¹²⁷⁷ » se fraie le chemin dans la théorie artistique pour mettre en avant le rôle du corps dans la perception de l'œuvre d'art¹²⁷⁸. Des sensations du toucher

¹²⁷² L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 82.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 204.

¹²⁷⁴ Decroux compare la vue et le toucher dans Étienne Decroux, « La pensée n'est pas le penseur », 1952-1953, dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux*, op. cit., [cote : MW-164 (12)].

¹²⁷⁵ Hans Körner, « The invisible hand. Distant touch and aesthetic feelings in the late 18th century », *Predella*, 2011, n° 29, « Chirurgia della Creazione. Mano e arti visive », http://www.predella.it/archivio/index0558.html?option=com_content&view=article&id=177&catid=65&Itemid=94 (consulté le 13/11/2012).

¹²⁷⁶ Johann Gottfried Herder, *La Plastique*, Pierre Pénisson (trad., éd.), Jacqueline Lichtenstein (préf.), Paris, Éd. du Cerf, 2010, p. 19. Mise en italique par l'auteur de l'essai.

¹²⁷⁷ Herman Parret, « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegel, et de Riegel à Herder », *Nouveaux actes sémiotiques*, 2009, n° 112, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2570> (consulté le 16/01/2013)

et de l'espace que la vue procure, notamment quand il s'agit de regarder la sculpture, accentuent l'impact de l'œuvre sur le spectateur. Celui-ci se sent « touché » non seulement corporellement mais aussi émotionnellement par une œuvre d'art. Les deux aspects du toucher se superposent aussi chez le spectateur de la pièce de mime corporel.

Le mime préfère jouer pour un public « idéaliste et distingué¹²⁷⁹ », composé que de quelques personnes. Il demande un spectateur sensible au corps sensible. En voilant le visage, le siège des cinq sens, il privilégie le toucher qui s'exprime par tout le corps. Le mime instaure un rapport intime entre lui et le spectateur qui ne passe plus par les codes du langage, mais par les mouvements du corps sur scène. Il avance vers lui pour lui montrer le drame face à face, corps à corps. Le spectateur regardant le mime se mouvant sur scène reconnaît dans ses mouvements l'harmonie qui l'émeut et le touche et qui résonne avec son propre corps et ses propres rêves. Son corps devient un « moule » du corps du mime et reçoit « les coups » que le mime lui envoie par ses gestes. Touchant le mime par son regard, le spectateur se sent touché par la présence physique du corps sur scène. Le mime entraîne le spectateur dans le circuit du toucher dans lequel les rapports se renversent entre les deux corps qui sont à la fois touchant et touché et « agissant et agi¹²⁸⁰ ».

3.8. Ériger un monument à l'Humanité

Le mime invite le spectateur à une expérience intime du dialogue entre leur corps, mais en même temps, il construit son art comme étant destiné pour un public très nombreux, voire pour toute l'humanité. Nous avons vu à plusieurs reprises qu'Étienne Decroux conçoit son mime comme l'art de la sculpture et qu'il évoque aussi souvent l'artiste comme Prométhée qui change le monde par son action qui consiste, par exemple, à créer les statues :

¹²⁷⁸ Sur le toucher dans la sculpture en général voir Peter Dent (dir.), *Sculpture and Touch*, Farnham - Burlington, Éd. Ashgate, « Subject/Object : New Studies in Sculpture », The Henry Moore Institute, Leeds (dir.), 2014, p. 1-24 ; sur le toucher dans la sculpture contemporaine voir Sylvie Coëllier (dir.), *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporaine*, actes du Colloque Contact, 27-28 mars 2003, Dép. des arts plastiques et sciences de l'art de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.

¹²⁷⁹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 90.

¹²⁸⁰ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 193.

L'art prométhéen, un art dans lequel l'homme fait des choses, dit Decroux. L'homme n'était pas content de vivre dans la cave. Il est rival de Dieu parce qu'il fait des choses. Il fait des statues. C'est comme s'il dirait au Dieu : « L'homme que tu as créé n'est pas beau, j'en ferai un autre. La cave que tu as faite, ce n'est pas joli. Je ferai un monument¹²⁸¹.

Prométhée, symbole de l'homme, se lève pour créer une œuvre qui, selon la fable, concurrence le Dieu. Le mime, à son tour, dresse son corps comme une statue pour transmettre au spectateur la pensée politique et ainsi changer le monde.

Étienne Decroux s'inspire des monuments publics dont il veut égaler l'art du mime. Il met en avant que « La statuaire est un art sculpté dans le réel et qui ne loge pas à l'hôtel¹²⁸² ». Sa place est donc, dehors, dans la ville, dans l'espace public où elle représente une forme de spectacle permanent qui fait appel à la mémoire collective¹²⁸³. Decroux connaissait les monuments publics de Paris devant lesquels il est passé toute sa vie liée à la capitale et à sa banlieue. Il aimait particulièrement *La Colonne de Juillet* ornée du *Génie de la Liberté* sur la place de la Bastille dont il a souvent parlé dans ses conférences¹²⁸⁴.

Paris est d'ailleurs une ville parsemée par des monuments qui sont les témoins de leur histoire¹²⁸⁵. C'est en effet à l'instauration de la Troisième République qu'elle s'est enrichie des statues rappelant les vertus républicaines à ses habitants¹²⁸⁶. Mais Paris sous l'Occupation était aussi la ville où de nombreux monuments en bronze ont été envoyés à la fonte pour servir à fabriquer des armes¹²⁸⁷. Le besoin d'ériger de nouveaux

¹²⁸¹ Étienne Decroux, « Hugo et Baudelaire », *Mime Journal*, « 80th Birthday Issue », n° 7-8, 1978, p. 51.

¹²⁸² Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁸³ Sur la définition du monument voir Dietrich Erben, « Denkmal », dans Uwe Fleckner, Martin, Warnke, Hendrik Ziegler (dir.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, t. I, Munich, C. H. Beck, 2011, p. 235-243.

¹²⁸⁴ Voir le chapitre « Étienne Decroux et la sculpture ».

¹²⁸⁵ Sur les aspects politiques des monuments publics en France au XIX^e siècle voir Anne Pingeot *et al.*, *La Sculpture française au XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais (10 avril-28 juillet 1986), Paris, Réunion des musées nationaux, 1986, p. 162-216 ; Albert Boime, *Hollow Icons. The Politics of Sculpture in Nineteenth-century France*, Kent (Ohio) - Londres, The Kent State University Press, 1987.

¹²⁸⁶ Sur les monuments publics sous la Troisième République voir *Quand Paris dansait avec Marianne*, cat. exp., Musée du Petit Palais (10 mars - 27 août 1989), Paris, Éd. Paris-Musées, 1989 ; Sergiusz Michalski, « Democratic "Statuomania" in Paris », dans *id.*, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Londres, Reaktion books, 1998, p. 13-55.

¹²⁸⁷ Le reportage photographique clandestin de Pierre Jahan de 1941 qui a été fait à l'endroit où les statues volées ont été rassemblées avant leur envoi à la fonte, en constitue le témoignage. Voir Pierre Jahan - Jean Cocteau, *La mort et les statues*, Paris, Éd. de l'Amateur, [1946], 2008.

monuments dans l'après-guerre transparaît derrière les mots de Decroux écrits en 1947 selon lesquels : « Le mime victorieux peut honorer la France¹²⁸⁸».

Pour le créateur du mime corporel, la statuaire publique constitue l'exemple de l'art social : « [...] les monuments, c'est le lieu où le peuple se réunit, dit-il. Chacun voit les autres, les autres voient chacun, et je trouve ça émouvant. Sortir de sa petite personne, sortir de ses petites habitudes me semble une chose extrêmement séduisante et c'est la seule chose qui me passionne¹²⁸⁹ ». Decroux imagine le monument comme un orateur au milieu d'un rassemblement politique qui s'élève au-dessus des foules et leur transmet un message qui fait vivre au peuple une expérience collective en leur rappelant des valeurs communes de toute l'humanité. Telle est aussi la mission du théâtre que le mime veut accomplir par son art. Le monument public et l'orateur politique en ce sens constituent les modèles de l'art politique d'Étienne Decroux.

Il met en avant le rôle exemplaire et éducateur du monument en parlant de la grandeur physique qui va de pair avec la grandeur morale : « C'est grâce au grand physique du monument qu'en lui chacun voit tous et que tous voient chacun et que par conséquence la foule devient un peuple. Le physiquement grand est le haut-parleur de la vérité¹²⁹⁰ ». De plus, chez le sculpteur, la monumentalité physique de l'œuvre est proportionnelle à son engagement politique ou par les mots de Decroux : « L'appétit du physiquement grand, c'est la faim de parler au peuple¹²⁹¹ ». Précisons qu'en parlant de la grandeur, Decroux ne pense pas à l'échelle mais à la qualité de l'œuvre. Ainsi, même le mime de taille humaine peut-t-il incarner une grandeur physique et morale et devenir un monument de l'art social, comme nous le raconte le créateur du mime corporel :

Quand un homme est étendu par terre en short, en slip, c'est très simple, c'est un peuple qui est couché et voilà qu'il se lève lentement. Vous voyez tout son jeu de muscle et après il va, il vient, il soulève des choses, il les projette. C'est l'homme qui compte sur lui-même et voilà en quoi c'est un art prométhéen¹²⁹².

¹²⁸⁸ Étienne Decroux, « Notes en vue d'un entretien avec Jacques Jaugeard (été 1947) », dans *Ensemble documentaire Étienne Decroux, op. cit.*, [cote : MW-164 (8)], f. 5.

¹²⁸⁹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages, op. cit.*, p. 58.

¹²⁹⁰ Étienne Decroux, « Primauté du corps sur le visage et les bras », dans *id.*, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 89.

¹²⁹¹ *Ibid.*

¹²⁹² *Ibid.*, p. 81.

Le mime représente par son corps toute l'humanité et son action est donc symbolique. Étienne Decroux imagine le mime comme un monument au milieu de la place publique autour duquel passe des gens comme autour de *La Colonne de Juillet* sur la place de la Bastille (fig. 238). Les passants regardant la statue du *Génie de la Liberté* se rappellent de la symbolique qu'elle incarne. Et le mime corporel souhaite que son art ait le même effet sur le spectateur. Or, à la différence de la sculpture, c'est le mime qui tourne autour du spectateur immobile. Nous revenons à la conception du corps comme *la statuaire mobile* qui s'enrichit dans ce contexte de l'idée du corps comme monument, commémoratif et exemplaire. La conception du corps comme *la statuaire mobile* incarne dans ce sens aussi le concept idéologique d'Étienne Decroux.

Les pièces de mime apparaissent dans cette perspective comme les « monuments » qui incarnent les idées politiques de son créateur. *Le Lyrisme Politique*, créé au début des années 1980 avec Nicole Pinaud (fig. 236), qui dure un quart d'heure, prend pour sujet la quête d'un idéal politique. Il représente :

L'histoire de l'homme en marche vers un idéal. Cette marche est d'abord un combat : prendre l'épée, partir à l'assaut, défendre son idée. Combat allant, il harangue les foules [...] s'adresse à tous et à chacun. Le combat porte ses fruits, l'homme triomphe. C'est la joie de la victoire. [...] Au cœur du bonheur, peu à peu surgissent les problèmes [...] Et de problèmes en problèmes, l'homme épuisé comprend que le fruit de son labeur n'est pas à la hauteur de l'idéal rêvé. Pris de désespoir, l'homme s'effondre. Passe le temps, passent les générations...Un autre homme un jour y découvre l'étoile de l'idéal. En prenant son envol, il s'engage dans le combat [...]¹²⁹³.

La pièce représente le portrait du combat politique pour accomplir le rêve sur l'humanité heureuse qui est à jamais inassouvie et toujours recommencé par d'autres générations. Et c'est le corps du mime et ses mouvements qui nous le raconte. Le mime représente les grandes idées de l'humanité par ses actions, mais en même temps, il est physiquement présent sur scène. Il s'érige comme une statue et sa grandeur physique a un impact direct sur le spectateur comme un monument qui représente une idée et en même temps, il est un objet matériel présent dans l'espace urbain¹²⁹⁴. Le mime trouve son compte de ce double statut du corps matériel dans l'espace qui est à la fois présent

¹²⁹³ Selon Nicole Pinaud, « Le Minotaure », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 498.

¹²⁹⁴ Albert Boime, *Hollow Icons. The Politics of Sculpture in Nineteenth-century France*, op.cit., p. 14.

et qui représente, pour y ajouter encore un avantage. Decroux l'explique : « Le mime est le plus exemplaire des arts. [...] Il se dresse parmi les arts comme un prophète. C'est le seul qui puisse dire : "Ce que je pense, je le fais. Je suis à la fois le sujet, et l'objet. Je suis l'artisan et je suis aussi la matière"¹²⁹⁵ ». Le mime est donc doté de la grâce de pouvoir matérialiser ses idées dans son corps. Il « s'engage » à le mettre en équilibre instable et à représenter la lutte de l'homme contre le déterminisme de la société. C'est *Le Génie de la Liberté* ou *Le Penseur* de Rodin en action. Selon Decroux, « le mime ne peut pas remuer beaucoup d'idées, au moins il s'engage¹²⁹⁶ » et il le fait par son corps.

Le mime prépare lentement une révolution tacite, œuvre en silence à tenir « la pyramide sur la pointe¹²⁹⁷ » (fig. 239). Le corps est son seul moyen de propagande et son seul outil pour transformer le monde. Étienne Decroux cite des vers de Charles Baudelaire pour décrire sa « présence vivante¹²⁹⁸ » sur scène :

Quoiqu'il ne pousse ni grand geste ni grand cri,
Il ferait volontiers de la Terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le Monde¹²⁹⁹.

L'engagement politique du mime consiste à « rester debout¹³⁰⁰ » et à construire son corps, symbole de l'homme, selon les nouvelles lois d'harmonie pour exprimer la diversité de la pensée, pour donner à l'homme la liberté de choisir ses contraintes, pour résister contre l'uniformité de la société par ses actions.

Comme le titan mythique, Étienne Decroux construit son art prométhéen pour transformer le monde. Il utilise souvent les comparaisons du mime avec Prométhée qui s'oppose à Dieu. À travers son discours et ses actes, Decroux apparaît comme un prophète doué d'une mission divine. Dans l'introduction du film tourné à Waco au Texas, nous le voyons en train de lever les mains pour accueillir le public comme un orateur

¹²⁹⁵ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 107.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹²⁹⁸ Étienne Decroux, « Le mime sous globe », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op.cit., p. 59.

¹²⁹⁹ Charles Baudelaire, « L'Ennui » (*Fleurs du mal*, 1861), cit. par Étienne Decroux, « Le mime sous globe », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, op.cit., p. 59.

¹³⁰⁰ *L'homme qui voulait rester debout*, tel est le nom du spectacle créé en 1992 en hommage à Étienne Decroux par le Théâtre de l'Ange fou, dirigé par Steve Wasson et Corinne Soum,

politique qui salue la foule avant de commencer son discours (fig. 237). Nous pouvons imaginer que Decroux en orateur politique aurait parlé de la société qui raccourcit nos gestes, contraint l'homme dans ses pensées et fait disparaître le sens pour la communauté de nos vies. Étienne Decroux, en revanche, donne la parole à son corps, et représente sa pensée par ses mouvements. Son action par laquelle il veut changer la condition humaine dans la société contemporaine, consiste à représenter sur scène les pièces de mime. C'est en effet dans ce paradoxe que repose l'originalité et la difficulté de son projet de mime en tant qu'art social : « réveiller » les gens, les inciter à agir en leur montrant le corps du mime en train de bouger sur scène !

Étienne Decroux ne renonce pourtant jamais à sa mission qu'il poursuit jusqu'à la fin de sa vie et qui le pousse à recommencer à nouveau une création avec ses élèves, une recherche solitaire de l'expression corporelle ou une réflexion sur les principes de mime qu'il note soigneusement avec sa plume sur un papier. Il croit à son art du mime et à son pouvoir de transformer le monde, car il est animé par l'idéal politique et spirituel : « Il faut croire à quelque chose, dit-il, et quand on ne croit pas à Dieu, c'est mon cas, [...] on s'abandonne au lyrisme politique, c'est-à-dire au rêve d'une humanité juste et heureuse¹³⁰¹ ». Toute sa vie durant, il tente de réaliser ce rêve en le matérialisant sur scène par son corps et ceux de ses élèves.

Son « lyrisme politique » est en ce sens profondément humaniste car il place l'homme et son bonheur au centre de la conception du mime corporel. L'art d'Étienne Decroux est fondé sur son amour de l'humanité qui se concentre dans sa passion pour le mime : « [...] le mime, c'était mon violon d'Ingres, dit-il. [...] C'est lui que j'aimais. C'est avec lui que j'avais des rapports d'amour [...]. C'était un amour de lutte [...]. Il s'agissait de lutter pour l'idée fixe. [...] n'aimer qu'une chose ! [...] C'est parce qu'on voit le monde entier qui se condense dans cette chose¹³⁰² ». Aimer le mime signifie pour Étienne Decroux d'aimer l'Homme en général et d'agir pour lui. Néanmoins, cela ne suffit pas pour transformer le monde comme il le souhaite. Il faut transmettre cette passion au public et réveiller « le lyrisme politique » chez le spectateur. Et le mime le fera par ses actions ou par sa simple présence sur scène.

¹³⁰¹ « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », dans Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, op. cit., p. 88.

¹³⁰² *Ibid.*, p. 72.

Le mime représente la lutte symbolique de l'homme pour réaliser sa pensée et changer le monde et il veut que le spectateur adopte lui-même cette attitude de Prométhée : rester debout, faire de l'effort et tirer le meilleur de soi-même, sortir de son indifférence et agir dans l'intérêt commun avec les autres hommes. Néanmoins, pour allumer le feu prométhéen dans l'âme du spectateur, il faut le toucher au plus profond de lui-même, à son « plexus solaire ». Étienne Decroux veut éveiller chez chaque spectateur le sens politique qui vient de l'intérieur de son cœur. Il érige son corps comme le monument de l'amour à l'Humanité et il incite le spectateur à aimer l'homme et à s'engager dans sa vie pour l'idéal de la société heureuse. L'art prométhéen d'Étienne Decroux consiste donc à transformer le monde par l'amour.

« Le mime est à la fois statuaire et statue.

Donc, son témoin se lève pour retoucher le monde¹³⁰³ ».

¹³⁰³ Étienne Decroux, « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel », dans *id.*, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 30.

CONCLUSION : Étienne Decroux, sculpteur de *la statuaire mobile*

Pendant toute sa vie, Étienne Decroux tente de créer un nouvel art qui égalerait les autres. Pour décrire la place qui lui revient parmi les genres artistiques, il recourt à l'image de la cathédrale:

On peut imaginer le monde des beaux-arts comme une cathédrale avec des niches réservée pour les statues, dit-il. Alors nous aurions par exemple : la statue qui représente le dessin aux traits, celle de la peinture, celle de la musique et enfin, dans le domaine du verbe, celle de la littérature. Mais pour ce qu'il y a de la corporelle, je vois bien que la niche est vide et qu'il n'y a rien dedans [...]¹³⁰⁴.

Decroux consacre toute sa carrière à remplir cette niche destinée à la statue du mime corporel. Il est à la recherche d'un corps nouveau qui donnerait à l'acteur un moyen de devenir l'artiste. C'est pourquoi il compare souvent le mime au sculpteur pour mettre en avant son aspect créateur. La sculpture, centrale dans sa réflexion, représente non seulement une métaphore poétique de son art, mais aussi le point de départ de sa conception théorique du mime. Notre thèse a démontré que le rapport de Decroux à la sculpture se traduit sous différents aspects, à la fois formel et symbolique, pratique et théorique.

La conception du corps du mime repose sur deux sources fondamentales : les arts du spectacle et les arts plastiques. Du domaine du théâtre, Decroux transpose les concepts du masque et de la marionnette, qu'il applique directement au corps du mime. Le masque, à la fois accessoire de théâtre et objet plastique de la sculpture, est repris de la tradition de l'École du Vieux-Colombier de Jacques Copeau. Decroux étend le masque à l'ensemble du corps. La fonction du masque n'est cependant pas de cacher le corps, mais d'adopter une technique de mouvement non-mimétique. Le masque représente ainsi pour Decroux une voie vers l'abstraction.

La marionnette, traditionnellement liée au théâtre populaire, constitue un objet plastique et une image de l'homme au corps articulé. En segmentant le corps en différentes parties que le mime enchaîne de manière artificielle, Decroux le construit

¹³⁰⁴ Étienne Decroux, « L'interview imaginaire ou les « dits » d'Étienne Decroux », dans *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études et témoignages, op.cit.*, p. 93.

comme s'il s'agissait d'une marionnette vivante. Il s'inspire dans ce sens de la sur-marionnette d'Edward Gordon Craig, qui représente l'image symbolique de l'acteur qui, émancipé de l'expression naturaliste peut désormais traduire la vie spirituelle par son art. Dans la pièce *La Statue* de 1948, Decroux met en scène la vision de l'idole sacrée animée par les forces divines en s'inspirant de la description de la sur-marionnette. Le créateur du mime corporel reprend l'idée de Craig, pour qui le théâtre a pour but de rendre visible l'invisible. Il tente de réaliser cet objectif par le mouvement du mime.

Les arts plastiques constituent la deuxième source de la conception du corps chez Étienne Decroux. Il s'inspire des attitudes observées dans des sculptures dont il reprend les principes du mouvement. Il s'inscrit dans la tradition de la pensée de François Delsarte qui, un siècle avant lui, a analysé les statues du Louvre pour y chercher les lois de l'expression dramatique. Decroux est attiré par les sculptures représentant le corps livré à l'effort comme les représentations de lutteurs sur les reliefs antiques ou encore par les figures en équilibre instable comme *Le Génie de la Liberté* sur la place de la Bastille. Comme dans le delbartisme, il s'inspire du mouvement que la sculpture suggère et de l'émotion que celui-ci évoque. Decroux définit la manière dont il se réapproprie les postures comme « le déménagement des principes ». Le mime reconnaît dans la sculpture un potentiel dramatique qu'il déploie dans une composition dynamique dont il intensifie l'impact émotif par le changement *des dynamo-rythmes*. Nous avons établi un lien entre « le déménagement des principes » d'Étienne Decroux et le concept des formules de pathos d'Aby Warburg en montrant les similarités dans leurs approches à l'exemple du transfert au mime corporel de l'attitude de *La Victoire de Samothrace*.

La sculpture classique joue un rôle important pour Étienne Decroux. Son amitié avec Paul Bellugue, professeur d'anatomie et de morphologie à l'École des Beaux-Arts, lui ouvre les portes de ce haut lieu de l'enseignement des arts plastiques, où le classicisme est érigé en norme. Cependant, nous avons démontré que si Decroux désigne son art comme « classique », c'est davantage en référence au ballet du XVII^e siècle, qui constitue pour lui un aboutissement de l'essor des arts. Il se montre en revanche réticent aux doctrines académiques. Son classicisme est « vivant » car il applique le concept théorique de la « géométrie mobile » au corps. Il fonde son art sur la dichotomie entre les règles immuables et le corps variant et tente de retrouver une nouvelle harmonie dans l'équilibre instable du corps en mouvement.

La sculpture d'Auguste Rodin se trouve pour Étienne Decroux aux antipodes du ballet classique. Elle constitue une source majeure de sa propre conception du corps scénique car elle vient confirmer son ambition de créer le drame sur scène par le mouvement du corps. En voilant le visage et en donnant la primauté au tronc du corps, Decroux renoue avec l'idée du torse comme partie autonome de l'œuvre d'art, déjà présente chez Auguste Rodin. En mettant en avant le jeu des muscles du tronc, Decroux s'achemine vers l'abstraction vers laquelle tendent les torsos du sculpteur. Le créateur du mime corporel s'inspire aussi de la manière dont Rodin représente le drame dans ses sculptures. Nous avons analysé la pièce de mime *Le Passage des Hommes sur la Terre* et nous l'avons comparée à *La Porte de l'Enfer*. Nous trouvons dans les deux œuvres la symbolique de la « genèse de la civilisation », selon les mots du mime. Nous avons comparé la façon dont Decroux compose les scènes avec la manière dont Rodin assemble les figures dans son œuvre monumentale sans établir les liens narratifs entre elles.

Le mime met en scène la lutte contre la pesanteur qu'il conçoit comme le drame symbolique de l'homme combattant son destin. Selon Decroux, le mime marche lourdement, comme s'il était freiné par une force qui l'empêche d'avancer. Decroux utilise la comparaison à la marche de l'homme au fond de la piscine. Il perçoit le même type de mouvement et de drame dans les sculptures de Rodin. Nous avons montré que pour représenter la lutte symbolique de l'homme contre la gravité terrestre, Decroux utilise dans ses pièces de mime les mêmes formules de pathos que Rodin dans *La Porte de l'Enfer* (*L'Homme qui tombe, L'Enfant prodigue*).

En déployant le drame dans le mouvement, le mime veut dépasser la représentation traditionnelle des passions humaines, comme l'a fait avant lui Auguste Rodin. Dans la pièce *La Mélancolie*, il s'inspire de l'attitude de la sculpture des *Trois Ombres* qu'il prolonge dans le corps en traduisant le même accablement de l'esprit. Decroux est notamment attiré par la manière dont le sculpteur représente les différents états de la pensée dans les statues comme *La Méditation* ou *Le Penseur*. Celles-ci le confortent dans sa propre ambition de représenter par le mouvement du corps la dynamique de la pensée. Il consacre une catégorie spéciale à ce type de mouvement, qu'il désigne comme *La Statuaire mobile*, en se référant directement à la statuaire d'Auguste Rodin. C'est notamment dans la pièce *La Méditation*, filmée en 1957, que

Decroux crée plusieurs compositions autour de ce sujet. Il accentue le mouvement du tronc qu'il considère comme l'expression de l'âme humaine. Son mouvement ondulatoire représente la dialectique de la pensée. La sculpture de Rodin du même nom constitue en ce sens le modèle de la « formule de pensée » que le mime incarne dans son corps. Étienne Decroux développe la poétique du monde aquatique où règne l'hippocampe, symbole du mime corporel, pour décrire les mouvements de l'inconscient. Cette thématique le rapproche du surréalisme. Decroux pose un regard similaire sur les sculptures de Rodin qui, comme les sur-marionnettes d'Edward Gordon Craig, produisent chez le spectateur l'expérience du sublime en exprimant la noblesse froide des êtres « surréels ».

Enfin, Étienne Decroux s'inspire de la sculpture de Rodin dans sa recherche du mouvement non-mimétique. Entre 1931 et 1932, il analyse la marche humaine en collaboration avec Jean-Louis Barrault. Il compose alors *La Marche sur place*, qui consiste à créer l'illusion de la marche sans avancer. Il crée le même effet que la sculpture *L'Homme qui marche* d'Auguste Rodin dont il inverse le principe tandis que le sculpteur met le mouvement dans l'attitude, le mime met l'attitude dans le mouvement. Nous avons mis en relief l'importance de cette sculpture de Rodin comme dans la genèse de *La Marche sur place* d'Étienne Decroux.

Étienne Decroux développe une conception plastique du mouvement, qu'il conçoit comme une série d'attitudes s'enchaînant tantôt de manière ininterrompue (*en fondu*), tantôt de manière discontinue (*en saccade*). Il crée le concept de *l'immobilité mobile* qui consiste à déplacer l'attitude dans l'espace comme si l'on posait la sculpture sur une plaque tournante. Nous l'avons comparé à la manière dont Rodin représente le mouvement dans sa sculpture. Celui-ci fonde la dynamique de ses statues sur l'enchaînement continu des attitudes, obligeant le spectateur à tourner autour de l'œuvre pour percevoir la figure dans sa totalité. Decroux veut produire le même effet sur le spectateur à la seule différence que le spectateur est fixe quand le mime tourne autour de la statue.

Le créateur du mime corporel complexifie sa conception du corps comme *la statuaire mobile* en introduisant dans la perception de la sculpture le regard de la caméra cinématographique. Par son mouvement sur scène, il souhaite créer chez le

spectateur la même impression que s'il regardait la sculpture à travers une caméra en mitrailleuse. Il conçoit le spectacle du mime comme une suite des prises de vue qui s'approchent et s'éloignent du corps. Pour arriver à cet effet, Decroux « grossit » des parties corporelles en les animant par le mouvement. Il tente de faire oublier au spectateur le corps naturaliste du mime en le concevant comme un montage de prises de vues, sans pour autant déconstruire la figure humaine. Il se rapproche à nouveau d'Auguste Rodin, qui concevait ses œuvres comme une suite des profils pouvant être observés sous différents angles de vue. Nous avons rappelé à cette occasion la parenté entre l'approche de l'œuvre du sculpteur de Decroux et les idées de S. M. Eisenstein, qui considère Rodin comme un précurseur du montage au cinéma.

Nous avons aussi replacé l'attention prêtée par Étienne Decroux à l'œuvre de Rodin dans le contexte du regain d'intérêt pour sa sculpture qui caractérise l'après-guerre. Nous avons montré le lien entre le motif de la marche humaine dans les pièces de mime et les œuvres d'Alberto Giacometti et de Germaine Richier traitant du même sujet.

En résumé, la sculpture d'Auguste Rodin représente pour Étienne Decroux une source d'inspiration fondamentale à l'époque où il initie sa conception du mime corporel, des années 1930 aux années 1950. En dialogue permanent avec ses sculptures, il prend à rebours les synthèses artistiques de Rodin pour les redéployer dans le mouvement du mime. Néanmoins, pour Étienne Decroux, le mime se place au-dessus du maître de la sculpture française car sa tâche est supérieure : il réalise en actes ce que Rodin ne fait que représenter.

Concevoir le corps comme une série des prises de vues nous ramène à la question du rôle de l'image dans le processus créateur du mime corporel, dans la transmission de l'art du mime et dans le processus de perception par le spectateur. Decroux compare « la pensée par les yeux » au mouvement de la caméra qui se promène sur le monde. Nous avons montré comment le mime « pense le corps en images », non seulement dans ses réalisations, mais aussi dans son discours. Étienne Decroux s'intéresse à la manière dont le mouvement du mime est représenté sur les croquis spontanés des artistes qu'il invite à ses séances publiques. Il souhaite que son art donne une impression visuelle au spectateur aussi forte que s'il regardait une affiche. Il considère le mime comme « un

dessin animé » qu'il réalise en rehaussant l'expression de la silhouette du corps, au détriment de son volume.

Or, c'est notamment en collaboration avec le photographe Étienne-Bertrand Weill, qui enregistre ses spectacles et ses cours, que Decroux peut réaliser son ambition de dématérialiser le corps par le mouvement. En effet, Weill utilise la technique de la pose longue, qui permet d'enregistrer toute la trajectoire de mouvement. Utilisée pour photographier le spectacle *L'Usine* en 1952, elle transforme le corps du mime en jeux des lignes chargées d'énergies qui vont de pair avec l'atmosphère de la pièce. Une autre technique, fondée sur la superposition de clichés, représente les attitudes successives du corps choisies par l'artiste. Celles-ci permettent d'imaginer le mouvement qui s'est déroulé entre les deux poses comme dans la photographie des *Arbres* où les mimes forment l'arbre par leurs attitudes superposées. Enfin, la série photographique de *La Méditation* représente l'architecture en équilibre instable du corps d'Étienne Decroux. Nous avons démontré que Weill développe sa conception des *Métaphormes*, qui représentent les compositions abstraites du mouvement, sous l'influence directe de la conception du corps dynamique d'Étienne Decroux.

Le mouvement devient le moyen de « dessiner » les images sur le corps du mime et de les représenter par des gestes dans l'espace. La même dynamique transparait aussi dans son discours et dans ses écrits. Dans la définition du mime corporel, il utilise « les paroles agissantes » et « les images motrices » pour enseigner aux élèves la technique et l'esthétique de mime. Il conçoit les séances publiques comme « La Maison de l'Analyse de Mouvement » dans lesquelles les projections des dessins du mime, des photographies de Weill, des reproductions de la sculpture rencontrent des vrais corps sur scène. Il crée un spectacle où les frontières entre le corps réel et le corps virtuel s'effacent. Enfin, le corps du mime apparaît comme un générateur d'images adressées au public. Sa *statuaire mobile* ne s'anime complètement que dans la pensée du spectateur.

Dans la dernière partie de thèse, nous avons mis en avant la conception du mime comme l'art du toucher. Le toucher évoque la matérialité de corps « travaillé » à la manière de la sculpture. Différents types de toucher impliqués dans la création du mime corporel ont été relevés. D'abord, nous avons évoqué l'idée que le corps de mime est transformé par le toucher extérieur, en expliquant la pratique d'Étienne Decroux de

« sculpter » ses élèves à la manière de Pygmalion. Ensuite, l'idée que « la pensée touche le corps » a donné suite au questionnement sur la transformation intérieure de corps qui se traduit dans une métaphore du mime en chimiste et en Prométhée.

Enfin, considérer le mime corporel comme art du toucher par lequel nous pouvons changer des choses, implique de prendre en considération son pouvoir de transformer le spectateur et par conséquent la société. Nous avons présenté la pensée politique d'Étienne Decroux, nourrie par l'anarchisme et le socialisme. Sans jamais adhérer à aucun parti ni à aucune doctrine, Decroux développe « le lyrisme politique » qui se définit, selon ses propres mots, comme le rêve d'une humanité juste et heureuse. Il identifie le mime avec la figure de Prométhée, qui incarne la lutte de l'homme contre le déterminisme naturel de son corps et, symboliquement, contre sa condition sociale. Le mime s'engage par son art à retrouver l'harmonie perdue du corps pour la transmettre au spectateur de sa pièce. Il représente la résistance contre les conflits et les guerres, mais aussi la société de consommation, qui tend à unifier les gestes. Comme Prométhée-sculpteur, Étienne Decroux crée un nouveau corps de l'homme dans lequel tous les *organes corporels* vivent en harmonie. À ce propos, nous l'avons comparé au phalanstère de Charles Fourier. En dernier lieu, le mime construit son corps comme un monument par lequel il veut toucher le spectateur et réveiller en lui l'amour de l'humanité.

A la rencontre, extérieure, avec la sculpture, Étienne Decroux fait succéder son appropriation, intérieure, qui joue un rôle fondateur dans sa conception du mime corporel. L'idée du corps comme *la statuaire mobile*, développée au cours de longues années, devient un concept-clé de son art qui s'étend de la conception du mouvement du mime sur scène à la prise de position éthique de l'homme dans le monde. Tandis que cette notion désigne aujourd'hui l'une des catégories qui composent le vocabulaire stylistique dans la pratique et la théorie du mime, nous l'avons isolée comme le paradigme même de l'art du mime corporel.

Resumé en tchèque - České resumé

Předkládaná disertační práce se zabývá osobností a dílem francouzského herce a mima Étiennea Decroux (1898-1991), který byl zakladatelem nového dramatického umění tzv. tělesného mima. V umělcově díle nacházíme časté odkazy na sochařství v podobě metafory, kterou Decroux převáděl do tělesného pohybu. Sám se s oblibou situoval do role sochaře, a to jak v rozhovorech, tak ve svých vlastních představeních. Inspirací pro zvolené pojetí se stala esej Jeana Starobinského *Portrét umělce jako komedianta (Portait de l'artiste en saltimbanque)* z roku 1970, který interpretuje zobrazení umělců v roli klaunů a pierotů jako travestované autoportréty, kterými umělec promlouvá o svém společenském postavení i o své vlastní tvůrčí činnosti. Proto jsem si zvolila za cíl vytvořit v osobnosti Étiennea Decroux portrét mima jako sochaře, v kterém se odrážejí jednotlivé významové aspekty této metafory, jež se dotýkají jádra koncepce tělesného mima.

Disertační práce je založena na výzkumu v Divadelním oddělení Francouzské národní knihovny v Paříži (Département des Arts du spectacle, Bibliothèque nationale de France), kde se nachází archivní fond Étiennea Decroux, který byl nedávno obohacen o nové, dosud neznámé rukopisy, pocházející z jeho pozůstalosti¹³⁰⁵. Tyto prameny se významnou měrou podílely na syntéze sledované problematiky, zejména se ukázaly zásadní pro pochopení vztahu Étiennea Decroux k sochařství Augusta Rodina. Další důležitý zdroj informací představují korespondence a divadelní programy uložené ve fondech anglického dramatika Edwarda Gordona Craiga, mima Pierra Verryho a tanečnice Margueritte Bougai. Uvedené archivní prameny byly doplněny o analýzu rozhovorů a textů Étiennea Decroux publikovaných v roce 1963 pod názvem *Paroles sur le mime*. Fotografie Étiennea-Bertranda Weilla dokumentující

¹³⁰⁵ Rukopisy věnované rodinou Decroux Francouzské národní knihovně v prosinci 2013 jsou přístupné ke konzultaci od července 2014.

mimická představení a lekce v Decrouxově škole¹³⁰⁶ byly zásadním materiálem pro porozumění koncepci tělesného mima a jeho pohybového stylu. Stejnou důležitost pro vznik práce měly též filmy, ať už oficiálně vydané, či původní amatérská videa¹³⁰⁷. K poznání Decrouxova přínosu a k pochopení techniky pohybu a jeho dramatického potenciálu byla významná i osobní zkušenost, kterou jsem získala na kurzech tělesného mima pod vedením Lionela Comelly v sezóně 2012-2013.

Mým záměrem bylo interpretovat tělesného mima jako umělecký žánr na rozhraní scénického a výtvarného umění. Vycházím z premisy, že Étienne Decroux koncipuje mima jako plastické umění, jako „pohyblivou sochu“ (*la statuaire mobile*) a inspiruje se jak divadelním, tak výtvarným uměním. V práci budou postupně představeny jednotlivé zdroje Decrouxovy koncepce scénického těla, od jeho zaujetí sportem až po jeho zájem o sochařství Augusta Rodina. V dalších částech pronikneme do mimova tvůrčího procesu a nastíníme, jak pojímá tělo jako soubor obrazů a inspiruje se přitom fotografií a filmem a jak je pro něj tělo zároveň sochařským materiálem k modelování.

Vznik tělesného mima je úzce spjat s jeho tvůrcem, Étienne Decroux. V první části disertace proto stručně představuji jeho život. Decroux pocházel z dělnické rodiny a v mládí se vyučil několika manuálními profesím. V roce 1923 se ale přihlásil do herecké školy Jacquese Copeaua (*École du Vieux-Colombier*). Od roku 1925 byl angažován v *Théâtre de l'Atelier*, kde se seznámil s Jeanem-Louisem Barraultem, se kterým uskutečnil první pokusy v nalezení nového tělesného výrazu. Od čtyřicátých let se začal intenzivně věnovat svému projektu umění. Po druhé světové válce založil svojí vlastní školu a učil a vystupoval se svou skupinou mimů v Evropě a v letech 1957 až 1963 také ve Spojených státech amerických. Po svém návratu do Francie přesunul svojí školu do sklepního prostoru svého domku v Boulogne-Billancourt na předměstí Paříže. Od šedesátých let se věnoval převážně výuce, výzkumům na poli tělesného mima a komponování mimických čísel se svými žáky, aniž by je představil na veřejnosti.

¹³⁰⁶ Tento fotografický soubor je od roku 2012 taktéž uložený v Département des Arts du spectacle ve Francouzské národní knihovně.

¹³⁰⁷ Tato videa jsou od 2013 dostupná na Youtube.

Étienne Decroux zasvětil celý svůj život hledání nového tělesného výrazu, jehož pravidla a styly definoval a neustále rozvíjel. Druhá část práce se proto věnuje vysvětlení techniky a estetiky tělesného mima. Decroux vycházel z analýzy přirozeného gesta, které opětně skládal do nového uměleckého pohybu. Tělo rozděloval na šest částí (hlava, krk, poprsí, pas, pánev a nohy) a ty navíc kombinoval do výrazových škál. Pohyb zakládal na postupném zapojování jednotlivých tělesných segmentů do akce. Rozfázování přirozeného pohybu mu umožňovalo měnit jeho dynamiku a rytmus. Tělo navíc umístil do geometricky definovaného prostoru, v němž každá z jeho částí zaujímal své místo. Prostor chápal jako silové pole, v kterém mim znázorňuje boj těla se zemskou přitažlivostí a činí tak na základě tělesné „protiváhy“ (*contrepoids*). Decroux vytvářel na těchto principech jednotlivé stylové kategorie. Zatímco *L'Homme de sport* znázorňuje fyzickou práci, *L'Homme de Salon* je portrétem společenského člověka, který používá vybraná gesta. *La Statuaire mobile* představuje kategorii, v které mim zobrazuje pohyb myšlenek v lidské duši, boj s představou či uměleckou tvůrčí činností. Posledním stylem je *L'Homme de rêve*, který ztělesňuje vzpomínky na minulost a ideály budoucnosti. Jednotlivé styly se liší v různém použití fyzické síly. Étienne Decroux ve svých mimických představeních kladl důraz na zobrazení různých způsobů, kterými může být vykonána jedna činnost jako například lidská chůze. Jeho cílem bylo nalézt nemimetický tělesný výraz, který by vymanil herce z jeho závislosti na režisérech a dovolil mu vyjádřit své myšlenky pomocí těla.

Třetí část práce se zabývá vztahem Étienne Decroux ke scénickému umění. V první kapitole jsou představeny prvotní inspirace, které vedly k vytvoření tělesného mima. Pocházely ze světa manuální práce, sportu, cirkusu (klauni bratři Fratelliniové) a filmové grotesky (Charlie Chaplin). V mládí byl Decroux fanouškem boxera Georgese Carpentiera, světového šampióna ve středních váhách, jenž vynikal promyšleným stylem, v kterém dokázal předvídat reakci útočníka. Decroux se inspiroval jeho „tělem, které myslí“, aby ho převedl na divadelní scénu. Zásadní podnět ovšem představoval jeho zážitek z představení na konci školního roku 1923-1924 v École du Vieux-Colombier. Viděl zde tzv. „*jeux masqués*“, v kterých měli herci na tvářích nasazeny masky a vyjadřovali se pouze vlastním tělem. Svoji diváckou zkušenost později rozvíjel ve svém vlastním umění, v kterém maska hraje důležitou roli. Druhá kapitola této části se proto věnuje tématu masky, jejíž použití na divadelní scéně Decroux přebíral právě

z herecké školy Jacquese Copeaua. V Copeauově pojetí byla tzv. neutrální maska bez výrazu tváře, kterou si herec sám vyrábí, pomůckou umožňující mu dostat se do role a zbavit se svých vlastních emocí. Étienne Decroux používal tento typ masek ve svých představeních ze čtyřicátých a padesátých letech jako například v *L'Usine* (Továrna) či v *La Statue* (Socha), jejichž autorem byl buď Decroux sám, nebo výtvarní umělci jako například sochař Jean Martel. Maska vytvořená Decrouxem a jeho přítelem fotografem Étienne-Bertrandem Weillem pro představení *Les Arbres* (Stromy) je malým sochařským dílem, které dokládá mimovo plastické nadání. Ve svých úvahách představoval Decroux koncept masky v podobě kubistického mnohostěnu, který se vyznačuje dynamickou hrou plastických tvarů. V dalších představeních masku nahrazoval pouze šátek či poloprůhledný závoj těsně přetažený přes obličej. Decroux dával přednost tomuto způsobu zahalení, který umožňuje soustředit divákovu pozornost pouze na tělesný trup, který se stává mimovou „tvář“í. Koncept masky je rozšířen na celé tělo. Decroux ho nazýval také „tělesnou figurou“ (*figure corporelle*), která je vytvořena pomocí pohybového stylu a umožňuje mimovi dojít abstraktního výrazu. Decrouxovo pojetí se v tomto směru přibližuje konceptu těla u Oskara Schlemmera (*Kunstfigur*). V širším kontextu se stávala maska nástrojem cesty k abstrakci výrazu, a to jak v sochařství (Auguste Rodin, Antoine Bourdelle), tak v malířství (Pablo Picasso), již na přelomu 19. a 20. století. Decroux dosáhl nejzazší meze tělesné abstrakce v představení *L'Enveloppe* (Obal) z roku 1962, v kterém je mimovo tělo zahaleno do neprůhledné látky a stává se abstraktní hrou antropomorfních tvarů.

Vedle masky přejímal Decroux z divadelního umění také loutku, které se věnuje poslední kapitola třetí části. Teoretikové i umělci (Heinrich von Kleist, Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck, Filippo Tommaso Marinetti) se od 19. století inspirovali tradičním loutkovým divadlem, které představovalo jeden z pramenů obnovy divadelního umění. Decroux objevil tuto problematiku ve spisech anglického dramatika Edwarda Gordona Craiga (1872-1966), který byl autorem konceptu nadloutky. Craig, žijící v Paříži, se v červnu 1945 účastnil vystoupení Étienne Decroux a jeho žáků v la Maison de la Chimie, na kterém byl tělesný mim poprvé představen širšímu publiku. V přednášce doprovázející představení byly naznačeny Decrouxovi ideové filiace, včetně vztahu mima k dílu anglického dramatika. Craig napsal několik dnů nato pochvalný

článek s názvem „Konečně je v divadle tvůrce, který pochází z divadla“ (*Enfin un créateur au théâtre issu du théâtre*), v kterém se ovšem vymezil proti jakékoliv spojitosti mezi jeho vlastními koncepcemi a tělesným mimem. Decroux, který choval ke Craigovi velkou úctu a učinil ho patronem své školy, mu v sérii dopisů a v přednášce z roku 1947 vysvětloval, že tělesný mim je dokonalým realizováním jeho ideje nadloutky. Sám Craig ovšem zahaloval svůj koncept závojem tajemna. Na jednu stranu pro něj nadloutka lidských rozměrů představovala symbolický obraz herce, který se zbavil naturalistického výrazu a svým dramatickým uměním tlumočí duchovní podstatu života. Modelem se pro něj stalo antické sakrální divadlo, v kterém chrámová socha ožívala pod vlivem duchovní síly. Na druhou stranu se jednalo o praktický koncept kostýmu, v kterém by se herec měl pohybovat po scéně. Étienne Decroux chápal Craigovu představu v doslovném smyslu a převáděl ji přímo na tělo, z kterého činil živou loutku. Jeho ideálem bylo dosáhnout v dramatickém výrazu stejného efektu jako Craigova chrámová socha - evokovat svými pohyby duchovní život a vyvolat u diváka zážitek sublimního, v kterém se mísí pocity strachu se spirituálním povznesením. Podobně jako Craig viděl svůj vzor v hieratičnosti egyptských soch, jimiž se inspiroval například v díle *L'Offrande à Dieu* (Oběť Bohovi). Skutečnou odpovědí, která převáděla Craigovu představu na scénu, bylo představení *La Statue*, které Étienne Decroux vytvořil v roce 1948 s Éliane Guyon. Nadaná výjimečnými fyzickými schopnostmi dokázala Guyon naplnit Decrouxovu představu „pohyblivé sochy“ (*la statuaire mobile*), která vyjadřuje ideální spirituální pohyb.

Čtvrtá část disertační práce přesouvá pohled do oblasti výtvarného umění a zkoumá inspiraci Étiennea Decroux sochařstvím. První kapitola připomíná tradici živých obrazů a imitování soch ve scénickém umění. Žena anglického šlechtice a sběratele antik, Lady Hamilton, se na přelomu 18. a 19. století proslavila svými pohybovými kompozicemi, které imitovaly slavná sochařská díla. V polovině 19. století se François Delsarte (1811-1871), učitel zpěvu a dramatického umění, ponořil do průzkumu antických soch v Louvru, aby v nich mnoho let hledal principy tělesného výrazu, které by sloužily hercům a zpěvákům k nalezení harmonického projevu. Delsarte založil svůj systém na trojiční symbolice (tělo-duše-duch), kterou převzal od Tomáše Akvinského a na dynamické variaci jejích jednotlivých součástí. Delsartovo učení se na přelomu 19. a 20. století rozšířilo do Spojených států amerických, kde získalo mnohé

příznivce, zejména na poli tance, a dalo vzniknout novému proudu, tzv. amerického delbartismu. Genevieve Stebbins (1857-1914), jedna z přívrženkyň Delsartovy metody, založila svůj pohybový projev na inspiraci sochařstvím a své „*artistic statue posing*“ dovedla do dokonalosti tím, že se nesnažila imitovat konkrétní témata děl, ale pochopit jejich univerzální myšlenkové poslání a jejich pohybovou harmonii a ztělesnit je svým uměním. Zakladatelka moderního tance Isadora Duncan (1877-1927) také vyšla z delbartismu, aby rozvinula své svébytné taneční umění pod vlivem inspirace antickým sochařstvím a reliéfy, jež nacházela přímo v Řecku. Jejím cílem bylo vyjádřit svým tancem univerzální přírodní rytmy, které z antických děl převáděla do svých pohybových kompozic jako například záklon tančících bakchantek z antických reliéfů. Étienne Decroux, jehož pohybový systém v lecčems připomínal Delsartovu metodu, oceňoval taneční umění Ducanové, jejíž umění ovlivnilo také Edwarda Gordona Craiga v koncepci nadloutky. Zakladatelka moderního tance proto představuje pomyslnou spojnicí mezi dvěma teoretiky tělesného výrazu, Delsarta a Decrouxe.

Druhá kapitola se zabývá vlastním přístupem mimo k sochařství. To představuje pro Decrouxe slovník statických postojů a zároveň je potvrzením jeho vlastních uměleckých záměrů, které spočívají ve vytvoření plastického pohybu, jenž oproti tanci zdůrazňuje tělesnou tíhu. Decroux vyhledával zejména takové pózy, v kterých je tělo zachyceno v dynamické rovnováze. Inspiroval se kontrapostem, který nacházel v antických sochách Louvru, ale také na náměstích a v zahradách Paříže. Ve svých textech cituje několik příkladů, jejichž ozvěny nacházíme i v jeho vlastních dílech. Zobrazení „atletů v akci“ a „antických zápasníků“ jsou předlohou pro *Le Combat antique* (*Antický zápas*). Slavnou sochu Diskobola připomíná stejnojmenná mimická kompozice, která se objevuje také v sérii *Les Sports*. Okřídlená socha *Le Génie de la Liberté* na náměstí Bastilly je příkladem dynamického těla, které drží rovnováhu pouze na špičce jedné nohy. Pro Decrouxe se stalo symbolem tělesného postoje, který často používal ve svých kompozicích.

Decroux definoval způsob, jakým přebíral sochařské pózy, jako „stěhování principů“, které bylo podobně jako v delbartismu založeno na inspiraci pohybovou intencí, kterou socha obsahuje a s ní spojenou citovou složkou. Mim rozpoznává v soše dramatický potenciál, který rozvíjí v dynamické kompozici a zintenzivňuje emoční působení pohybu změnou rytmu a fyzické síly (Decroux hovoří o tzv. dynamo-rytmech).

Ve svých kompozicích obnovoval duchovní ideály i citové konflikty ztělesněné v postojích soch a aktualizoval je v nových souvislostech. Z tohoto hlediska můžeme spojit Decrouxovo „stěhování principů“ s formulemi patosu Abyho Warburga, který se zabýval transferem emocemi naplněných postojů mezi různými uměleckými žánry. Princip přebírání formulí patosu ze sochařství do scénického umění můžeme vysledovat i u jiných divadelních umělců. Současný scénograf a zakladatel divadelní antropologie Eugenio Barba (narozen 1936), hlásící se k Decrouxovu odkazu, používá koncept energií nabitých tělesných forem, které přejímá z umění všech světadílů. „Stěhování“ formulí patosu v díle Étienne Decroux ilustruji na příkladu *Niké Samothrácké* a pro srovnání uvádím další příklady inspirace touto sochou v tanci Loïe Fuller či Isadory Duncan. Decroux podle Niké vytvořil školní cvičení, které spočívalo v monumentálním držení těla s trupem vypnutým dopředu jako příď korábu. Póza antické bohyně Vítězství symbolizovala způsob držení hercova těla na scéně. Pohyb podle ní vytvořený vyvolával dojem, že se mim lehce dotýká země jako anděl. Podobným způsobem charakterizoval Étienne Decroux boxera Georgese Carpentiera, který byl „archandělem ringu“ a zároveň „řeckým bohem“. Tak jako v případě antické sochy z Louvru byl pro něj ztělesněním vítězství ducha nad hmotou, který zvedá tělo ze země a nadnáší ho vzhůru. Decrouxovu symboliku dynamických formulí, které se „stěhují“ mezi sportem, sochařstvím a tělem mima, srovnávám s Warburgovým atlasem *Mnemosyné*, konkrétně s tabulí číslo 77.

V poslední kapitole třetí části se zabývám vlivem tělesných kánonů na dílo Étienne Decroux, který byl od čtyřicátých let v kontaktu s École des Beaux-Arts, zejména s profesorem anatomie a morfologie Paulem Belluguem, jehož myšlenkami se inspiroval. Bellugue zastával klasickou doktrínu ideálního těla konstruovaného podle přesných proporcí, kterou obohacoval o jeho zobrazení v pohybu. Ve svých úvahách se zabýval vztahy mezi tanečním uměním a sportem kvýtvarnému umění a zkoumal způsob převodu gesta mezi jeho dynamickou a plastickou formou. Étienne Decroux, který pojímal tělo jako „geometrii v pohybu“, znal tělesné kánony vyučované na akademické půdě a byl zejména zaujat ateliérovým manekýnem, který mu představoval svébytnou formu loutky. Decroux označoval své mimické umění jako „klasicismus“ s odkazem na francouzské umění 17. století, k akademickým doktrínám se ovšem stavěl s rezervou. V přednášce z roku 1947, nazvané *Apologie tance*, kterou vyslovil za Bellugovy účasti, představil svoji koncepci klasického baletu z období Ludvíka XIV. jako největšího

uměleckého výkvětu civilizace. Charakterizoval ho harmonií ideálních pohybů a stavěl ho do protikladu k sochařství Augusta Rodina, který zobrazoval tělo v labilních postojích a vyjadřoval jím civilizační drama člověka. Cílem tělesného mima bylo spojit oba protipóly: nechat projít ideální klasicistické tělo Rodinovým dramatem a najít novou harmonii v dynamické rovnováze. Decrouxova představa ideální „pohyblivé geometrie“ je konfrontována s materiálem těla, které ovšem nesvazuje do mechanických pohybů. Naopak se jedná o dynamický systém, který tělu nabízí mnoho pohybových variací. V tomto směru se Decrouxův koncept blížil *Moduloru*, tělesnému kánonu vytvořenému v roce 1944 Le Corbusierem. Mím a architekt, které spojovalo humanistické poslání jejich umění, se krátce potkali na konferenci o divadelní architektuře v roce 1948.

Dílo Augusta Rodina zaujímalo zvláštní místo ve vztahu Étiennea Decroux k sochařství, kterému je věnována pátá část mé disertační práce. V jeho zobrazení lidské figury našel tvůrce tělesného mima přímou inspiraci pro svou vlastní koncepci nemimetického těla. Tak jako Rodin ve svých dílech zdůrazňoval expresivitu lidského torza, Decroux tím, že zahalil tvář mima rouškou, učinil z tělesného trupu hlavního aktéra dramatického děje. Nejdříve Decroux pojímal tělo jako tvář a navazoval tak na ikonografii tohoto motivu sahající od k terakotových sošek z Priene až po surrealistické obrazy Reného Magritta. Tělo, které se dívá a jehož mimika mluví, se objevilo také v popisech Rodinových soch a ve vlastních básních Rainera Marii Rilkeho. Nicméně Decroux usiloval o to zbavit se naturalistického výrazu a „smazal“ proto z těla obličej a nahradil ho pohyblivou maskou, charakteristickou tvarovou variací. Pohyb lidského trupu přirovnával k oblakům pomalu plujícím po obloze, jehož tvary se měly postupně měnit a nabízet nové a nové „abstraktní obrazy“, do kterých divák projektoval své vlastní představy, jako když se dívá na mraky a hledá v nich známé tvary. Také v Rodinově díle nalézáme metaforu těla jako oblaku a zároveň se v soše *L'Homme qui marche* stává tělo maskou tvořenou hrou abstraktních mas. Decroux sdílel s Rodinem stejné pojetí torza jako samostatného fragmentu příznačného hrou plastických objemů, která opouští pole mimetického výrazu.

Étienne Decroux se inspiroval také způsobem, jakým Auguste Rodin zobrazuje drama v postojích svých figur. Jeho sochařství se stalo pro mima příhodným terénem pro „stěhování“ formulí patosu. Ve čtyřicátých letech vytvořil mimické představení *Le Passage des Hommes sur la Terre* (Putování Člověka po Zemi), o kterém

prohlásil, že se jedná o „Rodina v pohybu“. Již svým tématem zobrazujícím cestu lidstva světem, na které je vystaveno různým útrapám včetně válek, se Decroux blíží symbolice Rodinovy *Brány pekel*. Rodinovo dílo pro něj představovalo „zrod civilizace“ a právě toto drama zobrazoval na scéně. Sochařovu monumentálnímu dílu se přiblížil také v dramatické koncepci svého představení, které pojímal jako sled za sebou řazených obrazů bez snahy vyprávět příběh. Podobně Rodin kupil v *Bráně pekel* figurální kompozice bez narativních spojení. Pojítkem jednotlivých scén se v obou případech stal dynamický pohyb, který prolíná celým dílem obou umělců.

Mim zobrazoval drama zemské tíže, které bylo chápáno symbolicky jako boj člověka snažícího se nepodlehnout svému vlastnímu osudu. Mimův krok byl těžký a při každém pohybu jakoby musel bojovat proti velkému tlaku, který na něj působil zvenčí. Decroux přirovnával tento pohyb k chůzi po dně bazénu. Stejným způsobem se díval také na Rodinovu *Bránu pekel*, v které jako by se sochy snažily vystoupit na hladinu, ale jsou vodními proudy neustále strhávány zpět. V Decrouxových mimických skladbách můžeme vysledovat několik pohybových figur, ve kterých mim se stejnou vehemencí jako Rodinovy sochy (*L'Homme qui tombe*, *L'Enfant prodigue*) pomyslně bojuje proti zemské tíži.

Étienna Decroux spojovala s dílem Augusta Rodina též snaha jít za hranice tradičního zobrazení lidských vášní a vyjádřit vnitřní lidské drama pomocí pohybu. Decroux, tak jako před ním Rodin, hledal nový výrazový jazyk, který by mu dovolil „filtrvat“ lidské vášně tělem a přetavit je do důmyslně promyšlených pohybových kompozic. Ve svých rukopisných poznámkách se Decroux zmiňuje o Rodinově sousoší *Les Trois Ombres*, kterou se inspiroval k vytvoření kompozice *Melancholie*, v níž rozvinul postoj jedné z postav zobrazující stejný duševní stav.

Snad největší zájem Étienna Decroux upoutaly Rodinovy sochy znázorňující myšlenkový stav jako *Meditace* nebo *Myslitel*, které ho utvrdily v jeho vlastním záměru znázornit pohybem těla myšlenkové procesy. Decroux tomuto tématu věnoval speciální kategorii, kterou nazval *La Statuaire mobile* („Pohyblivá socha“) právě s odkazem na Rodinova díla. Jeho vlastní kompozice *Meditace*, natočená v roce 1957 na filmový pás, představuje vznik uměleckého díla, stvoření světa, hledání ideálu a boj za jeho uskutečnění. Důraz je kladen na pohyb tělesného trupu, který pro Decrouxe

představoval pohyb lidské duše a v tomto směru ho přirovnával k úhoři, který se mrštně vlní jako myšlenky. Právě vlnivý pohyb těla symbolizoval dialektiku lidského myšlení. V Rodinově soše *Meditace* viděl Decroux předobraz tohoto pohybu, jakousi „formuli myšlení“, kterou realizoval ve svých vlastních pohybových kompozicích.

Také pohyb mořského koníka, kterého si Decroux zvolil za symbol tělesného mima, představoval myšlenková hnutí. Jeho pomalé přesouvání těla prostorem Decroux imitoval a chtěl jím vyjádřit samotnou podstatu duševního stavu myšlení, který spočívá v pohybu na místě. V neposlední řadě figura *Sled'*, uzavírající *Meditaci* z roku 1957, je zobrazením ponoru do lidského nevědomí. Poetiku vodního světa, která je přítomná v díle Étienna Decroux, kladu do souvislostí s výskytem této tematiky u surrealistických umělců.

Sochařství Augusta Rodina mělo v Decrouxově uvažování o tělesném mimovi své pevné místo. Na jeho sochy se díval prizmatem konceptu tělesné masky a Craigovy nadloutky. V jeho díle tak našel potvrzení svých vlastních uměleckých ideálů, které směřovaly k nalezení tělesného výrazu, jenž je odrazem vnitřních myšlenkových pochodů a doslova ztělesňuje neviditelné.

Dalším důležitým aspektem, který spojoval Decrouxovo dílo s Rodinovým sochařství, bylo vytvoření nového pojetí nemimetického pohybu. Jeden z prvních pokusů na poli tělesného mima představovala *Chůze na místě (La Marche sur place)*, kterou Decroux provedl za spolupráce s Jeanem-Louisem Barraultem v roce 1931 až 1932. Decroux rozfázoval přirozený pohyb na jednotlivé postoje, jako to před ním učinila chronofotografie Jeana-Étienna Mareyho či Paula Richera, kterou používal ve své výuce také profesor anatomie a mimův přítel Paul Bellugue. Decroux poté pohyb znovu složil v novou kompozici, která představovala chůzi na místě. Nepřirozeným přenesením tíhy z jedné nohy na druhou v určité fázi pohybu dosáhl iluze chůze, i když mim se pohybuje stále na stejném místě. Dosáhl tak stejného účinku jako socha *Kráčejícího muže (L'Homme qui marche)* Augusta Rodina, avšak obráceným způsobem : zatímco Rodinova socha vkládá pohyb do statického díla, Decroux svou syntézou přirozené chůze vkládá statický postoj do pohybu. Podle mého názoru Rodinova socha *Kráčejícího muže* představovala pro Étienna Decroux významný podnět k vytvoření této kompozice.

Étienne Decroux konstruoval pohyb jako sled na sebe navazujících postojů (*l'attitude*), které jsou spojovány buď plynulým způsobem (*mouvement en fondu*) anebo jako nesouvislá řada (*mouvement en saccade*). Oproti pohybu zachycenému filmovou kamerou či chronofotografií si Decroux kladl za cíl vytvořit takový tělesný pohyb, v jehož každém okamžiku by se objevil plnohodnotný esteticky působivý postoj. Jeho koncepce směřovala k plastickému, neřkuli statickému pojetí pohybu. V této souvislosti rozvinul koncept „nehybné hybnosti“ (*l'immobilité mobile*), který spočíval v přesunu plastického postoje prostorem, jako když postavíme sochu na otočnou plošinu. Můžeme ho srovnat se způsobem, jakým Rodin pojímal zobrazení pohybu ve svých sochách. Jejich dynamiku zakládal na plynulém navazování jedné pózy na druhou, které rozvinul do prostoru. Socha tak diváka přímo nutí, aby se sám pohyboval prostorem, aby pochopil její „děj“. Podobně chtěl na diváka působit také tělesný mim avšak s tím rozdílem, že zatímco to je on, kdo se pohybuje prostorem, divák zůstává na místě a sleduje představení z jednoho fixního bodu. Podle Decrouxových vlastní slov : „Mim se podobá ideální soše, která se kolem nás otáčí, jako my se otáčíme kolem ní“.

Étienne Decroux navíc komplikoval pojetí mima jako „pohyblivé sochy“ tím, že do něho uvedl pohled filmové kamery. Chtěl vyvolat v divákovi stejný dojem, jako by byla socha snímána z různých úhlů, objevila se v záběru na detail i na celek. Decroux chtěl vyvolat efekt dynamického pohledu kamerou zaměřením divákovy pozornosti na určitou tělesnou část tím, že jí uvede do pohybu. Usiloval o to, aby divák přestal chápat mimovo tělo jako naturalistický, jasně definovaný tvar a vnímal ho vy smyslu filmové montáže, založené na sledu tělesných obrazů tvořených pohybem. V tomto smyslu může být tělo chápáno jako umělecká montáž, aniž by byla narušena forma lidské figury. Podobným způsobem komponoval své sochy také Auguste Rodin, když přisuzoval důležitost vnímání sochy z různých úhlů pohledu. Ve stejnou dobu, kdy se k dílu francouzského sochaře obracel Étienne Decroux, filmový režisér Sergej Michajlovič Ejzenštejn interpretoval Rodina jako předchůdce filmové montáže.

Pozornost Étienne Decroux k Rodinovu sochařství interpretuji také v kontextu obnoveného zájmu o jeho dílo po Druhé světové válce, kdy se sochaři obraceli k tomuto velikánu, aby u něho našli nové podněty k pojetí lidské figury. V této souvislosti se znovu dostával na pořad dne rodinovský motiv *Kráčejícího muže*, který nalezneme u Alberta Giacomettiho a Germaine Richier, ale také v díle tělesného mima.

Rodinovo dílo představovalo pro Étiennea Decroux zdroj neuchtající inspirace zejména v období hledání své vlastní koncepce scénického těla, tzn. od třicátých do padesátých let. Decroux vedl s jeho sochami neustálý dialog a Rodinovy umělecké syntézy převracel naruby tím, že je převáděl do tělesného pohybu. Nicméně mim u něho stál nade vším, i nad velikánem Rodinem. Decroux shledával, že jeho umění je daleko náročnější než sochařovo, protože mim ho uskutečňuje svým vlastním tělem, které je neustále v pohybu.

V šesté části disertační práce navazují na předchozí koncept tělesného pohybu jako sledu filmových záběrů a zabývám se rolí obrazu v tvůrčím procesu Étiennea Decroux, v předávání své umělecké zkušenosti žákům a ve vnímání představení tělesného mima divákem. V nepublikovaném textu z roku 1952 přirovnává Decroux vizuální vnímání k k filmové kameře, kterou se člověk rozhlíží po světě. Na „myšlení obrazem“ zakládá také svoji koncepci tělesného mima, která ho tím přibližuje výtvarnému umění či fotografii. Étienne Decroux chtěl, aby jeho umění udělalo na diváka silný vizuální dojem. Chtěl, aby jeho umění doslova bilo do očí a v tomto smyslu ho přirovnával k pouličnímu plakátu, který často převádí zobrazení těla do sumárního grafického znaku. Inspiroval se také animační technikou Walta Disneyho, která je založena na tzv. „akčních liniích“ (*line of action*), které prolínají zobrazením postav kresleného seriálu a dynamizují jejich postoje. Podobně chtěl Decroux vytvořit „kreslený film“ z postav mima tím, že v jeho pohybech zdůraznil plošnost a znakovost jeho siluety, jak to vidíme v amatérském filmu *Pohyblivá socha*, vytvořeném s Georgesem Molnarem v sedmdesátých letech. Decroux se zajímal o to, jak jeho dílo působí na výtvarné umělce a zval je na veřejná představení své školy, aby ve spontánních skicích zaznamenávali mimův pohyb, jak dokládají kresby Pierrette Bloch či grafika Andrého Noëla uveřejněné v divadelních programech. Byla to však především kamera fotografa Étiennea-Bertranda Weilla, která dokázala zachytit jemné nuance a vizuální působení mimova pohybu na scéně. Weill dokumentoval jak výuku v mimově škole, tak Decrouxova představení, která zachycoval přímo v sále, kde probíhaly kurzy, nebo ve svém ateliéru. Používal k tomu speciální techniku dlouhé pózy, která mu dovoľovala zobrazit pohyb v celém jeho průběhu. Takto vzniklé snímky zobrazovaly trajektorie mimových gest v prostoru, zatímco tělo zůstalo neviditelným a proměnilo se na ve hru energií nabitých linií. Weill takto zobrazil představení *L'Usine (Továrna)* z roku 1952, v kterém zachytil dynamiku

mechanického pohybu mašin, jež představovaly mimové na scéně. Druhou fotografickou technikou byla superpozice několika negativů zobrazujících tělo v různých fázích pohybu. Ta umožňovala zachytit v jedné fotografii několik po sobě následujících postojů. Ve fotografii z představní *Les Arbres (Stromy)* ze stejného roku dosáhl Weill touto technikou vyjádření motivu stromu, který je tvořen těly mimů. Spolupráce fotografa s Étienne Decroux vyvrcholila fotografickým cyklem *Meditace* z roku 1957. Weill v ní zobrazil vratkou architekturu mimova těla a inspirován touto zkušeností sám začal vytvářet abstraktní fotografické záznamy pohybu (*Métaformy*), vytvořené pomocí pohybujícího se mobilního objektu.

Pohyb se pro Étienne Decroux stal plastickým výrazovým nástrojem, kterým „kreslil“ obrazy na mimovo tělo. Nalezneme ho i v jeho textech, které srovnávám s jeho mimickými kompozicemi. Objevují se v nich metaforické obrazy, které připomínají mimovy tělesné figury na scéně. Dynamický princip ovládá i Decrouxovo učení a proslovy. S oblibou citoval před svými žáky různé aforismy a sám vytvářel krátké říkanky, používal trefné a originální metafory (*paroles agissantes*), jejichž obsah a rytmus se měl zapsat nejen do uší, ale také do těl adeptů mimického umění a doslova jimi pohnout. V pojetí výuky kladl Decroux důraz na estetickou výchovu svých studentů, když vyvěšoval v učebních sálech fotografické reprodukce soch, kresby podle mimů či Weillovy fotografie. Žákům doporučoval kultivovat svoje plastické a pohybové cítění návštěvou muzeí, ale také třeba zoologické zahrady a inspirovat se pohybem zvířat. V druhé polovině čtyřicátých let zamýšlel začlenit do veřejných seancí nejen pohybové kompozice svých žáků, ale také projekci fotografií soch a vlastních představení, kreseb či rentgenových snímků těla pomocí laterny magiky. Chtěl vytvořit, podle jeho vlastních slov, „laboratoř analýzy pohybu“, v které by byl divák účasten jakési multimediální show, v které se stírají hranice mezi reálným tělem a jeho obrazem. Dosud není známo, zda Étienne Decroux tyto na svou dobu progresivní ideje realizoval. Ve vlastních představeních zůstal Decroux puristou a tělo bylo mimovým jediným prostředkem. V Decrouxově pojetí tělo svým pohybem vyvolává v myslích diváků vizuální obrazy na základě principu psychické sugesce. Mimovo tělo je proto možno chápat také jako generátor potenciálních virtuálních obrazů. Koncept „pohyblivé sochy“ plně ožívá až v divákově mysli.

Poslední, sedmá část disertační práce interpretuje dílo Étienna Decroux z hlediska pojetí těla jako materiálu, který mim přetváří svým dotekem. Decroux uvádí svůj autobiografický text z roku 1948 popisem sochařství jako umění založeném na doteku. V následujících třech kapitolách se proto věnuji jednotlivým významovým aspektům doteku v umění tělesného mima, a to jak v jeho praktické, tak v jeho symbolické dimenzi.

První kapitola pojednává o motivu oživení sochy dotekem, který bývá v literatuře a v umění tradičně spojován s postavou mytologického sochaře Pygmaliona. Tato tematika se objevila také v Decrouxově díle, když sám ztělesnil mýtického tvůrce v představení *La Statue* z roku 1961. Étienne Decroux, jenž byl milovníkem 18. století a dobře znal francouzské osvícenské autory, vycházel podle mého názoru z děje *Pygmalionu* (1762-1770) Jeana Jacquese Rousseaua, ale s tím, že změnil konec hry a svého sochaře nechal zemřít ve smrtelném objetí Galaté. Symbolika Pygmalionu se promítala také do vztahu Étienna Decroux k jeho žačkám, s kterými vytvářel sólové výstupy (např. Eliane Guyon, Nicole Pinaud). Ženské tělo se mu stalo pomyslnou sochou, kterému mim vdechoval život tím, že pro něj vytvářel pohybové kompozice, jež ztělesňovaly jeho vlastní sny. Nicméně jeho modely byly daleko neživým sochám a na konci seance opustily „ateliér“ k velkému smutku jejich tvůrce. Téma Pygmalionu lze v díle Étienna Decroux interpretovat ještě na jiných významových úrovních. Jednak se promítá do vztahu učitele a žáka s odkazem na filosofické pojetí sochy jako *tabuly rasy*, která se učí vnímat svět jednotlivými smysly, v díle Étienne Bonnot de Condillac (*Traité des sensations*, 1754), jednak ho nalezneme ukryto v samotném vztahu mima ke své vlastní osobě s poukazem na *Herecký paradox* (1773) Denise Diderota.

V druhé kapitole poslední části obracím pozornost k motivu „vnitřního doteku“. Decroux totiž popisuje myšlenku jako gesto sochaře, které zvnitřku modeluje mimovo tělo. Ve svých představách šel ještě dále, když pojímal mima jako chemika či alchymistu, který mění přírodní substance v umělé látky. Podobně jako Antonin Artaud v *Le Théâtre alchimique* (1938), Decroux chtěl tělo „přetavit“ a „vyčistit“ fyzickým pohybem a námahou a „zušlechtit“ ho ve zlato. Tato metafora symbolizovala Decrouxovo hledání nového, harmonického a spiritualizovaného těla. V této souvislosti se objevil u Étienna Decroux mýtus Prométhea jako sochaře demiurga, který svým dotekem oživuje neživou hmotu a vytváří obraz nového člověka. Srovnáním se symbolikou této postavy u

Františka Kupky chci upozornit na podobná umělecká východiska mima, tvůrce „nemimetického“ pohybu, a malíře, zakladatele abstraktního umění, kteří přetavovali v pomyslném tvůrčím Prométheovském ohni své tělesné pohyby do neimitativního uměleckého projevu.

Třetí kapitola pojednává o vztahu tělesného mima k divákovi a potažmo k celému světu, kterého se chce Decroux dotknout svým uměním. Jeho tělesný mim nese etické poslání, v kterém se odrážejí jeho vlastní politické názory. V mládí se Decroux stýkal s levicovými anarchistickými kruhy a založil několik krátkodobých spolků politického agitačního divadla. Nikdy však nepatřil do žádné politické strany ani nepřilnul k žádné konkrétní ideologii. Své umění pojímal jako politické jen tehdy, když pro něj sháněl „militanty“ a po Paříži rozdával letáky na kurzy tělesného mima připomínající svým stylem politické pamflety. Již zmiňovaný mýtus Prométhea získal v těchto souvislostech význam titánského osvoboditele lidstva, který se svou uměleckou činností zasazuje o společenské změny. Decroux se inspiroval především poezií Victora Huga, která, podle jeho vlastních slov, zvedá posluchače ze židle a nabádá je k akci. Chtěl, aby jeho mim dokázal svým uměním učinit totéž.

Stopy prométheovského mýtu můžeme najít jak v jeho kompozicích jako v *Meditaci* z roku 1957, která zobrazuje stvoření světa, tak ve ztělesnění podstaty mýtu v boji mima proti omezení vlastního naturalistického těla, který může být interpretován jako boj člověka proti determinismu jeho životní situace.

Étienne Decroux chtěl svým uměním vytvořit nové harmonické tělo, které by v divákovi znovu vzkřísilo ztracený soulad a vyléčilo jeho rány utržené ve válečných bojích. V roce 1950 inscenoval *Les Petits Soldats* (Vojáčci), kteří jsou reminiscencí na První světovou válku, kterou mladý Decroux prožil jako pomocník v nemocničním lazaretu. Decroux zde inscenoval válku a to, co zraněný voják prožívá v posledních minutách svého života. Jsou pacifistickým poselstvím divákovi v letech po utichnutí druhého světového válečného konfliktu. Decroux cílil svým prométheovským uměním nejen proti válkám, ale proti celé konzumní společnosti soudobého světa, která činí všechna gesta a postoje stejnými. Mim měl dát divákovi možnost vidět na jevišti to, co je v normálním životě zkráceno „společenskými nůžkami“. Politickou metaforu rozvinul Decroux také v představě těla jako státu, jehož vláda je koncentrována do hlavy

a nohy představují proletariát. Vymyslel novou ideologickou koncepci těla, v které má každá jeho část rovnoprávnost a v které všechny jeho části žijí v harmonii po vzoru fourierovského falanstéru.

Svým uměním chtěl působit na diváka tím, že v něm bude vyvolávat nejen silné vizuální zážitky, ale přímo se dotýkat jeho tělesné podstaty, aby ho pohnul k akci. Mim má útočit na diváka až agresivním způsobem a jako boxer Carpentier se dotýkat jeho solaru. Decroux hovořil o pohledu jako doteku na dálku, s kterým se spojuje emocionální pohnutí. V neposlední řadě Decroux pojímal tělo jako monument umístěný na veřejném prostranství, který se svým posláním dotýká lidí, co kolem něj procházejí. Decroux chtěl dosáhnout podobného účinku také v tělesnému mimovi. Jeho umění konstruuje jako pomník, který se svou tělesnou monumentalitou i ideovým poselstvím dotýká divákova „solaru“. Svým harmonickým tělem se mim dotýká publika a probouzí v něm lásku k lidství.

Imaginární portrét mima jako sochaře se rozpíná na celé dílo Étienna Decroux, pro které koncept „pohyblivé sochy“ (*la statuaire mobile*) představoval úběžník jeho díla. Na rozdíl od dosavadní literatury o Étiennu Decroux, v které byl tento termín používán zejména pro označení stylové kategorie zobrazující „portrét myšlenky“, navrhuji rozšířit použití tohoto termínu za označení jádra koncepce tělesného mima, které v sobě zahrnuje několik úrovní sahajících od konceptu mimova pohybu až po jeho etické poslání.

BIBLIOGRAPHIE

Nous divisons notre bibliographie en deux parties. La première partie concerne les sources sur Étienne Decroux qui sont ensuite divisées entre les sources d'archives, pour la plupart inédites, et les sources publiées. La deuxième section représente la bibliographie générale. Nous avons cité les ouvrages sur les arts du spectacle et les arts plastiques sans les séparer les uns des autres comme nous avons tenté de faire dans notre thèse. Notre bibliographie n'aspire pas à être exhaustive concernant Étienne Decroux. Elle mentionne toutefois les sources et la littérature que nous n'avons pas citées directement dans le texte de notre thèse.

Première partie : ÉTIENNE DECROUX - SOURCES

I - SOURCES INÉDITES ET SOURCES D'ARCHIVES :

A. La Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle :

La plupart des documents d'archives concernant la personnalité d'Étienne Decroux se trouve dans le Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque

nationale de France. Il s'agit de *L'Ensemble documentaire Étienne Decroux*, des dossiers d'archives sur le mime corporel dans d'autres fonds (Fonds Edward Gordon Craig, Fonds Pierre Verry, Fonds Margueritte Bougai), des coupures de presse et dossiers iconographiques (Fonds Étienne-Bertrand Weill).

1 - Ensemble documentaire Étienne Decroux¹³⁰⁸

Le fonds contient les textes de 1942 à 1971. Il est constitué des dossiers préparatoires à l'édition de *Paroles sur le mime* (cote : MW-165) qui semblent provenir des archives d'André Veinstein. Les manuscrits de conférences et autres écrits d'Étienne Decroux rassemblés sous la cote MW-164 ont été donnés par la famille Decroux le 20 décembre 2013. Le fonds est accessible au public depuis juil. 2014. Les écrits d'Étienne Decroux sont classés en trois parties : sur le mime, sur la phonétique et les écrits divers.

1.1. Écrits d'Étienne Decroux sur le mime :

1.1.1 Conférences, présentations, notes diverses [MW-164] :

MW-164 (1) « Le littéraire combat le mime », conférence 1942-1943, 192 f.ms.

MW-164 (2) « Réflexions relatives à la danse classique », séance du vendredi 1^{er} juin 1945, 32 f. ms.

MW-164 (3) « Comparaison entre pantomime et mime corporel », conférence du 27 juin 1945 à la Maison de la Chimie, 94 f. ms.

MW-164 (4) « Apologie de la danse classique », conférence du 27 févr. 1946, Paris, salle de la Chimie, Présidence : Bellugue, 327 f. ms.

MW-164 (5) L'omission permanente, année 1946-47, 177 f. ms.

MW-164 (6) Statuaire mobile et statuaire tout court (année 1947), 33 f. ms.

MW-164 (7) Bolchévisme et mime comparés, été 1947, 23 f. ms.

MW -164 (8) « Notes en vue d'un entretien avec Jacques Jaugeard », été 1947, 13 f. ms.

MW-164 (9) « Quelques notes pour éclairer sur la nature du mime corporel », été 1947, pour le Maroc, 42 f. ms.

MW-164 (10) « Le mime ne peut pas représenter la parole », automne 1952, pour

¹³⁰⁸ Nous nous appuyons sur la classification et la description du fonds faites par Jean-Baptiste Raze, conservateur du Département des Arts du spectacle de la BnF, la description disponible sur : http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000099935&c=FRBNFEAD000099935_a19867815 (consulté le 23/06/2015).

Royaumont, 15 f. ms.

MW-164 (11) « Le mime ne vaut pas la parole ni la musique », années 1952-53, 45 f. ms.

MW-164 (12) « La pensée n'est pas le penseur », année 1952-1953, 87 f. ms.

MW-164 (13) « À propos d'Arlequin Grapignan. Jacques Copeau, Charles Dullin », année 1952-1953, après le 14 avr. 1953, 97 f. ms.

MW-164 (14) « Difficultés spéciales d'une école théâtrale », été 1953, pour de la Sablière, juste avant Milan, 21 f. ms.

MW-164 (15) « Méfaits du mime au théâtre parlant », automne 1953, conférence du Cercle français en Suisse ou de la Casa della cultura à Milan, 19 f. ms.

MW-164 (16) « Pour conférence mimée : le roman et l'art dramatique », automne 1953, Milan 25 f. ms.

MW-164 (17) « Pour conférence mimée : "le mime spontané" », automne 1953, Milan 103 f. ms.

MW-164 (18) « Diverses conférences en Suède », été 1954, 49 f. ms.

MW-164 (19) « Essais philosophiques sur les marches caricaturales », été 1954, à Paris, entre Milan et le premier Stockholm, 119 f. ms.

1.1.2 Documents préparatoires à l'édition de *Paroles sur le mime* (Gallimard, 1963), [MW-165 (1-5)]

Textes dactylographiés d'Étienne Decroux, réunis et annotés par André Veinstein à l'occasion de la préparation de l'ouvrage, et correspondance avec Étienne Decroux sur le sujet.

- MW-165 (1) (N° 1-33), 1931-1947, 1 boîte.
- n° 1 : La méthode.
- n° 2 : Explication de l'art d'acteur.
- n° 3 : Sur Gordon Craig.
- n° 4 : D'une définition du théâtre. À Georges Pomiès. Incarnation partielle du comédien futur.
- n° 5 : Le phare de la misère.
- n° 6 : La grande patouille.
- n° 7 : Prend sa source au Vieux Colombier.
- n° 8 : Réponse d'Étienne Decroux au questionnaire de Jeune France.

- n° 9 : Nos deux doctrines théâtrales.
- n° 10 : Dialogue pour la radio.
- n° 11 : « Exhibition intéressante, note doctrinale », été 1942, période rue de la Néva.
- n° 12 : Le mime sans visage.
- n° 13 : Avant d'être complet, l'art doit être.
- n° 14 : Copeau ne peut plus maîtriser le mime qu'il a déchaîné.
- n° 15 : Place aux vrais jeunes.
- n° 16 : Yves Le Boulanger. Haltérophile sur la place publique.
- n° 17 : Mime corporel et pantomime. Radio (Christine Fournier).
- n° 18 : Servitude sans grandeur. L'embauche. Généralités.
- n° 19 : Rapport pour Albert Savy à propos d'ouverture d'école.
- n° 20 : [Sur l'enseignement idéal du théâtre].
- n° 21 : Mime corporel et ancienne pantomime.
- n° 22 : [Sur la danse. Festival présenté par Jean Dorcy].
- n° 23 : Au futur comédien.
- n° 24 : Parade pour le dressage d'un lion.
- n° 25 : Ordre d'importance de ce qu'il faut enseigner au futur comédien.
- n° 26 : Rapport du mime et de la parole.
- n° 27 : Parade.
- n° 28 : La compagnie Étienne Decroux.
- n° 29 : Présentation verbale du spectacle donné à Liège le 17 mars 1947.
- n° 30 : Explication sommaire de la nature du mime corporel.
- n° 31 : Une critique rêvée.
- n° 32 : Valeur morale du mime corporel.
- n° 33 : Allocution du 6 nov. 1947.
- MW-165 (2) (N° 34-66), 1947-1956, 1 boîte.
- n° 34 : Première suisse en déc. 1947. Neuchâtel. Lausanne.
- n° 35 : Présentation de la personne de Decroux.
- n° 36 : Monsieur Noël.
- n° 37 : Manifeste doctrinal extrait du curriculum vitae d'Etienne Decroux.
- n° 38 : La promotion du mime de l'utile à l'agréable.

- n° 39 : Un spectacle de mime corporel vous est offert.
- n° 40 : ... vous présente la troupe d'Etienne Decroux.
- n° 41 : [Monologue].
- n° 42 : Autobiographie d'Etienne Decroux.
- n° 43 : Parade poétique.
- n° 44 : Ce que le public doit savoir.
- n° 45 : Explication de *Petits soldats*.
- n° 46 : L'acteur de récital doit avoir un air d'homme d'État.
- n° 47 : A propos de la différence respective entre les arts du mime et de la danse.
- n° 48 : Prologue pour *Le Toréador*.
- n° 49 : Notes pour la télévision de Hollande.
- n° 50 : Hollande. Présentations orales.
- n° 51 : Prologue de *Psychanalyse*.
- n° 52 : Explication artistique de *Prise de contact*.
- n° 53 : Deux mouvements contraires.
- n° 54 : Angleterre. Présentations orales.
- n° 55 : La forme et le contenu. Le jardin des beaux-arts n'est pas un potager.
- n° 56 : [Prologues pour diverses représentations].
- n° 57 : [Sur le théâtre].
- n° 58 : Sénile maladie infantile de l'expansion du mime.
- n° 59 : [Mime et théâtre].
- n° 60 : Le mime et la santé.
- n° 61 : Présentation verbale du spectacle à Milan au Piccolo Teatro le 7 mai 1954.
- n° 62 : Le mime sous globe.
- n° 63 : Le mime.
- n° 64 : Scandinavie. Présentations orales.
- n° 65 : Pour le pire et pour le meilleur.
- n° 66 : Un nouveau cours. Mime corporel d'Étienne Decroux.
- MW 165 (3) - MW 165 (4), « Copies annotées de la majeure partie des textes conservés sous les cotes MW-165 (1) et MW-165 (2) », années 1931-1956, 2 boîtes.
- MW-165 (5), 13 mars - 18 juin 1962, « Lettres adressées par Étienne Decroux à André

Veinstein à l'occasion de la préparation de l'ouvrage », 1 boîte.

1.2. Écrits d'Étienne Decroux sur la phonétique

MW-164 (31) : Notes prises en écoutant la radio, raisonnements sur la phonétique et sur différentes règles de prononciation, 1963-1968, 1 boîte.

MW-164 (32) : Projet d'article accompagné d'une lettre d'Étienne Decroux à Jean Daniel, rédacteur en chef du *Nouvel Observateur*, mai 1968, 11 f. dactylographiés, 36 f. ms.

1.3. Écrits divers d'Étienne Decroux :

MW-164 (33) – MW-164 (36) : Notes sur l'art d'écrire les vers, 4 dossiers.

MW-164 (37) – MW-164 (40) : Notes sur Victor Hugo, 4 dossiers.

MW-164 (41) – « Si tu n'aimes ce monde que par ses vertus... », 18 f. ms.

MW-164 (42) – MW-164 (45) : « Réponse à la lettre du 9 avr. 1971 », 3 dossiers.

MW-164 (46) : « Lettre d'Étienne Decroux à un destinataire non identifié », 12 nov. 1968, 2 f. dactylographiés.

2 - Fonds Edward Gordon Craig :

Dossier « France-Mime-Decroux », cote : EGC Op. 38 (1-5)

Il contient les lettres d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig (1945-1949), les programmes de séances de mime corporel avec les commentaires annotés par Craig et les coupures de presse.

2. 1. EGC op. 38 (1)

EPSTEIN (Alvin), « The Mime Theatre of Etienne Decroux », *Chrysalis*, the Pocket revue of the arts, Lily et Baird Hastings (dir.), New York 1949, vol. 11.

2.2. « Decroux 1945-1948 Paris – Lettres. Programmes- Pamphlets-Etc. », cote : EGC op. 38 (2)

Affichette invitant aux cours à l'École Étienne Decroux, la saison 1947-48.

AN., « Theater round the world: Paris : the season ends », coupure de presse, le 31 juil. 1948.

La Séance unique au Théâtre de la Cité universitaire, programme de théâtre, le 10 juin 1948.

L'invitation à la séance à l'École Decroux sous la présidence d'Edward Gordon Craig, le 6 nov. 1947.

Lettres d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, (1945-1948) :

le 6 août 1945 ; le 15 août 1945 ; le 1^{er} nov. 1947 ; le 31 déc. 1947 ; le 19 janv. 1948 ; le 16 janv. 1949.

2.3. « Mime. Decroux-Guyon. Décembre 1946 Paris », cote : ECG op. 38 (3)

DECROUX (Étienne), « Analyse des Pièces de Mime », imprimé sur les feuillets.

Lettre d'Éliane Guyon à Edward Gordon Craig, le 16 juin (probablement 1946).

Spectacle de mime et autres choses du même esprit par Étienne Decroux et sa troupe, Théâtre d'Iéna, programme de théâtre, automne 1946.

2.4. « Programme June 27 1945 Paris. Decroux-Barrault-Guyon-Dorcy. Mime Corporel », cote : EGC op. 38 (4)

La Séance de Mime Corporel, Maison de la Chimie, programme annotée par Craig, le 27 juin 1945.

Lecture Poétique par Étienne Decroux, Salle Iéna, programme, le vendredi 20 juil. et le mardi 24 juil. à 20 heures (1946 ?).

Lettre d'Étienne Decroux à Edward Gordon Craig, le 29 juin 1945.

2.5 - EGC op. 38 (5) : « Mime et Decroux ; Epstein 1950 »

- le même document que sous la cote EGC op. 38 (1)

3 - Fonds Pierre Verry :

Recueil de documents sur la carrière d'Étienne Decroux (1941-1984)

3.1. Dossier : 4-COL-197 (150)

AN., « Comment rompant avec Pierrot... », *Le Figaro littéraire*, samedi le 27 mars 1954.

Arbre généalogique du mime, crée par Fédération Française de Danse, 1978.

FOUGERE (Jean), *La Pantomime, théâtre pur*, *La Voix Française*, le 19 sept. 1941.

La liste des œuvres d'Étienne Decroux, jusqu'à 1962, tapuscrit, s. d.

La Séance unique de Mime de la troupe Decroux, Théâtre de la Cité Universitaire, le 10 juin 1948, programme de théâtre.

Le spectacle Zig Zag, Théâtre de la Gaîté Montparnasse, programme de théâtre, nov. 1945.

Lettre manuscrite d'Étienne Decroux sur la rupture avec Jean Dorcy, le 4 oct. 1962.

Lot de photographies : *L'Esprit Malin* ; *Les Petits Soldats*, 1951 ; *L'Usine* ; *Le Combat antique* ; Decroux en conférencier, 1948 ; Photographie de groupe de la visite de Tel Aviv le 7 mai 1950, Étienne Decroux et sa troupe avec Martha Graham.

Programme de tournée en Israël, 1951.

Publicité pour les cours publics, École Étienne Decroux, s. d.

The Actor's Studio presents Étienne Decroux on The Art of the Mime, tapuscrit, Morosco Theatre, New York City, 3 févr. 1958.

Une page d'annuaire de New York avec le numéro de téléphone de Decroux, s. d.

3.2. Dossier : 4-COL-197 (151)

Affichette invitant aux cours à l'École Étienne Decroux, la saison 1947-48.

Au Futur Comédien !, invitation aux cours de mime, s. d.

Carte de visite d'Étienne Decroux, s. d.

Citation du *Propos* d'Alain, papier typographié, s. d.

DECROUX (Étienne), *Explication sommaire de la Nature du Mime corporel*, s. d.

Étienne Decroux et sa troupe dans des Mimes corporels et autres choses du même esprit, programme de tournée, Lausanne-Neuchâtel, déc. 1947.

Invitation pour la Séance inaugurale du cours du Mime, en présence d'Edward Gordon Craig, le 6 nov. 1947.

L'article de journaux sur le décès de Madame Robert de Billy, le 8 déc. 1998.

La Séance de Mime corporel, la Maison de la Chimie, le 27 juin 1945, programme de théâtre.

Le mime dans la hiérarchie des Arts, invitation à la conférence d'Étienne Decroux, Atelier de Marguerite Bougai, jeudi le 19 févr. 1948, sous la présidence de Paul Bellugue.

Lettre d'Étienne Decroux à M. A. J. Hoste, Gand 1972.

Lettre d'Yves Lebreton à Maximilien Decroux, s. d.

MARCEAU (Marcel), *Sur l'art du mime*, tapuscrit s. d.

Programme de mime, Théâtre de la Cité Universitaire, le 24 avr. 1951.

Théâtre de mime Étienne Decroux, 1951, International Theatre Exchange, American student's and Artist's centre, 261, boulevard Raspail, Paris XIV.

VEWER (Hans), « Étienne Decroux-Kurt Joos », coupure de presse, Kroniek van ballet, vrije dans, volksdans, pantomime, marionetten, Amsterdam, s. d., suivi de texte d'Étienne Decroux « Twee tegengestelde bewegingen (Deux mouvements contraires) ».

3.3. Dossier 4-COL-197 (152)

HELIOT (Armelle), « Le dernier geste d'Étienne Decroux », *Le Quotidien de Paris*, n° 352, vendredi le 15 mars 1991, fondé sur l'interview avec Corinne Soum.

L'Homme qui voulait rester debout, programme de théâtre, Le Théâtre le Ranelagh, 1994, reconstruction du répertoire d'Étienne Decroux, crée et mis en scène par Steven Wasson.

La Lampe à Pétrole, projet du cercle d'audition de lecture d'Étienne Decroux.

4 - Fonds Marguerite Bougai

Lettres d'Étienne Decroux et de ses proches à Marguerite Bougai (1945-1952), [cote : 4-COL-117, non classé]

4.1. Correspondance non datée

Lettre d'Éliane Guyon à M Marguerite Bougai, s. d.

Lettre d'Étienne Decroux à Marguerite Bougai, s. d.

4.2. Lettres d'Étienne Decroux à la danseuse Marguerite Bougai / Lettre de Mme Decroux à Marguerite Bougai

- Les 13 lettres d'Étienne Decroux à Marguerite Bougai datent de :

le 18 mars 1945 ; le 6 janv. 1946 ; 28 févr. 1947 ; le 14 mars 1947 ; le 28 août 1947 ; le 9 nov. 1947 ; le 22 févr. 1948 ; le 28 févr. 1948 ; le 11 juil. 1950 ; le 7 oct. 1951 ; le 19 juin 1952 ; une lettre de 1952 ; une lettre non datée.

- Lettre de Madame Decroux à Marguerite Bougai, « Vœux de bonne année », s. d.

5 - Coupures de presse

Étienne Decroux (1938-1964), coupures de presse, documents divers [cote : 4- SW-6651].

Articles relatifs à Étienne Decroux (1942-1949) [cote : 8- RSUPP- 6074].

6 - Sources iconographiques :

Étienne Decroux, photographies, 1940-1960, [cote : 4-ICO-MIM].

WEILL (Étienne-Bertrand), *École Étienne Decroux (1947-1982)*, [cote : 4-PHO-19 (15)], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85398080> (consulté le 23/06/2015).

WEILL (Étienne-Bertrand), *Étienne Decroux. Exercices de mime (1947-1957)*, [cote : 4-PHO-19 (14)], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539740v> (consulté le 23/06/2015).

WEILL (Étienne-Bertrand), *Portraits d'Étienne Decroux (1950-1957)*, [cote : 4-PHO-19 (13)], disponible sur Gallica, bibliothèque numérique de la BnF : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539735j> (consulté le 23/06/2015).

B. D'autres sources inédites :

1 - Textes inédits :

WEILL (Étienne-Bertrand), *Au sujet de la Danse, du Mime et du Théâtre*, réponse du 15 juil. 1985 aux questions d'une étudiante qui préparait un mémoire ou une thèse sur la danse, Jérusalem, Archives privées Étienne-Bertrand Weill, n. p., inédit.

WEILL (Étienne-Bertrand), Entretien avec Richard Canis, début des années 1980, Jérusalem, Archives privées Étienne-Bertrand Weill, inédit.

2 - Manuels pédagogiques :

ASSELIN (Jean), BOULANGER (Denise) (*et al.*), *L'École de Mime, L'art du corps* (document pédagogique), Théâtre d'Omnibus, Montréal, juin 2006.

COMELLAS (Lionel), *Formation de Mime, Théâtre du Mimodrame* (document pédagogique), 2011.

3 - Films inédits :

DECROUX (Étienne), *La Méditation*, 1957, Archives Projeto Mímicas (Brésil), disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=AGo8_wwZhqI (consulté le 14/03/2015).

DECROUX (Étienne), MOLNAR (Georges), « *La Statuaire mobile* », les années 1970, Archives Projeto Mímicas (Brésil), disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=KuSM2vxxHLo&list=PLFtI00CqZ3HKuEu_F5Ief1GyinnhcKvFuk (consulté le 14/03/2015).

4 - Communications personnelles :

COMELLAS (Lionel), 2012-2015.

ROUARD (Jacqueline), 2013-2014.

SZPIRGLAS (Philippe) et WEILL (Jacqueline), 2012.

TORREÃO (Luis), 2011.

PARTIE II - SOURCES PUBLIÉES

A. Sources écrites

1 -Textes publiés d'Étienne Decroux :

DECROUX (Étienne), « L'homme sans visage », *Le Rouge et le Bleu. La Revue de la pensée socialiste*, n° 26, le 25 avr. 1941, p. 15.

DECROUX (Étienne), « Contribution à la discussion après la conférence de Raymond Bayer », dans André Villiers (dir.), *Architecture et Dramaturgie*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1950, p. 52-54 ; p. 59.

DECROUX (Étienne), « Présence en corps », *Revue d'esthétique*, t. 13, vol. I, janv. – mars 1960, numéro spécial : « Questions d'esthétique théâtrale », Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, p. 13-15.

DECROUX (Étienne), *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, nouv. éd. rev. et augm., 1994 [Gallimard, 1963, « Pratique du théâtre », dir. coll. André Veinstein].

- « Deux mouvement contraires » (juin 1952, « jugement rétrospectif, New York, le 24 mai 1962), p. 70-79.

- « Autobiographie relative à la genèse du mime corporel » (janv. 1948), p. 29-34.

- « Aux spectateurs de notre école », p. 169-177.

- « Avant d'être complet, l'art doit être » (1942), commenté en 1962, p. 44-48.

- « Charlie Chaplin » [New York, le 30 mai 1962], p. 200.

- « Commentaires de *Petits Soldats* ou de l'intérêt spécifique du mime » (New York, le 3 avr. 1962), 143-153.

- « Commentaires de *Petits Soldats* ou l'intérêt spécifique du mime » (New York, le 3 avr. 1962)

- « Description d'une pièce du mime : *Petits Soldats* » (mars 1950), p. 137-142.

- « Dosage du mime pour l'acteur parlant » (Milan, janv. 1954), p. 51-57.

- « Jardin des Beaux-Arts n'est pas un potager » (Londres, août 1952), p. 157-159.

- « Justification d'une classe de mime corporel dans une école de comédiens » (été 1944), p. 163-168.

- « Le droit au malheur » (déc. 1951), p. 80-84.

- « Le mime sous globe » (Stockholm, 1954), p. 58-61.

- « Ma définition du théâtre : Incarnation partielle du comédien futur » (1931), commenté en 1962, p. 37-43.

- « Pour le pire et le meilleur » (Paris, le 17 févr. 1956), p. 193-199.
 - « ... prend sa source au Vieux-Colombier » (le 6 nov. 1947), p. 13-28.
 - « Présentation d'un spectacle » (le 17 mars 1947), p. 181-183.
 - « Présentation de spectacle » (Milan, le 7 mai 1954), 133-136.
 - « Primauté du corps sur le visage et les bras » (New York, les 11 et 15 mai 1962), p. 89 - 129.
 - « Prologue pour *Le Toréador* » (déc. 1951), p. 154-157.
 - « Rapport du mime à la parole » (1946), p. 49 -50.
 - « Sénilité précoce » (Milan, le 15 déc. 1953), p. 87-88.
 - « Servitude sans grandeur » (1943), p. 184-192.
 - « Un débat imprévu » (New York, le 4 avr.1962), p. 67-69.
- DECROUX (Étienne), « Design Lecture », *Mime Journal*, « 80th Birthday Issue », n° 7-8, 1978, Claremont (Californie), The Pomona College, p. 65-70.
- DECROUX (Étienne), « Sculpture », *Mime Journal*, 2000-2001, n° 20, « An Étienne Decroux Album » Claremont (Californie), The Pomona College, p. 43.
- DECROUX (Étienne), *The Decroux sourcebook*, Thomas Leabhart, Franc Chamberlain (éd.), Londres, Routledge, 2008.

2 - Entretiens avec Étienne Decroux :

- « Étienne Decroux s'entretient avec vous... », les propos recueillis par Charles Antonetti, *Éducation et Théâtre*, janv. 1968, n°48, p.13-26.
- « The origin of Corporeal Mime », propos rec. par Thomas Leabhart (1974), *Mime Journal*, 1978, « 80th Birthday Issue », Claremont (Californie), The Pomona College, p. 29-40.
- « Hugo et Baudelaire », propos rec. par Thomas Leabhart, *Mime Journal*, « 80th Birthday Issue », n° 7-8, 1978, Claremont (Californie), The Pomona College, p. 49-55.
- « The marionnette », entretien mené par Thomas Leabhart, *Mime Journal*, « 80th Birthday Issue », n° 7-8, 1978, Claremont (Californie), The Pomona College, p. 41-48.
- « Entretien avec Étienne Decroux » mené par Alain et Odette Vimaux en 1968, dans *Antonin Artaud. Qui êtes-vous ?*, Alain et Odette Vimaux (éd.), Lyon, La Manufacture, 1986, p. 143-147.
- « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux*,

mime corporel. Textes, études, témoignage, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 55-209.

« “Le corps est un clavier musical” – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) », dans Guy Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2010 [*Mime Journal*, 1978], p. 281-282.

B - Sources audiovisuelles :

BONFANTI (Jean-Claude) (real.), *Pour saluer Étienne Decroux*, film, « Paris, Atmosphère communication », France, 1992.

COMTE (Gilbert) (real.), *Théâtre d'Étienne Decroux*, commentaire lu par Jean Dessailly, « Protocol production », France 1961.

DOBBELS (Daniel) (éd.), « Enfin voir Decroux bouger... », dans *Le Silence des mimes blancs*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2006. DVD contenant les films suivants :

- Six extraits du spectacle à New York au Carnegie Hall en 1960 (*L'Usine, Les Arbres, Le Duo amoureux, Le Passage des Hommes sur la Terre, Salut final*).

- *Théâtre d'Étienne Decroux*, commentaire lu par Jean Dessailly, prod. Protocol, France 1961.

- « *La Dévotion* », prés. par Nicole Pinaud, vidéo amateur du début des années 1980.

- « Éléments de la grammaire corporelle », prés. par Étienne Decroux, Robert-Jacques Loiseleux (images), rééd. dans « Enfin voir Decroux bouger... ».

FELSENSTAHL (Stephen) (real.), *Étienne Decroux in Amsterdam*, Ab Gols (caméra), s. d., disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=F9McW3NtADI> (consulté le 15/05/2015).

HAUCHECORNE (Gisèle) (real.), « École de mime Etienne Decroux », dans *Chroniques de France*, 1967, Société nouvelle Pathé frères, dans *La documentation Pathé (1963-1978)*.

MCKINNEY (Gene) (real.), *The Mime of Étienne Decroux*, Baylor Theater, Waco, Texas, Paul Baker (prod.), Étienne Decroux- Margaret Hogarth (voix), 1960-1961, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=ETToB_FJpLs (consulté le 25/06/2015).

C. Bibliographie sur Étienne Decroux et le mime corporel :

1 - Livres :

BRAGA (Bya), *Étienne Decroux e a artesanía de ator. Caminhadas para a soberania*, Brésil, Belo Horizonte, 2013.

CRAMER (Franz Anton), *Der unmögliche Körper. Étienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib*, Tübingen, Max Niemeyer, « Theatron : Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste », vol. 34, 2001.

DE MARINIS (Marco), *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory*, John Dean-Bianca Mastronomico (trad.), Frank Camilleri (éd.), Wrocław-Holstebro-Malta, Routledge-Icarus, 2015.

DE MARINIS (Marco), *Mimo et teatro nel Novecento*, Florence, La Casa Usher, « Saggi », 1993.

DORCY (Jean), *À la rencontre de la mime et des mimes. Decroux, Barrault, Marceau*. Neuilly-sur-Seine, Les Cahiers de Danse et de Culture, « Cycle des initiations à la danse », 1958.

LEABHART (Thomas), *Étienne Decroux*, Londres, Routledge, « Routledge performance practitioners », 2007.

LEABHART (Thomas), *Modern Mime and Post-Modern Mime*, New York, St. Martin's Press, « Modern Dramatistes », 1989.

LEBRETON (Yves), *Sorgenti. Nascità del Teatro Corporeo*, Pise, Titivillus, « Altre visioni », 2012.

PEZIN Patrick (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, « Les voies de l'acteur », 2003.

2 - Articles dans les périodiques et les ouvrages collectifs :

AUDOUBERT (Nadine), « Decroux, l'homme qui décida d'être muet », *Coups de théâtre*, n° 9, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 33-47.

BARBA (Eugenio), « Le maître caché », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 15-21.

BARRAULT (Jean Louis), « Jean-Louis Barrault... un frère », propos rec. par Ghislaine Quintilian, *Telex-Danse*, « Parole pour un mime », juin 1991, n° 38, p. 10.

BARRAULT (Jean-Louis), « Le visage et le corps », dans Odette Aslan, Denis Bablet (dir.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1999 [1985], p. 181-182.

- BARRAULT (Jean-Louis), *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972.
- BAYLIS (Nicola), « Making Visible Invisible: Coporeal Mime in the Twenty-First Century », *New Theatre Quarterly*, vol. XXV, n° 99, 274-288.
- BENHAÏM (Guy), « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 241-268.
- BENHAÏM (Guy), « Le style dans le mime corporel », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 309-366.
- BENTLEY (Eric), « The purism of Étienne Decroux », dans *In Search of Theatre*, New York, A. Knopf, 1953, p. 184-195.
- BRINE (Adrian), « Étienne Decroux. L'animal et le végétal », *Acteurs. Revue de théâtre*, mai-juin, 1991, n° 90-91, p. 7-8.
- CAMILLERI (Frank), « Making Visible the Invisible. Ingemar Lindh's Practice of Collective Improvisations and Étienne Decroux », *Contemporary Theatre Review*, vol. 23, n° 3, 2008, p. 390-402.
- CAVIGLIOLI (François), « Le mime Decroux part en guerre contre la pantomime », *Le Combat*, le 22 déc. 1962.
- CHERCHER (Mouna), « Éliane Guyon (1918-1967) », dans Andreas Kotte (dir.), *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, Zurich, Chronos, 2005, p. 774-775.
- CONSTANTINEAU (Wayne), « Mime and Media: The Parallel Worlds of Étienne Decroux and Marshall McLuhan », *Dalhousian French Studies*, 2005, n° 71, p. 115-134.
- CRAIG (Edward Gordon), « Enfin un créateur » [*Arts*, le 3 août 1945], dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 285-289.
- DE MARINIS (Marco), « Au travail sur les actions physiques : la double articulation », dans Eugenio Barba-Nicola Savarese (dir.), *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*, Holsterbro, International School of Theatre Anthropology - Montpellier, L'Entretemps, « Les Voies d'acteur. Grand format », 2^e éd. rev. et aug. 2008 [1995], p. 182-185.

DE MARINIS (Marco), « Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 269-283.

DE MARINIS (Marco), « La véritable place d'Étienne Decroux dans le théâtre du XX^e siècle », dans Josette Féral (dir.), *Les Chemins de l'acteur : Former pour jouer*, Montréal, Québec-Amérique, 2001, 179-203.

DE MARINIS (Marco), « Scultura e arte del corpo nel mimo di Étienne Decroux », *Quadreni di Teatro. Rivista trimestriale del Teatro Regionale Toscano*, année IV, n° 14 : « Teatro e arti figurative », nov. 1981, p. 60-72.

DE MARINIS (Marco), « The mask and corporeal expression in 20th century Theatre », *Mime Journal*, « Incorporated Knowledge », Thomas Leabhart (dir.), Claremont (Californie), The Pomona College, 1995, p. 14-37.

DECROUX (Maximilien), « Le Combat antique », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 147.

DECROUX (Maximilien), « Maximilien Decroux... partenaire obligé », propos rec. par Ghislaine Quintilian, *Telex-Danse*, juin 1991, n° 38, numéro spécial : « Parole pour un mime », p. 10.

EPSTEIN (Alvin), « The Mime of Étienne Decroux », *Chrysalis*, the pocket revue of the arts, New York, 1949, vol. II, n° 11-12.

FISHER (William), « Struggle and Irony - Ashes and Flame », *Mime Journal*, 1993-1994, « Words on Decroux 1 », p. 26-29.

FLACH (Marise), « "Des moments d'abstraction extraordinaires" : Le masque au service du mouvement », l'entretien de Guy Freixe avec Marise Flach (juin 2004), dans Guy Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2010, p. 294-297.

FOURNIER (Christine), « Par amour de la statuaire humaine, un homme décide d'être muet », *Paris-Midi 2*, 16 juil. 1942, dans *Étienne Decroux – dossier biographique (1936-1963)*, Paris, BnF, Arts du spectacle, [cote : 4-SW- 6651], p. 13.

FREIXE (Guy), 4^e partie, chap. III : « Vers l'autonomie d'un art : le mime corporel d'Étienne Decroux », dans *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2010, p. 155-157.

HEGGEN (Claire), « La comédie du muscle. Entretien avec Claire Heggen », propos recueillis par Joël Huthwohl, *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2012, n° 40, « Arts du mime », Joëlle Garcia (dir.), Paris, éd. de la BnF p. 45-49.

HEGGEN (Claire), « Qu'est-ce qu'il a dit Jésus-Christ ? », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 421-429.

LEABHART (Thomas), « Jacques Copeau Étienne Decroux and the "Flower of Noh" », *New Theatre Quarterly*, vol. 20, n° 4, Cambridge, 2005, p. 315-330.

LEABHART (Thomas), « Je ne vends que des choses très chers... », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 231-237.

LEABHART (Thomas), « De Boulogne-Billancourt à la Californie », *Telex-Danse*, juin 1991, n° 38, « Parole pour un mime », p. 10.

LEABHART (Thomas), « Dramaturgy in and of the Body », *Mime Journal*, « An Étienne Decroux album », 2000-2001, no 20, p. 141-149.

LEABHART (Thomas), « Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau », *Bouffonneries*, 1995, n° 34, « Copeau l'éveilleur », p. 144-157.

LEABHART (Thomas), « Perles de sagesses du vendredi soir », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 431-439.

LEABHART (Thomas), « Sport, statuaire et redécouverte du corps précartésien », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », [Claremont, 1995], p. 367-404.

LEABHART (Thomas), « Le "Grand Projet" d'Étienne Decroux existe-il ? », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 467-493.

MARC (Yves), « Étienne Decroux, maître de mouvement », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 443-452.

MARCEAU (Marcel), « Qui n'a pas eu un Maître ne sera jamais un Maître ! », prop. rec. par Ghislaine Quintilian, *Telex-Danse*, juin 1991, n° 38, « Parole pour un mime », p. 12.

MATHO, « Decroux, le sculpteur, les élèves, sa glaise (Pinok et Matho vont en cours chez Étienne Decroux) », propos rec. par Martine Engoignard, *Telex-Danse*, vol. 39, juin 1991, n° 38, « Parole pour un mime », p. 9.

NYE (Edward), « The Eighteenth-Century Ballet-Pantomime and Modern Mime », *New Theater Quarterly*, vol. 25, n° 1, févr. 2009, Cambridge, Cambridge University Press, p. 22-43.

PAVIS (Patrice), « Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au Théâtre du Mouvement », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 291-305.

PINAUD (Nicole), « Le Minotaure », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 497-516.

PINOK, MATHO, « Alchemic Process of Creation », *Mime Journal*, 1993-1994, Claremont (Californie), The Pomona College, p. 64-66.

PINOK, « Maître, son empreinte et comment s'en défaire (Pinok et Matho vont en cours chez Étienne Decroux) », propos rec. par Martine Engoignard, *Telex-Danse*, juin 1991, n° 38, « Parole pour un mime », p. 9.

R., « Étienne Decroux, zélateur du mime, nous parle de son art », *Le Spectateur*, 1946, coupure de presse, dans *Étienne Decroux. Articles biographiques (1942-1949)*, Paris, BnF, dép. Arts du spectacle, [cote : R -SUPP-6074], p. 15.

RICHY (Pierre), « 1953, Pierre Richy filme Étienne Decroux au travail », entretien avec Martine Encoignard, *Telex-Danse*, juin 1991, n° 38, « Parole pour un mime », p. 10.

ROUARD (Jacqueline), « Entretien avec Jacqueline Rouard », propos recueillis par Lionel Comellas, *Mime. Les cahiers du Centre du Nouveau Mime*, 2012, 1^{er} trimestre, n° 1, p. 12-14.

SKLAR (Deidre), « Étienne Decroux's Promethean Mime », *The Drama Review*, hiver 1985, vol. 29, Cambridge (Mass.), p. 64-75.

SOUM (Corinne), WASSON (Steve), « Portrait d'Étienne Decroux », *Telex-Danse*, juin 1991, n° 38, « Parole pour un mime », p. 13.

SOUM (Corinne), « Decroux l'insaisissable », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 405-420.

SOUM (Corinne), « Petite histoire d'une grande transmission », dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 451-466.

VEINSTEIN (André), « Préface », dans Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, nouv. éd. rev. et augm., 1994, p. 7-10.

3 - Travaux universitaires :

BENHAÏM (Guy), *Le Mime corporel selon Étienne Decroux*, Université de Nice Sophia Antipolis, Facultés des lettres, arts et sciences humaines, (thèse de doctorat), Jean Emelina (dir.), 1992.

BONDUELLE (Étienne), *Le Mime et la construction de l'illusion : Étienne Decroux et Marcel Marceau*, mémoire de maîtrise, Monique Banu-Borie (dir.), Paris, Université de Paris III-Institut d'Études Théâtrales, 2000.

BONORA (Barbara), *Éliane Guyon*, mémoire de maîtrise Université de Bologne, Marco De Marinis (dir.), 1997.

LOPEZ (Jorge Arturo Gayon), *La Cinématographie Laban et le mime corporel d'Etienne Decroux. Bilan théorie du projet Laban-Decroux/ notation du mime corporel*, thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Jean-Marie Pradier (dir.), thèse, automne 1998.

ZEVELAKI (Anna), *Étienne Decroux et la sculpture*, mémoire de maîtrise d'études théâtrales, Claude Amey (dir.), l'Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2004.

Deuxième partie : BIBLIOGRAPHIE GENERALE

1917, cat. exp., Claire Garnier-Laurent Le Bon (dir.), Metz, Centre Pompidou-Metz (26 mai – 24 sept. 2012), Metz, éd. Centre Pompidou-Metz, 2012.

ABRAHAM (Lyndy), *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

ACKERMAN (Ada), *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Collin, « Recherches », 2013.

- ALBERA (François), « Introduction », dans Sergueï M. Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, François Albera (éd.), Dijon, Les presses du réel, 2009 [Bruxelles, 1980], p. 9-19.
- AMIARD-CHEVREUL (Claudine) (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt », 1983.
- ANTONETTI (Charles), *Drame et culture, essai sur la valeur éducative du jeu dramatique*, Paris, Librairie José Corti, 1946.
- ARNAUD (Angélique), *François Delsarte, sa science, sa méthode, précédé par de détails sur sa vie, sa famille, ses relations, son caractère*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1882.
- ARNOLD (Paul), « Architecture et Dramaturgie », *Les Cahiers du Sud*, 38^{ème} année, n° 305, 1951, p. 169-171.
- ARTAUD (Antonin), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Métamorphoses », 1938.
- ASLAN (Odette), « L'acteur et le clown », dans Claudine Amiard-Chevreur (dir.), *Du Cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt », 1983, p. 205-215.
- ASLAN (Odette), *L'Acteur au XX^e siècle. Éthique et technique*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », éd. reman. et augm., 2005.
- AUMONT (Jacques), *Montage Eisenstein*, Paris, Images modernes, 2005.
- BABLET (Denis) (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, table ronde internationale du CNRS, Lausanne, La Cité - L'Âge d'homme, 1978.
- BABLET (Denis), « D'Edward Gordon Craig au Bauhaus », dans Odette Aslan, Denis Bablet (dir.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1999 [1985], p. 137-146.
- BACHELARD (Gaston), *Fragments d'une poétique du feu*, Suzanne Bachelard (éd., préf., anot.), Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- BACHELARD (Gaston), *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1992 [1947].
- BALLESTRA-PUECH (Sylvie), « Statue », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 878-888.
- BALTRUŠAUTIS (Jurgis), *Le Moyen-Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1981.

- BARBA (Eugenio), SAVARESE (Nicola) (dir.), *L'Énergie qui danse : dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps - Holstebro, International School of Theatre Anthropology, « Les Voies de l'acteur », 2^e éd. rev. et augm., 2008 [1995].
- BARBA Eugenio, « Montage », dans *L'Énergie qui danse : dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps - Holstebro, International School of Theatre Anthropology, « Les Voies de l'acteur », 2008, p. 148-154.
- BARBILLON (Claire), *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle. L'art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- BARON (Roderick M.), « Bringing the map to life: European satirical maps 1845-1945 », *Belgeo. Revue Belge de Géographie*, 2008, n^o 3-4, « Formatting Europe - Mapping a Continent », p. 445-464.
- BARRAULT (Jean-Louis), *Réflexions sur le théâtre*, Paris, éd. du Levant, 1996 [1949].
- BARRAULT (Jean-Louis), *Souvenirs pour demain*, Paris, éd. du Seuil, 1972.
- BASCH (Sophie), « Le cirque en 1879 : les Hanlon-Lees dans la littérature », dans André Guyaux, Sophie Vanden Abeele (dir.), *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Colloques de la Sorbonne », 2003, p. 7-47.
- BASTIANCICH (Alfio), *Norman McLaren, précurseur des nouvelles images*, Gianni Rondolino (préf.), trad. Marlène Di Stefano, Paris, Dreamland, 1997.
- BAYER (Raymond), « L'émotion tragique, sa nature et ses conséquences pour l'architecture scénique », dans André Villiers (dir.), *Architecture et Dramaturgie*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1950, p. 31-59.
- BEHAR (Henri), « Alchimie », dans *Dictionnaire André Breton*, Henri Béhar (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2012, p. 32-34.
- BELLUGUE (Paul), *À propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, Librairie Maloine, 1967.
- BELTING (Hans), *Pour une anthropologie des images*, trad. de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2004, [Munich, 2001].
- BERGER (Christian-Paul), *Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik*, Paderborn - Munich - Vienne, Ferdinand Schöningh, 2000.
- BERGSON (Henri), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Frédéric Worms (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige. Grands textes », 2007.

BERNAS (Steven), *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2008.

BERTRAND DORLÉAC (Laurence), *Après la guerre*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2010.

BERTRAND DORLEAC (Laurence), *L'Art de la défaite : 1940-1944*, Paris, éd. du Seuil, 1993.

BLAIR (Preston), *Cartoon. L'animation sans peine*, Cologne - Paris, Taschen, « Evergreen », 1999.

BLANCHETIÈRE (François), « Un jeu de regard : Rodin et Hanako », dans *Rodin. Le rêve japonais*, cat. exp. Paris, Musée Rodin (16 mai – 9 sept. 2007), Paris, Musée Rodin - Flammarion, 2007, p. 125-133.

BLANCHETIÈRE (François), « Rodin, La voix intérieure », dans *Rodin, la lumière de l'antique*, Pascal Picard (dir.), cat. exp., Arles, Musée départemental Arles antique (6 avr. – 1^{er} sept. 2013) et Paris, Musée Rodin (19 nov. 2013 – 23 févr. 2014), Paris, Gallimard - Arles, Musée départemental Arles Antique, 2013, p. 180-183.

BLOUIN (Patricia), DELAGE (Christian), STOURDZE (Sam), *Chaplin et les images*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume (7 juin – 18 sept. 2005), Rotterdam, Kunsthal Rotterdam (1^{er} oct. 2005 – 15 janv. 2006), Hambourg, Deichtorhallen (févr. – mai 2006), Paris, NBC, 2005.

BLÜHM (Andreas), *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos (1500-1900)*, Francfort-sur-le-Main, Lang, 1988.

BOIME (Albert), *Hollow Icons. The Politics of Sculpture in Nineteenth-century France*, Kent - Ohio - Londres, The Kent State University Press, 1987.

BONNAT (Yves), « Théâtre et Poésie », dans *Société du Salon d'automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*, cat. exp., Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Société du Salon d'automne (3 oct. – 8 nov. 1942), Paris, 1942, n. p.

BONNEFOY (Yves), *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1996 [1991].

BONNOT DE CONDILLAC (Étienne), *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984.

BORIE (Monique), BANU (Georges), « L'horizon du théâtre », dans Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », p. 7-31.

- BOUGAI (Margueritte), *Le Mot et le Geste*, Paris, éd. M. Bougai, 1975.
- BRANDSTETTER (Gabriele), « Der Tanz der Statue : Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts », dans Mathias Mayer, Gerhard Neumann (dir.), *Pygmalion : Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1997, p. 393-422.
- BRANDSTETTER (Gabriele), *Tanz-Lektüren. Körperbildern und Raumfiguren der Avantgarden*, Francfort-sur-le-Main, Fischer-Taschenbuch, 1995.
- BREDEKAMP (Horst), *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne. Illustrations des œuvres et portraits*, Paris, éd. Maison des sciences de l'homme, 2003 [Berlin, 1999].
- BREDEKAMP (Horst), *Thomas Hobbes der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder (1651-2001)*, 3^e éd. aug., Berlin, Akademie 2006, p. 132-161.
- BRILLIANT (Richard), *Portraiture*, Londres, Reaktion books, 2001 [1991].
- BUI-XUAN (Gilles), GLEYSE (Jacques), *De l'émergence de l'éducation physique. Georges Demenÿ et Georges Hébert. Un modèle conatif appliqué au passé*, Paris, Le Temps des Savoirs, 2001.
- CANTARUTTI (Stéphanie), « Le goût pour l'antique », dans *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, cat. exp., Paris, Musée Bourdelle (20 nov. 2009 – 14 mars 2010), Paris, Paris-Musées, 2009, p. 235-266.
- CARDANEC (François), WEILL (Alain), *Le Café-concert (1848-1914)*, Paris, Fayard, 2007.
- CARPENTIER (Georges), *Ma méthode ou la boîte scientifique*, Paris, G. Oudin, 1914.
- CARPENTIER (Georges), *Mon match avec la vie*, Paris, Flammarion, 1954.
- CARRERI (Giovanni), « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel, forme intermédiaire », *L'Homme*, janv. - mars 2003, n° 165, « Image et anthropologie », p. 41-77.
- CHAPPEY (Frédéric), « L'iconographie de Pygmalion et de Galatée aux XIX^e et XX^e siècles : entre introspection et exhibition », dans Christiane Dotal, Alexandre Dratwicky (dir.), *L'Artiste et sa muse*, Rome, Académie de France à Rome - Paris, Somogy, 2006, p. 3-18.
- CHATELAIN (Jean), LAURENT (Monique), DORIVAL (Bernard) (et al.), *Rodin et la sculpture contemporaine*, compte-rendu du colloque, Musée Rodin (11-15 oct. 1982), Paris, Musée Rodin, 1983.

CHEVILLOT (Catherine), « Le problème, c'était Rodin », dans *Oublier Rodin ?*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (10 mars – 31 mai 2009), Madrid, Fundación Mapfre (23 juin – 4 oct. 2009), Paris, Hazan - éd. Musée d'Orsay - Madrid, éd. Fundación Mapfre, 2009, p. 17-23.

CHIARELLI (Cosimo), « Étienne-Bertrand Weill, danseur d'images », *Ligéia*, 2012, n° 113-116 : « Photographie et Danse », p. 160-165.

CHIARELLI (Cosimo), « La matière du mouvement. Photographie et mime corporel », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2012, n° 40, « Arts du mime », p. 25-33.

CLAIR (Jean) (dir.), *Génie et folie en Occident*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais (10 oct. 2005 – 16 janv. 2006), Berlin, Neue Nationalgalerie (17 févr. – 7 mai 2006), Paris, RMN - Gallimard, 2005.

CLAIR (Jean), *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1989.

COËLLIER (Sylvie) (dir.), *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporaine*, actes du Colloque Contact, 27 – 28 mars 2003, dép. des arts plastiques et sciences de l'art de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.

COËLLIER (Sylvie), « Introduction à un montage entre les arts », dans Sylvie Coëllier (dir.), *Le Montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, Actes des Journées d'Études (27-28 oct. 2006), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 5-15.

COLLOT (Michel), « Jean Starobinski et la critique thématique », dans *Starobinski en mouvement*, Murielle Gagnebin, Christine Savinel (dir.), suiv. de Jean Starobinski, *La perfection, le chemin, l'origine*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atlante », 2001, p. 51-56.

COMAR (Philippe), « Corps : Le sport et la danse comme hygiène morale de l'artiste », dans *L'Art en guerre, France 1938-1947*, cat. exp., Laurence Bertrand Dorléac (dir.), Musée d'art moderne de la Ville de Paris (12 oct. 2012 – 17 févr. 2013), Paris, éd. Paris-Musées, 2012, p. 320-321.

COMAR (Philippe), « Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts », dans *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, cat. exp., Philippe Comar (dir.), Paris, École nationale des Beaux-Arts (21 oct. 2008 – 4 janv. 2009), Paris, éd. Beaux-Arts de Paris, 2008, p. 61-63.

- COPEAU (Jacques), « Charlie Chaplin », [1929], dans *Anthologie subjective*, Claude Sicard (éd.), Paris, Gallimard, 1999, p. 47-52.
- COPEAU (Jacques), « Préface », dans *Histoire de trois clowns. Frères Fratellini*, Pierre Mariel (éd.), Paris, Société anonyme d'édition, 1923, p. 17-20.
- COPEAU (Jacques), « Réflexions d'un comédien sur le "paradoxe" de Diderot », dans *Jacques Copeau. Notes sur le métier de comédien*, Marie-Hélène Dasté (éd.), Paris, Michel Briant, « Écrits sur le théâtre », 1955 [1928], p. 13-33.
- COPEAU (Jacques), *Journal 1901-1948*, vol. 1-2, Claude Sicard (éd. prés., annot.), Paris, Claire Paulhan, « Pour mémoire », 1999 [1991].
- COPEAU (Jacques), *Les Registres de Jacques Copeau : Registres VI – L'École du Vieux-Colombier*, Claude Sicard (éd.), Paris, Gallimard, « Pratique du théâtre », 2000 [1974].
- CRAIG (Edward Gordon), *De l'Art du Théâtre*, Monique Borie-Georges Banu (préf., éd.), Paris, Circé, « Penser le théâtre », 1999.
- CRAIG (Edward Gordon), *Index to the story of my days. Some memoirs of Edward Gordon Craig (1872-1907)*, New York, The Viking Press, 1957.
- CRAIG (Edward Gordon), *Le Théâtre des fous/ The Drama for fools*, éd. bilingue, Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev, Mac Duveillier (éd.), Montpellier, L'Entretiens - Charleville-Mézières, Institut national de la Marionnette, « La main qui parle », 2012.
- CREVEL (René), *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2011 [Paris, 1933], p. 13-14.
- CREVEL (René), *Les Pieds dans le plat*, Paris, Sagittaire, 1933.
- CURTIS (Penelope), « After Rodin: the problem of the statue in twentieth-century sculpture », dans Claudine Mitchell (dir.), *Rodin, the Zola of the sculpture*, Burlington, Ashgate, 2004, p. 237-244.
- CURTIS (Penelope), « Être moderne : une définition par la négative », dans *Oublier Rodin ?*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (10 mars – 31 mai 2009), Madrid, Fundación Mapfre (23 juin – 4 oct. 2009), Catherine Chevillot (dir.), Paris, Hazan - éd. Musée d'Orsay - Madrid, éd. Fundación Mapfre, 2009, p. 79-85.
- D'ombre et de marbre : Hugo face à Rodin*, cat. exp., Danielle Molinari, Gilles Candar, Antoinette Le Normand-Romain (et. al.), Maison Victor Hugo (le 17 oct. 2003 – le 1^{er} févr. 2004), Paris, Paris-Musées, 2003.

- DAMISCH (Hubert), *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, éd. du Seuil, 1972.
- DAMOUR (Franck), GUERINEL (Rémy), SIENAERT (Edgard) (*et al.*), Numéro spécial : « Marcel Jousse, pour une autre anthropologie », *Nunc, revue anthropologique*, n° 25, Bruxelles, Corlevour. oct. 2011.
- DANIER (Richard), *L'Hérmétisme alchimique chez André Breton : interprétation de la symbolique de trois œuvres du poète*, Patrick Rivière (préf.), Villeselve, Ramuel, 1997.
- DARBELLEY (Laurent), « De la stase au mouvement : les attitudes de Lady Hamilton », dans *Figures de l'art*, n° 22, « Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène », Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 57-71.
- DASTÉ (Catherine), « "Cacher le visage afin que le corps parle". La filiation par le masque », entretien mené par Guy Freixe, dans Guy Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2010, p. 284-285.
- DASTE (Marie-Hélène), « Entretien avec Marie-Hélène Dasté », dans Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, Université de Nice Sophia Antipolis, Facultés des lettres, arts et sciences humaines, (thèse de doctorat), Jean Emelina (dir.), 1992, p. 494-95.
- DELAPLACE (Jean-Michel), *Georges Hébert, sculpteur de corps*, Paris, Paul Vuibert, 2005.
- DELAPORTE (François), « Duchenne, Darwin et la mimique », dans *Duchenne de Boulogne (1806-1875)*, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts (26 janv. - 4 avr. 1999), Alfred Pacquement, Catherine Mathon, Jean-François Debord (*et al.*), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999, p. 79-86.
- DELAUMOSNE (Joseph), *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, éd. J. Albanel, 1874.
- DELSARTE (François), « Esthétique appliquée - Sources de l'art », dans *Conférences de l'Association philotechnique. Année 1865*, Paris, V. Masson et fils, 1866.
- DENT Peter (dir.), *Sculpture and Touch*, Farnham - Burlington, éd. Ashgate, « Subject/Object : New Studies in Sculpture », 2014.
- DIDEROT (Denis), « Observations sur une brochure intitulée : Garrick ou les Acteurs anglais... », dans *Œuvres complètes*, vol. XX, *Paradoxe sur le comédien. Critique III*, Jane Marsh Dieckmann, Georges Dulac, Jean Varloot (éd.), Paris, Hermann, 1995, p. 27-42.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, « Vues », 1993.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.

DIEUZAYDE (Louis), « De "l'homme aux parties remplaçables" à "l'anti-homme expérimental". Une approche des mutations du montage à partir du travail de l'acteur », dans Sylvie Coëllier (dir.), *Le Montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, Actes des Journées d'Études (27-28 oct. 2006), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 17-51.

DROUIN-HANS (Anne-Marie), « La sémiologie du geste au service de l'acteur et du danseur : le système de François Delsarte (1811-1871) », *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 61-78.

DUNCAN (Isadora), *La Danse de l'avenir. Écrits sur la danse*, Bruxelles, éd. Complexe, 2003.

DURING (Elie), « Pantomime et mimique : deux sources de la modernité esthétique (Baudelaire, Valéry) », *Art Press*, hors-série n° 24 : « Burlesque : une aventure contemporaine », oct. 2003.

Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art (1913-2013), cat. exp., Paris, Grand Palais (10 avr. – 22 juil. 2013), Serge Lemoine (dir.), Paris, RMN, 2013.

EIDENBENZ (Céline), « L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas », *Études Photographiques*, nov. 2011, n° 28, Paris, Société Française de Photographie, p. 201-224.

EISENSTEIN (Sergueï M.), « Montage 38 » [Moscou, 1947, 1^{re} éd. fre. 1958], dans Steven Bernas, *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*, trad. par Bernadette Ducrest, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 187-224.

EISENSTEIN (Sergueï Mikhaïlovitch), « Ermolova » (écrit entre 1937-39 et remanié en 1945), dans Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, François

- Albera (éd.), Anne Zouboff, Valérie Pozner (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2009 [Bruxelles, 1980], p. 207-228.
- EISENSTEIN (Sergueï Mikhaïlovitch), « La Non-différente nature », dans Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Œuvres*, t. 4, Paris, Union générale d'édition, 1978.
- EISENSTEIN (Sergueï Mikhaïlovitch), « Laocoön », dans Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *S.M. Eisenstein. Selected Works, Vol. II : Towards a Theory of Montage*, Michael Glenny-Richard Taylor (éd.), Michael Glenny (trad.), Londres, British Film Institute, 1994, p. 109-202.
- EISENSTEIN (Sergueï Mikhaïlovitch), « Rodin et Rilke. Pour une histoire du "problème de l'espace" dans l'histoire de l'art » (1945), dans *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Dijon, Les presses du réel, 2009 [Bruxelles, 1980], p. 229-254.
- ELLENBERGER (Michel), *La Victoire de Samothrace surgie d'un théâtre de statues*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2000.
- ELSEN (Albert E.), *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Moderne Public Sculpture*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1985.
- ERBEN (Dietrich), « Denkmal », dans Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (dir.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, t. I, Munich, C. H. Beck, 2011, p. 235-243.
- ÉTIENNE-MARTIN, « La leçon de Rodin et la jeune sculpture », dans *Images de Rodin*, Léon Werth, Claude Roger-Marx, Judith Cladel (et al.), Paris, Cahiers d'art et de littérature, 1946, p. 30-32.
- FABBRI (Véronique), *Paul Valéry, le poème et la danse*, Paris, Hermann, « Savoir. Lettres », 2009.
- FALLAY D'ESTE (Lauriane) (éd.), *Le Paragone. Le parallèle des arts*, anthologie de textes de la Renaissance italienne, trad. en fre. par Lauriane Fallay d'Este-Nathalie Bauer, Paris, Klincksieck, « L'Esprit et les Formes », 1992.
- FÉRAL (Josette) (dir.), *Les Chemins de l'acteur. Former pour jouer*, Québec, Québec Amérique, 2001.
- FISHMAN (Robert), *Utopies urbaines au XX^e siècle : Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles, P. Mardage, 1979 [New York 1977].
- FOURIER (Charles), « Théorie de l'unité universelle, 1822 », Florent Perrier (introd.), dans Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution*

à la Grande Guerre. *Anthologie de textes sources*, Paris, éd. INHA (« Sources »), 2014, <http://inha.revues.org/5256> (consulté le 21/06/2015).

FOURIER (Charles), *Vers la liberté en amour*, Paris, Gallimard, « Folio - Essais », 1975.

FRÉCHURET (Maurice), « Le pied arpenteur », dans *Les Figures de la marche. Un siècle d'arpenteur*, cat. exp., Maurcie Fréchuret, Thierry Davila (dir.), Antibes, Musée Picasso (de Rodin à Giacometti : 1^{er} juil. - 15 oct. 2000 ; De Beuys à Nauman : 4 nov. 2000 - 15 janv. 2001), Paris, RMN, 2000, p. 157-223.

FRÉCHURET (Maurice), *L'Envolée, l'enfouissement. Histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^e siècle*, (Antibes, Musée Picasso, 30 juin – 30 sept. 1995, Villeneuve-d'Ascq, Musée d'art moderne, 27 janv. – 28 avr. 1996), Genève, Skira - Paris, RMN, 1995.

FREIXE (Guy), *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2010.

FRONTISI-DECROUX (Françoise), VERNANT (Jean-Pierre), « Divinités au masque dans la Grèce ancienne », dans Odette Aslan, Denis Bablet (dir.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1999 [1985], p. 19-26.

GAILLARD (Aurélia), *Le Corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, Honoré Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2003.

GAMBONI (Dario), « *Nubes cum figuris*. L'interprétation des nuages comme paradigme moderne de la perception et de la création artistiques », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 13 : « Pièges à voir, pièges à penser. Présences cachées dans l'image », Carlo Severi (dir.), Paris, Musée Quai Branly, 2011, p. 149-161.

GAMBONI (Dario), « Voir double. Théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation », dans *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo-Dalí-Raetz*, cat. exp., Jean-Hubert Martin (dir.), Paris, Grand palais (6 avr. – 8 juil. 2009), Paris, RMN, 2009, p. XIV- XXV.

GAMBONI (Dario), *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books, 2002.

GARCIA (Joëlle), « Ce fruit calculé de notre travail », *Souvenirs d'expositions. Étienne-Bertrand Weill (1919-2001)*, *Souvenirs d'expositions, Étienne-Bertrand Weill (1919-2001)*, publié à l'occasion de l'exposition « Vertige du corps. Étienne-Bertrand Weill photographe », Paris, BnF (16 sept. – 18 nov. 2012), Cosimo Chiarelli, Joëlle Garcia (dir.), Velaux, PME BW, 2012, n. p.

GAUDIN (Claude), *La Marionnette et son théâtre. Le « théâtre » de Kleist et sa postérité*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, « Æsthetica », 2007.

GEISLER-SZMULEWICZ (Anne), *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Honoré Champion, 1999.

GETSY (David J.), *Rodin: Sex and the Making of Modern Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 2010.

GIRARD (Xavier), « Portrait sans visage », dans *À visage découvert*, Georges Didi-Huberman (dir.), cat. exp., Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain (18 juin – 4 oct. 1992), Paris, Flammarion-Fondation Cartier, 1992, p. 137-144.

GIRAUDET (Alfred), *Mimique. Physionomie et gestes d'après le système de F. del Sarte. Méthode pratique pour servir à l'expression des sentiments d'après le système de F. del Sarte*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895.

GLEYSE (Jacques), « Les représentations iconographiques des pratiques corporelles dans les manuels d'éducation physique, d'hygiène et de morale (1863-1935). La domination virile », dans Laurent Daniel (dir.), *L'art et le sport. Actes du XII^e colloque international du Comité européen pour l'histoire des sports*, Lorient 2007, t. 1, Biarritz, Atlantica-Paris, Séguier, 2009, p. 29-40.

GOETHE (Johann Wolfgang), « Sur le Laocoon, 1798 », dans *Écrire la sculpture. De l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Claire Barbillon - Sophie Mouquin (éd. et prés.), Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 27.

GOLDBERG (Itzhak), « Le visage qui s'efface », dans *Le visage qui s'efface. De Giacometti à Baselitz*, cat. exp., Hôtel des Arts, centre d'Art du Conseil Général du Var (20 sept. – 23 nov. 2008), p. 5-31.

GOMBRICH (Ernest Hans), *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon Press, 1986 [1970].

GONTARD (Denis) (éd.), *Le Journal de bord des Copiaus (1924-1929)*, Paris, Seghers, 1974.

GOUGH (Kathleen M.), « Between the Image and Anthropology. Theatrical Lessons from Aby Warburg's "Nympha" », *The Drama Review*, automne 2012, vol. 56, n° 3, The New York University and Massachusetts Institute of Technology, p. 114-130.

GROSSMANN (Harvey), « Edward Gordon Craig, Étienne Decroux et la redécouverte du mime », dans Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et*

leurs héritages contemporains, Montpellier, L'Entretemps - Charleville-Mézières, Institut national de la Marionnette, 2013, p. 91-100.

GRUND (Uta), *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900*, Berlin, Akademie, 2002.

GUERIN (Daniel), « Préface », dans Charles Fourier, *Vers la liberté en amour*, Daniel Guerin (éd.), Paris, Gallimard, « Folio - Essais », 1975, p. 13-47.

GUIDICELLI (Carole), « Shakespeare et Craig : Rêves de metteurs en scène », dans Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Montpellier, L'Entretemps - Charleville-Mézières, Institut national de la Marionnette, 2013, p. 111-122.

GUIDO (Laurent), HAVER (Gianni), « Culture corporelle et renouveau antique », dans *La mise en scène du corps sportif : de la Belle Époque à l'âge des extrêmes*, cat. exp., Lausanne, Musée olympique (10 oct. 2002 – 23 févr. 2003), Lausanne, Comité International Olympique, 2002, p. 16-45.

HALIMI (Carole), *Le Tableau vivant, de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XX^e-XXI^e siècles)*, (thèse de doctorat), Jean-Claude Lebensztejn (dir.), L'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

HAMERY (Roxane), *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2008.

HASKELL (Francis), PENNY (Nicholas), *Pour l'amour de l'antique ; La statuaire gréco-romaine et le goût européen (1500-1900)*, François Lissargue (trad.), éd. abrégé., Paris, Hachette, 1999 [Londres-New Haven, 1981].

HAVRÁNEK (Vít), « *Laterna magika a polyekran na Expo 58 a jejich místo v dějinách mediální interaktivity* » (« *La lanterne magique et Le polyécran à l'Expo 58 et leur place dans l'histoire de l'interactivité médiale* »), dans *Bruselký sen. Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let (Le rêve bruxellois. La participation de la Tchécoslovaquie à l'Exposition universelle Expo 58 à Bruxelles et le style de vie de la première moitié des années 1960)*, cat. exp., Praha, GHMP (14 mai 2008 – 21 sept. 2008), Brno, Moravská galerie v Brně (21 nov. 2008 – 1 mars 2009), Praha, Arbor Vitae, 2008, p. 156-163.

HÉBERT (Georges), *L'Éducation physique ou l'entraînement complet par la méthode naturelle*, Paris, Paul Vuibert, 1912.

- HÉRAN (Émanuelle), « De Rodin à Picasso : expériences menées sur le visage », dans *1900*, cat. exp., Paris, Grand Palais (14 mars – 26 juin 2000), Paris, RMN, 2000, p. 138-139.
- HERDER (Johann Gottfried), *La Plastique*, Pierre Pénisson (trad., éd.), Jacqueline Lichtenstein (préf.), Paris, éd. du Cerf, 2010.
- HERPIN (Hugues), « Et la sculpture ? », dans *Rodin et les danseuses cambodgiennes. Sa dernière passion*, cat. exp., Jacques Vilain, Hugues Herpin, Marie-Pierre Delcaux (et al.), Paris, Musée Rodin (16 juin – 17 sept.), Paris, Musée Rodin, 2006, p. 71-76.
- HOLSCHBACH (Susanne), *Vom Ausdruck zur Pose, Theatralität und Weiblichkeit und der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Reimer, 2006.
- HOLSTRÖM (Kirsten Gram), *Monodrame, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almquist and Wiksell, 1967.
- Isadora Duncan 1877-1927. Une sculpture vivante*, cat. exp., Paris, Musée Bourdelle, (20 nov. 2009 – 14 mars 2010), Paris, éd. Paris-Musées, 2009, p. 317-324.
- JACQUES-DALCROZE (Émile), *Méthode de Jaques-Dalcroze. Exercices de plastique animée*, vol. I, Lausanne, Jobin, 1916.
- JAHAN (Pierre), COCTEAU (Jean), *La Mort et les statues*, Paris, éd. de l'Amateur, [1946], 2008.
- JONSSON (Ann), « De la tragédie grecque à l'ivresse dionysiaque : l'Antiquité comme source d'inspiration de la danse moderne et contemporaine », dans Rémy Poignault (dir.), *Présence de la danse dans l'Antiquité. Présence de l'Antiquité dans la danse*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, 11-13 déc. 2008), Clermont-Ferrand, Publications du Centre de Recherches A. Piganiol, 2013, p. 329-338.
- JOOSS (Birgit), *Lebende Bilder, Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin, Reimer, 1999.
- JOUSSE (Marcel), *L'Anthropologie du Geste*, Paris, Gallimard, 1974.
- KAUSCH (Michael), « Auguste Rodin, l'image de tailleur d'images », dans Alain Bonnet (dir.), *L'Artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, cat. exp., Musée de La Roche-sur-Yon (15 déc. 2012 – 23 mars 2013), Musée de Laval (15 avr. – 15 oct. 2013), Lyon, Fage, 2012, p. 179-189.
- KLEIN (John), « The Mask as Image and Strategy », dans *The Mirror and the Mask. Portraiture in the Age of Picasso*, cat. exp., Paloma Alarcó, Malcolm Warner (dir.), Madrid,

Museo Thyssen-Bornemisza - Fundación Caja Madrid (6 févr. – 20 mai 2007) ; Forth Worth, Kimbell ArtMuseum (17 juin – 16 sept. 2007), New Haven, Yale University Press 2007, p. 25-27.

KLEIST (Heinrich von), *Les Marionnettes*, Flora Klee-Palyi (trad.), Paris, GLM, 1947, [Berlin, 1810].

KLIBANSKY (Raymond), PANOFSKY (Erwin), SAXL (Fritz), *Saturne et Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Fabienne Durnad-Bogaert et Louis Évrard (trad.), Paris, Gallimard, 1989 [États-Unis, 1964].

KONEČNÝ Lubomír, « *Paupertatem summis ingeniis obesse ne provenhantur* : Alciato & Co. On the Humanist Condition », dans Marcell Sebők (dir.), *Republic of Letters, Humanism, Humanities*, actes de colloque international (Collegium Budapest, 26-28 nov., 1999), Budapest, Collegium Budapest, « Conference Series », n° 15, 2005, p. 199-209.

KÖRNER (Hans), « Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste », dans Valeska von Rosen-Klaus Krüger-Rudolf Preimsberger (dir.), *Der stumme Diskurs der Bilder : Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin-Munich, Deutscher Kunstverlag, 2003, p. 221-241.

KÖRNER (Hans), « The invisible hand. Distant touch and aesthetic feelings in the late 18th century », *Predella*, 2011, n° 29, « Chirurgia della Creazione. Mano e arti visive », <http://www.predella.it/archivio/index0558.html> (consulté le 13/11/2012).

KRAUSS (Rosalind), *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Claire Brunet (trad.), éd. rev., Paris, Macula, « Vues », 1997 [Cambridge (Mass.), 1977].

KRIS (Ernst), KURZ (Otto), *La Légende de l'artiste. Un essai historique*, Ernst H. Gombrich (préf.), Laure Cahen-Maurel (trad.), Paris, Allia, 2010 [Vienne, 1934].

KROIS (John M.), « Die Universalität des Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium », dans Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (dir.), *Quel Corps ? Eine Frage der Repräsentation*, Munich, Wilhelm Fink, 2002, p. 295-307.

KUPKA (František), *La Création dans les arts plastiques*, Philippe Dagen (préf.), Erika Abrams (trad.), Paris, éd. Cercle d'art, « Diagonales », 1989.

L'Écart absolu : Charles Fourier, cat. exp., Emmanuel Guigon (dir.), Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Besançon (29 janv. – 26 avr. 2010), Dijon, les Presses du réel, 2010.

LA NORMAND-ROMAIN (Antoinette), « Torse du Belvédère », dans *Le Corps en morceaux*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (5 févr. – 3 juin 1990) - Francfort-sur-le Main, Schirn Kunsthalle (23 juin – 26 août 1990), Paris, RMN, 1990.

La Sculpture française au XIX^e siècle, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais (10 avr. – 28 juil. 1986), Paris, RMN, 1986.

LAHODA (Vojtěch), « František Kupka's Creation un Visual Art : "Organic" and Czech Connections », *Umění (Art)*, 1996, XLIV, p. 16-38.

LAKE (Taylor S.), « The Delsarte Attitude on the Legitimate Stage: Mary Anderson's Galatea and the Trope of Classical Body », *Mime Journal*, 2004-2005, « Essays on François Delsarte », Claremont (Californie), The Pomona College, p. 112-135.

Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma, cat. exp., Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campanoni (dir.), Paris, La Cinémathèque française (14 oct. 2009 – 28 mars 2010), Paris, La Marinière, 2009.

LAPELLETRIE (Fabrice), « Le spectacle musical des métaformes », *Histoire de l'art*, avr. 2008, n° 62, p. 137 -145.

LE BŒUF (Patrick), « Edward Gordon Craig et la marionnette », dans *Craig et la marionnette*, cat. exp., Patrick Le Bœuf (dir.), Maison Jean Vilar à Avignon, 4 mai – 29 juil. 2009, Arles, Actes Sud - Paris, Bnf, 2009, p. 9-20.

LE BŒUF (Patrick), « Edward Gordon Craig et le renouveau du masque théâtral au début du XX^e siècle », dans *Masques. De Carpeaux à Picasso*, cat. exp., Édouard Papet (dir.), Paris, Musée d'Orsay (21 oct. 2008 – 1^{er} févr. 2009), Darmstadt, Institut Mathildenhöhe (8 mars – 7 juin 2009), Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek (août – oct. 2009), Paris, Hazan, 2008, p. 198-204.

LE BŒUF (Patrick), « La Surmarionnette, source de féconds malentendus », dans Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Montpellier, L'Entretiens - Charleville-Mézières, Institut national de la Marionnette, 2013, p. 45-53.

LE CORBUSIER, « Le théâtre spontané », dans André Villiers (dir.), *Architecture et Dramaturgie*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1950, p. 149-168.

LE CORBUSIER, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Boulogne-Billancourt, éd. de l'Architecture d'aujourd'hui, « Ascoral », 1948.

Le Corps en morceaux, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (5 févr. – 3 juin 1990) - Francfort-sur-le Main, Schirn Kunsthalle (23 juin – 26 août 1990), Paris, RMN, 1990.

LE NORMAND-ROLLAND (Antoinette), *La Porte de l'Enfer*, Paris, éd. Musée Rodin, « Tout l'œuvre », 2001.

LE NORMAND-ROMAIN (Antoinette), « "Éteindre sans bras et tenir sans mains" : Rodin et la figure partielle », dans Antoinette Le Normand-Romain, Pierre Pachet, *Du fragment*, Paris, Institut national d'histoire de l'art - Ophrys, « Voir-Faire-Lire », 2011, p. 19-65.

LE NORMAND-ROMAIN (Antoinette), « "Trouver l'homme". Masques et visages chez Rodin », dans *Masques. De Carpeaux à Picasso*, cat. exp., Édouard Papet (dir.), Paris, Musée d'Orsay (21 oct. 2008 – 1^{er} févr. 2009), Darmstadt, Institut Mathildenhöhe (8 mars – 7 juin 2009), Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek (août – oct. 2009), Paris, Hazan, 2008, p. 90-100.

LE NORMAND-ROMAIN (Antoinette), « La Méditation- La Voix intérieure », dans *D'Ombre et de marbre : Hugo face à Rodin*, cat. exp., Maison Victor Hugo (17 oct. 2003 – 1^{er} févr. 2004), Paris, Paris-Musées, 2003, p. 154.

LE NORMAND-ROMAIN (Antoinette), « Le musée Rodin 1916-1914 : un lieu de référence », *La Revue de l'art*, vol. 162, n° 4, 2008, p. 11-19.

LE NORMAND-ROMAIN (Antoinette), « Retour sur Rodin », dans Stéphanie Jamet-Chavigny, Françoise Levaillant (dir.), *L'Art de l'assemblage. Relectures*, Actes du colloque internationale, Paris, Centre André Chastel/INHA (28-29 mars 2008), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Art et Société », 2011, p. 7-10.

LE NORMAND-ROMAIN (Antoinette), *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, t. 1-2, Paris, RMN, 2007.

LE NORMAND-ROMAIN (Antoinette), *Rodin*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

LÉAL (Brigitte), « Du visage au masque », dans *Masques. De Carpeaux à Picasso*, cat. exp., Édouard Papet (dir.), Paris, Musée d'Orsay (21 oct. 2008 – 1^{er} févr. 2009), Darmstadt, Institut Mathildenhöhe (8 mars – 7 juin 2009), Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek (août – oct. 2009), Paris, Hazan, 2008, p. 206-211.

LEBENSZTEJN (Jean-Claude), *Pygmalion*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

LÉGERET Katia (dir.), *Rodin et la danse de Çiva*, Saint-Denis, Presse Universitaires de Vincennes, 2014.

LEMOINE (Serge), PIERRE (Arnauld), « La lettre ou l'esprit : l'Antique au XX^e siècle », dans *D'après l'antique*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre (16 oct. 2000 – 15 janv. 2001), Paris, RMN, 2001, p. 132-140.

Les Enfants du Paradis. Marcel Carné, Jacques Prévert (cat. exp.), Laurent Manoni, Stéphanie Salmon (dir.), Paris, La Cinémathèque française (24 oct. 2012 – 27 janv. 2013), Paris, Xavier Barral, 2012.

LESSING (Gotthold Ephraïm), *Laocoon* (1766), Paris, Hermann, 1990, p. 120.

LIANDRAT-GUIGUES (Suzanne), *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, L'Harmattan, « L'Art en bref », 2002.

LICHTENSTEIN (Jacqueline), « The fragment : elements of definition », dans William Tronzo (dir.), *The Fragment : An incomplete History*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009, p. 115-129.

LICHTENSTEIN (Jacqueline), *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003.

LISTA (Giovanni), *Cinéma et photographie futuristes*, Milan, Skira, 2008.

LISTA (Giovanni), *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann, « Nouvelle Librairie de la Danse », 2006 [1994], p. 551.

LISTA (Marcella), « Le rêve de Prométhée : art total et environnements synesthésiques aux origines de l'abstraction », dans *Aux Origines de l'abstraction (1800-1914)*, cat. exp., Serge Lemoine, Pascal Rousseau, Marcella Lista (et al.), Paris, Musée d'Orsay (3 nov. 2003 – 22 févr. 2004), Paris, RMN, 2003, p. 215-229.

LORELLE (Yves), *Dullin-Barrault. L'éducation dramatique en mouvement*, Paris, L'Amandier, 2007.

LORELLE (Yves), *Le Corps, le rite et la scène. Des origines au XX^e siècle*, Paris, éd. de l'Amandier 2003, p. 284.

LOSCO-LENA (Mireille), *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug - L'Université Stendhal, 2010.

MACKAYE (Percy), *Epoch. The Life of Steele MacKaye, genius of the theatre, in relation to his times & contemporaries. A memoir by his son*, New York, Boni & Liveright, 1927.

MAGNIEN (Aline), « Figures partielles », dans *L'Invention de l'œuvre. Rodin et les ambassadeurs*, cat. exp., Dominique Viéville, Aline Magnien, Roland Rechte (et al.), Paris, Musée Rodin (6 mai – 4 sept. 2011), Paris, Musée Rodin – Arles, Actes Sud, 2011, p. 146.

- MAILLARD-CHARY (Claude), *Le Bestiaire des surréalistes*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, « Thèses de Paris III Sorbonne Nouvelle », 1994.
- MALLARMÉ (Stéphane), « Mimiques », dans *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 187.
- MARIN (Louis), « "Moi...c'est encore moi". Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, scène lyrique, 1772 (Glose 3) », dans *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, éd. du Seuil, « L'ordre philosophique », 1993, p. 102-119.
- MARTINEZ (Ariane), *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- MAURER (Peter), *Europa Regina. 16th century maps of Europe in the form of a queen, Belgeo. Revue Belge de Géographie*, 2008, n° 3-4, « Formatting Europe - Mapping a Continent », p. 355-370.
- MAYER (Mathias), NEUMANN (Gerhard) (dir.), *Pygmalion : Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1997.
- MC WILLIAM (Neil), *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française, 1830-1850*, Dijon, les Presses du réel, « Œuvres en société », 2007 [Princeton, 1993].
- MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine), « Le ré-imaginement du monde. L'art du Théâtre du Radeau », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La Scène et les images*, Paris, CNRS éd., « Arts du spectacle », p. 362-387,
- MEYERHOLD (Vsevolod), « La mise en scène de *Tristan et Isolde* au théâtre Mariinski (30 oct. 1909) », dans *Écrits sur le théâtre*, t. 1, (1891-1917), Béatric Picon-Vallin (trad., préf., éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, nouv.éd. rev. et aug., 2001 [1973].
- MICHALSKI (Sergiusz), *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Londres, Reaktion books, 1998.
- MICHAUD (Éric), « Loi commune, hommes nouveaux. Le théâtre d'Oskar Schlemmer », [Madrid, 1996], dans *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, éd. Carré, « Arts & esthétique », 1997, p. 47-71.
- MICHAUD (Éric), *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne, La Cité - L'Âge de l'Homme, « Théâtre années vingt», 1978.
- MICHAUD (Philippe-Alain), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, « Vues », 2012 [1998].

MILHAU (Denis), « Rodin, et la sculpture anthropomorphe de Giacometti et Germaine Richier », dans Jean Chatelain, Monique Laurent, Bernard Dorival (*et al.*), *Rodin et la sculpture contemporaine*, Paris, éd. Musée Rodin, p. 35-44.

MOOS von (Klaus), *Le Corbusier, une synthèse*, trad. Isabelle D. Taudière, Marseille, Paranthèse, 2013 [1979].

MULLIE-CHATARD (Sylvie), *Du Prométhée au mythe du progrès. Mythologie de l'idéal progressiste*, Paris, L'Harmattan, 2005.

MUNRO (Jan), *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, cat. exp., Paris, Musée Bourdelle (1^{er} avr. – 13 juil. 2015), Paris, éd. Paris-Musées, 2015.

Nijinsky (1889-1950), Martine Kahane-Erik Näslund (dir.), cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (23 oct. 2000 – 18 févr. 2001), Paris, RMN, 2000.

Oskar Schlemmer, cat. exp. Marseille Musée Cantini, (7 mai – 1^{er} août 1999), Corinne Diserens, Karine von Maur, Andreas Hüneke (*et al.*), Marseille, Musées de Marseille - Paris, RMN, 1999, p. 99-115.

PAPET (Édouard), « Pour une histoire du masque au XIX^e siècle », dans *Masques. De Carpeaux à Picasso*, cat. exp., Édouard Papet (dir.), Paris, Musée d'Orsay (21 oct. 2008 – 1^{er} févr. 2009), Darmstadt, Institut Mathildenhöhe (8 mars – 7 juin 2009), Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek (août – oct. 2009), Paris, Hazan, 2008, p. 32-54.

PARRET (Herman), « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegel, et de Riegel à Herder », *Nouveaux actes sémiotiques*, 2009, n° 112, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2570> (consulté le 16/01/2013).

Paul Colin et les spectacles, cat. exp., Claude Pétry (dir.), Nancy, Musée des Beaux-Arts (2 mai – 31 juil. 1994), Nancy, Musée des Beaux-Arts, 1994.

PHITOUSSI (Edwige), *La Figure et le Pli. Degas, Danse, Dessin de Paul Valéry*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2009.

PIERRE (Arnaud), « La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction », dans *Aux origines de l'abstraction (1800-1914)*, cat. exp., Serge Lemoine, Pascal Rousseau, Arnaud Pierre (*et al.*), Paris, Musée d'Orsay (3 nov. 2003 – 22 févr. 2004), Paris, RMN, 2003, p. 85-101.

PINEL (Vincent), *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

PINET (Hélène) (dir.), *Rodin et la photographie*, cat. exp., Paris, Musée Rodin (14 novembre 2007 – 2 mars 2008), Paris, éd. Musée Rodin - Gallimard, 2007.

PINET (Hélène), « Stephen Haweis et Henry Coles, *La Victoire de Samothrace*, 1903-1904 », notice de catalogue (n° 215), dans *Rodin, la lumière de l'antique*, cat. exp., Pascal Picard (dir.), Arles, Musée départemental Arles antique (6 avr. – 1^{er} sept. 2013) et Paris, Musée Rodin (19 nov. 2013 – 23 févr. 2014), Paris, Gallimard - Arles, Musée départemental Arles Antique, 2013, p. 330.

PINGEOT (Anne), « L'Homme qui marche », dans *Le corps en morceaux*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (5 févr. – 3 juin 1990) - Francfort-sur-le Main, Schirn Kunsthalle (23 juin – 26 août 1990), Paris, RMN, 1990, p. 123-127.

PINGEOT (Anne), « Fragments tirés d'un ensemble I - Rodin : Le monument à Victor Hugo », *Le Corps en morceaux*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (5 févr. – 3 juin 1990) - Francfort-sur-le Main, Schirn Kunsthalle (23 juin – 26 août 1990), Paris, RMN, 1990, p. 99-115.

PLASSARD (Didier), « *Eine schöne Kunstfigur* : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », dans *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, Claire Rousier (dir.), Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2001, p. 55-84.

PLASSARD (Didier), « L'art de montrer et de voiler » ou le mythe des origines du théâtre selon E. G. Craig », *PUCK. La marionnette et les autres arts*, n° 14, 2006 : « Les mythes de la marionnette », p. 83-92.

PLASSARD (Didier), *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt », 1992.

PORTE (Alain), *François Delsarte, une anthologie*, Paris, IPMC, 1992.

PRÉNAT (Jacques), « Visite à Copeau », *Latinité*, déc. 1930, vol. X, p. 377-400.

PRÉVOST Bertrand, « Direction-dimension : *Ninfa et putti* », *Images re-vues*, n° 4, 2013, hors-série : « Survivance d'Aby Warburg. Sens et destin d'une iconologie critique », Sabine Forero-Mendoza, Bertrand Prévost (dir.), <http://imagesrevues.revues.org/2941> (consulté le 20/04/ 2015).

Quand Paris dansait avec Marianne, cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais (10 mars – 27 août 1989), Paris, éd. Paris-Musées, 1989.

QUARFOOD (Christine), *Condillac, la statue et l'enfant. Philosophie et pédagogie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2002.

RADIX (Élise), *L'Homme-Prométhée vainqueur au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.

- RAMOS (Julie) (dir.), *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Institut national de l'histoire de l'art - Mare & Martins, 2014.
- RATHGEBER (Pirkko), « Linien der Figur. Bilder zwischen Aktion und Bewegung », dans Pirkko Rathgeber, Nina Steinmüller (dir.), *BildBewegungen*, Bâle, eikones NSF Bildkritik - Munich, Wilhelm Fink, 2013, p. 97-130.
- RECHT (Roland), « "... le redéploiement douloureux de l'être sur lui-même " Le combat de Rodin », dans *L'invention de l'œuvre : Rodin et les ambassadeurs*, cat. exp., Paris, Musée Rodin (6 mai – 4 sept. 2011), Paris, Musée Rodin- Arles, Actes Sud, 2011, p. 45-61.
- RECHT (Roland), « L'Habitant de la sculpture. Remarques sur le *locus* et la perception du corps plastique », dans Thierry Dufrêne, Anne-Christine Taylor (dir.), *Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, Institut nationale de l'histoire de l'art - Musée du Quai Branly, 2009, p. 165-177.
- RICHARD (Lionel), *Cabaret, cabarets. Origines et décadence*, Paris, Plon, 1991.
- RILKE (Rainer Maria), *Œuvres poétiques et théâtrales*, Gerald Stieg (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- RILKE (Rainer Maria), *Auguste Rodin [1902]*, Catherine Caron (trad.), Rennes, La Part Commune, 2001, p. 32.
- RIVIERE (Anne), « L'iconographie de Bernard Palissy au XIX^e siècle », dans *Bernard Palissy, Mythe et réalité*, cat. exp., Jean-Robert Armogathe -Brun Dufäy - Christian Gendron (et al.), Saintes, Musée de l'Echevinage et salle des Jacobins (juin – sept. 1990), Niort, Musée du Donjon (oct. – nov. 1990), Agen, Musée des Beaux-Arts (déc. 1990 – janv. 1991), éd. Musées Agen-Nirot-Saintes, 1990, p. 107-114.
- ROBINSON (Jacqueline), *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Bougé, « Sources », 1990.
- ROCHE (Gérard), « Les grands émancipateurs du désir. Fourier, les surréalistes et l'amour », *Cahiers Charles Fourier*, 2003 / n° 14, en ligne : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article78> (consulté le 20/06/2015).
- ROCHE (Thierry), *Dictionnaire biographique des sculpteurs des années 1920-1930*, Lyon, Beau Fixe, 2007.
- RODIN (Auguste), *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset [1911], 1997.

Rodin et la photographie, cat. exp., Hélène Pinet (dir.), Paris, Musée Rodin (14 nov. 2007 – 2 mars 2008), Paris, Musée Rodin - Gallimard, 2007.

Rodin inconnu, cat. exp., Cécile Goldschieder (dir.), Paris, Musée du Louvre (déc. 1962 – janv. 1963), Paris, Ministère d'État Affaires Culturelles, 1962.

Rodin rediscovered, Albert E. Elsen (dir.), cat. exp., Washington, National Gallery of Art (28 juin 1981 – 2 mai 1982), Washington, National Gallery of Art, 1981.

Rodin. 300 dessins 1890-191. La saisie du modèle, cat. exp., Dominique Viéville, Nadine Lehni, Claudine Grammont (*et al.*), Paris, Musée Rodin (18 nov. 2011 – 1^{er} avr. 2012), Paris, Musée Rodin - Nicolas Chaudun, 2011.

ROSLAK (Robyn), *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France, Painting, Politics and Landscape*, Burlington-Hampshire, Ashgate 2007.

RÖTTGER (Kati), JACKOB (Alexander), « Ab der Schwelle zum Sichtbaren. Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater », dans Christoph Ernst, Petra Gropp, Karl Anton Sprengard (dir.), *Perspektiven Interdisziplinärer Medienphilosophie*, Bielefeld, Transcript, 2003, p. 234 -257.

RÖTTGER (Kati), JACKOB (Alexander), *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld, Transcript, « Theater », vol. 4, 2009.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), « Pygmalion, scène lyrique » (1762), dans Henri Coulet (éd., prés.), *Pygmalions des Lumières*, Paris, Desjonquères, « XVIII^e siècle », 1998, p. 99-110.

RUBIO (Emmanuel), « Fourier », dans Henri Béhar (dir.), *Dictionnaire André Breton*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2012, p. 428-431.

RUFFINI (Franco), « A little more healthy sport ! Bertold Brecht and objective boxing », *Mime Journal*, 1996, « Theatre and Sport », Claremont (Californie), The Pomona College, p. 3-15.

RUFFINI (Franco), « Boxeurs et acrobates, maîtres des acteurs du XX^e siècle » dans Josette Féral (dir.), *Les Chemins de l'acteur. Former pour jouer*, Québec, Québec Amérique, 2001, p. 167-177.

RUFFINI (Franco), « Mime, the Actor, Action : the Way of Boxing », dans *Mime Journal*, 1995, « Incorporated Knowledge », Thomas Leabhart (dir.), Claremont (Californie), The Pomona College, p. 54-69.

RUFFINI (Franco), *L'Attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Rome, Bulzoni, 2010.

- RUFFINI (Franco), *Teatro e boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento*, Bologne, 1994.
- RUIZ-GÓMEZ (Natasha), « A Hysterical Reading of Rodin's *Gates of Hell* », *Art History*, vol. 36, nov. 2013, Oxford, 994-1017.
- RUYTER (Nancy Lee Chalfa), *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport, Connecticut-Londres, Greenwood Press, 1999.
- Salon de la Jeune sculpture*, cat. exp., Paris, Gizard, 1952, n. p.
- SCHACHENMAYR (Volker), « Emma Lyon, the Attitude and Goethean Performance Theory », *New Theatre Quarterly*, Cambridge University Press, vol. XIII, n° 49, févr. 1997, p. 3-17.
- SCHECHNER (Richard), « Restauration du comportement », Eugenio Barba, Nicola Savarese (dir.), *L'Énergie qui danse : dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps - Holstebro, International School of Theatre Anthropology, « Les Voies de l'acteur », Patrick Pezin (dir.), 2^e éd. rev. et augm., 2008 [1995], p. 215-220.
- SCHINO (Mirella), *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologne, Società editrice il Mulino, 1992.
- SCHLEMMER (Oskar), « L'homme et la figure d'art » (1925), dans Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction (L'espace du Bauhaus)*, Éric Michaud (trad., préf., annot.), Lausanne, L'Âge de l'Homme, « Théâtre années vingt », 1978, p. 29-38.
- SCHMOLL gen. EISENWERTH (Joseph Adolph), « Rodins "Le Masque de l'Homme au nez cassé". Zehn Aspekte inhrer Deutung », dans *Rodin-Studien. Persönlichkeit - Werke - Wirkung - Bibliographie*, Munich, Prestel, 1983, p. 163-214.
- SCHMOLL gen. EISENWERTH (Joseph Adolph), « Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin », dans Joseph Adolph Schmoll gen. Eisenwerth (dir.), *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Bern-Munich, Francke, 1959, p. 117-139.
- SILVER (Kenneth E.), *Vers le retour à l'ordre, l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991 [Princeton, 1989].
- SILVERMAN (Deborah), *L'Art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, Dennis Collins (trad.), Paris, Flammarion, 1994 [Californie, 1989].
- SOMAINI (Antonio), « Le montage est lui aussi une activité comparative. Montage, théorie et histoire dans les écrits de S. M. Eisenstein », dans Andreas Beyer - Angela

Mengoni -Antonie von Schöning (dir.), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, « Passage/Passagen », Centre allemand d'histoire de l'art, vol. 49, 2014, p. 153-165.

SOMAINI (Antonio), « Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias », dans Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, Catherine Perrel (trad.), Naoum Kleiman-Antonio Somaini (éd.), Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2013, p. 237-291.

SOMAINI (Antonio), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Turin, Giulio Einaudi, « Piccola biblioteca Einaudi », 2011.

STAROBINSKI (Jean), *J.-J. Rousseau. La Transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1971, p. 84-101.

STAROBINSKI (Jean), *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, éd. aug., 1999 [1961].

STAROBINSKI (Jean), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, « Art et Artistes », Jean-Loup Champion (dir.), 2004 [Genève, Albert Skira, « Les sentiers de la création », 1970].

STEBINNS (Genevieve), *The Delsarte System of Expression* New York, Dance Horizons, 1977, [1902].

STEINBERG (Leo), *Le Retour de Rodin*, Michelle Tran Van Khai (trad.), Paris, Macula, 1991 [*Other Criteria*, Oxford, 1972].

STEINER (Reinhard), *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, Munich, Klaus Boer, 1991.

STOICHITA (Victor), *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008 [Chicago, 2006].

SUQUET (Annie), « Scène : Le corps dansant : un laboratoire de la perception », dans *Histoire du corps*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), vol. 3, « Les mutations du regard. Le XX^e siècle », p. 393-415.

SUREL-TUPIN (Monique), « Dullin, le cirque et le music-hall », Claudine Amiard-Chevreur (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt, dir. coll. Denis Bablet », 1983, p. 189-202.

SZPIRGLAS (Philippe), « ...outil ordinaires, images extra-ordinaires », dans *Étienne-Bertrand Weill. Métaformes (photographies 1959-1982)*, cat. exp., Galerie Maria

- Wettergren, Paris (7 nov. 2014 – 17 janv. 2015), Paris, éd. Galerie Maria Wettergren, 2014, p. 6-8.
- SZULAKOWSKA (Ursula), *Alchemy in Contemporary Art*, Farnham - Burlington, Ashgate, 2011.
- THEIMER (François), *Albert Marque, un sculpteur, une poupée*, Paris, Polichinelle, 2008.
- TROUSSON (Raymond), « Quelques aspects du mythe de Prométhée dans la poétique de Victor Hugo », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1963, p. 86-98.
- TROUSSON (Raymond), *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1976 [1964].
- VALÉRY (Paul), « Mimique », dans Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1998 [1938], p. 125-136.
- VAN ECK (Caroline), « Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Reponse and the Sublime », *Art History* 33/4, September 2010, p. 642-660.
- VAUPEL (Bettina), *Göttergleich - Gotteverlassen. Prometheus in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Weimar, VDG, 2005.
- VIÉVILLE (Dominique), « Introduction », dans *L'Invention de l'œuvre. Rodin et ses ambassadeurs*, cat. exp., Dominique Viéville, Aline Magnien, Roland Recht (et al.), Paris, Musée Rodin (6 mai – 4 sept. 2011), Paris, éd. Musée Rodin - Arles, Actes Sud, 2011, p. 10-27.
- VIGARELLO (Georges), « S'entraîner », dans Jean-Claude Courtine (dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 163-197.
- VIGARELLO (Georges), « Virilités sportives », dans Jean-Jacques Courtine (dir.), *L'Histoire de la virilité, 3. La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècles*, Paris, éd. du Seuil, 2011, p. 225 - 248.
- VIGARELLO (Georges), *Le Corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Armand Colin, 2005 [1978].
- VOUILLOUX (Bernard), *Le Tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, « Idées et Recherches », 2002.
- WAILLE (Franck), DAMOUR Christophe (dir.), *François Delsarte, une recherche sans fin*, actes du Colloque international « François Delsarte (1811-1871), mémoire et héritages » (Paris et Pantin, 18 – 20 nov. 2011), Paris, L'Harmattan, 2015.

WAILLE (Franck), « Synthèse de la thèse *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques* », dans Franck Waille (dir.), *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Paris, L'Harmattan, « Univers théâtral », 2011, p. 129-146.

WAILLE (Franck), *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, thèse de doctorat, Jean-Dominique Durand (dir.), Lyon, l'Université Jean Moulin, 2009.

WAMBERG (Jacob) (dir.), *Art & Alchemy*, Copenhague, Museum Tusulanum press, 2006.

WARBURG (Aby), *Der Bidleratlas Mnémosyne*, Martin Warnke (éd.), Berlin, éd. Akademie, « Aby Warburg Gesammelte Shrifften », 2000.

WARBURG (Aby), *Essais florentins*, Sybille Muller (trad.), Eveline Pinto (prés.), Paris, Klincksieck, 1990.

WARBURG (Aby), *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Sibylle Muller (trad.), Joseph Leo Koerner (introd.), textes de Fritz Saxl et Benedetta Castelli Guidi, Paris, Macula, « La Littérature artistique », 2003.

WEDEPOHL (Claudia), « Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas" », dans Marcus Andrew Hurttig (dir.), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt des Pathosformel*, cat. exp., Walraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Cologne, Walter König, 2012, p. 33-50.

WEILL (Étienne-Bertrand), « Images of trajectories of mobiles by means of photographs and cinema : metaforms », *Leonardo*, Grande-Bretagne, Pergamon Press, vol. 5, 1972, p. 301-306.

WEILL (Étienne-Bertrand), « Interprétations photographiques des sujets en mouvement », dans *Aujourd'hui Art et Architecture*, vol. 5, nov. – déc. 1955, p. 36-37.

WEILL (Étienne-Bertrand), « Les Métaformes », *Aujourd'hui. Art et Architecture*, n° 35, janv. – févr. 1962, p. 62.

WEILL (Étienne-Bertrand), « The Art of Seeing », extraits de l'entretien avec Richard Canis, *Mime Journal*, 2000-2001, « An Étienne Decroux album », Sally Leabhart, Thomas Leabhart (dir.), Claremont (Californie), The Pomona College, p. 13-14.

WEILL (Jacqueline et ses filles) et SZPIRGLAS (Philippe), « Introduction », dans *Souvenirs d'expositions, Étienne-Bertrand Weill (1919-2001)*, publié à l'occasion de l'exposition

« Vertige du corps. Étienne-Bertrand Weill photographe », Paris, BNF (16 sept. – 18 nov. 2012), Cosimo Chiarelli - Joëlle Garcia (dir.), Velaux, PME BW, 2012, n. p.

WEILL (Jacqueline), « Étienne-Bertrand Weill (1919-2001) », notice biographique, *Mime Journal*, 2000-2001, « An Étienne Decroux album », Sally Leabhart, Thomas Leabhart (dir.), Claremont (Californie), The Pomona College, p. 17.

WINKELVOS (Karine), *Rilke, la pensée des yeux*, Georges Didi-Huberman (préf.), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Asnières, Institut d'allemand, 2004.

WITTLICH (Petr), *Horizonty umění (Les horizons de l'art)*, Prague, Karolinum - Université Charles de Prague, 2010 [2003].

Films :

LUCOT (René), *Rodin*, « Les Artisans d'Art et du Cinéma », Paris, 1942, 18 min.

PAINLEVE (Jean), *L'Hippocampe*, 1935, 35 mm, noir et blanc, sonore, 15 mn. le « Cinégraphie documentaire » ; André Raymond (images), Darius Milhaud (musique),

Sites internet :

« Jacques Houplain » : <http://www.jacqueshouplain.fr> (consulté le 25/02/15).

« Odin Theatret, International School of Theatre Anthropology »

<http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx> (consulté le 12/03/15).

« Jacques Polieri » : http://www.jacques-polieri.com/fr/_gamme_de_7_1964_1967 (consulté le 15/05/2015).

« Norman McLaren », L'Office national du film du Canada :

https://www.onf.ca/film/pas_de_deux_en (consulté le 15/05/2015).

« Étienne-Bertrand Weill » : <http://www.ebweill.com/src/weill-fs.html> (consulté le 22/04/2015).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIG. 1 - Étienne-Bertrand Weill, *Portrait d'Étienne et de Maximilien Decroux*, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 2 - Étienne Decroux au jardin du Museum of Modern Art à New York, scène d'introduction, photogramme du film *Le Théâtre d'Étienne Decroux*, Gilbert Comte (real.), 1961, France « Protocol production ».

FIG. 3 - Étienne-Bertrand Weill, *La Statue*, 1948, incarnée par Éliane Guyon, conçu par Étienne Decroux, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 4 - *La Statue*, Étienne Decroux (Pygmalion), Leslie Snow (Statue), *Le Théâtre d'Étienne Decroux*, Gilbert Comte (real.), 1961, France, « Protocol production ».

FIG. 5 - « Scène du boniment », Étienne Decroux (Deburau père), Jean-Louis Barrault (Deburau fils), photogramme du film Marcel Carné (real.), *Les Enfants du Paradis*, 1943, France, « Pathé cinéma ».

FIG. 6 - « Jean-Louis Barrault exécutant la marche sur place », photogramme du film *Les Enfants du paradis*, Marcel Carné (real.), 1943, France, « Pathé cinéma ».

FIG. 7 - *Portrait d'Étienne Decroux aux États-Unis*, début des années 1960, Archives *Mime journal*.

FIG. 8 - Jerry Pantzer, *Portrait d'Étienne Decroux dans son bureau à Boulogne-Billancourt*, début des années 1980, Archives *Mime Journal*.

FIG. 9 - Étienne Decroux, *La segmentation des organes corporels (descendante et ascendante)* ; dessin Nagham Hodaifa 2015.

FIG. 10 - *La pyramide formée d'organes simples et composés*, d'après le manuel de l'École de Mime, 2006, Montréal, Le Théâtre d'Omnibus ; dessin Nagham Hodaifa 2015.

FIG. 11 - « L'enchaînement des deux organes d'expression : le rasoir », reproduit dans Étienne Decroux, « Design Lecture », *Mime Journal*, 1978.

FIG. 12 - *Les différents enchaînements d'organes d'expression*, dessin Nagham Hodaifa 2015.

FIG. 13 - Étienne Decroux, *La Méditation*, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre, 1960-1961 ; dessin Nagham Hodaifa, 2015.

FIG. 14 - Lionel Comellas, *Le mouvement annelé (l'ondulation)*, 2014, photographie l'auteure ; dessin Nagham Hodaifa, 2015.

FIG. 15 - Lionel Comellas, *L'inclinaison latérale - le rétablissement sur la droite*, 2014, photographie par l'auteure ; dessin Nagham Hodaifa, 2015.

FIG. 16 - *La tête dans l'espace : de la position neutre au triple dessin* ; dessin Nagham Hodaifa, 2015.

FIG. 17 - *Le mime sous globe*, dessin Nagham Hodaifa, 2015.

FIG. 18 - *Le contrepoids*, Lionel Comellas, 2014, photographies de l'auteure.

FIG. 19 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Sports*, conçu et incarné par Étienne Decroux, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 20 - Gaston, *Le Menuisier*, incarné par Étienne Decroux, les années 1940, repr. dans Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, 1994.

FIG. 21 - Étienne Decroux, *Prendre et offrir un brin de muguet*, 1960-61, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre

FIG. 22 - Étienne-Bertrand Weill, *La Méditation*, conçu et incarné par Étienne Decroux, 1957.

FIG. 23 - Étienne Decroux, *Le Fauteuil de l'absent* (Corinne Soum), crée au début des années 1980, phot. Nancy Lee Kathan.

- FIG. 24 - Étienne Decroux, « *Boire un verre d'eau* », *La Grammaire du mime corporel*, 1967, film amateur, Boulogne-Billancourt.
- FIG. 25 - Nadar, *Les frères Hanlon-Lee*, 1910, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.
- FIG. 26 - *Les Apaches de Paris*, photographie du début du XX^e siècle.
- FIG. 27 - Les frères Fratellinis, 1932, photographie.
- FIG. 28 - Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936, États-Unis, « Prod. Charlie Chaplin ».
- FIG. 29 - Georges Hébert, *L'éducation physique virile et morale par la méthode naturelle*, Paris, Librairie Vuibert, 1936, pl. 16.
- FIG. 30 - Agence Rol, *Georges Carpentier*, 1913, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.
- FIG. 31 - *Portrait de Jacques Copeau*, phot. reproduite dans Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes. Decroux, Barrault, Marceau*, 1958.
- FIG. 32 - *Les exercices aux masques à l'École du Vieux-Colombier*, 1922, Coll. Catherine Dasté.
- FIG. 33 - *Jean Dasté fabriquant les masques à Morteuil*, autour de 1924, Coll. Catherine Dasté.
- FIG. 34 - *Masques « nobles »*, réalisés par Marie-Hélène et Jean Dasté, Coll. Catherine Dasté, photo Guy Freixe.
- FIG. 35 - *La pièce de théâtre L'illusion présentée par les Copiaus*, 1926, Coll. Catherine Dasté.
- FIG. 36 - *Jacques Copeau en Magicien dans l'illusion*, 1926, Coll. Catherine Dasté.
- FIG. 37 - Étienne-Bertrand Weill, *Portrait d'Étienne et Maximilien Decroux* (détail), 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 38 - Étienne-Bertrand Weill, *La Statue*, incarnée par Éliane Guyon, 1948, masque de Jean Martel (?), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 39 - Étienne-Bertrand Weill, *L'Usine*, conçu par Étienne Decroux, 1953, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 40 - Étienne-Bertrand Weill, *Le masque pour Les Arbres*, créé par Étienne Decroux et Étienne-Bertrand Weill, 1949, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 41 - Étienne Decroux (?), *Étienne-Bertrand Weill avec le masque pour Les Arbres*, 1949, Jérusalem, Archives Étienne-Bertrand Weill.

FIG. 42 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Petits Soldats*, 1950, conçu par Étienne Decroux Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 43 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Petits Soldats*, 1950, conçu par Étienne Decroux Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 44,45 - Étienne-Bertrand Weill, « Les premiers essais au visage voilé - Étienne Decroux, Marcel Marceau », *La séance publique à l'École Decroux*, novembre 1947, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 46 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Sports*, avril 1948, conçu et incarné par Étienne Decroux, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 47 - Étienne-Bertrand Weill, *La Méditation*, 1957, conçu et incarné par Étienne Decroux, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 48 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Petits Soldats*, 1950, conçue par Étienne Decroux, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 49 - Étienne-Bertrand Weill, *L'Usine*, 1948, conçu par Étienne Decroux, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 50 - Oskar Schlemmer, « L'homme et la figure d'art », 1925.

FIG. 51 - Oskar Schlemmer, *La Danse des Formes*, 1926.

FIG. 52 - Étienne Decroux, *L'Enveloppe*, incarnée par Jensen Sterling, Jerry Pantzer (phot.), 1962, repr. dans Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, 1994.

FIG. 53 - Edward Gordon Craig, *Hamlet*, 1909, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig.

FIG. 54 - Étienne-Bertrand Weill, *La visite d'Edward Gordon Craig à l'École Decroux*, le 6 novembre 1947, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 55 - Étienne-Bertrand Weill, *Edward Gordon Craig à l'École Decroux*, Séance du 6 novembre 1947, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 56 - Nelson (selon Edward Gordon Craig), *Le projet de la marionnette*, 1913, École de théâtre, Arena Goldoni, Florence, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig.

FIG. 57 - Edward Gordon Craig, *La sur-marionnette*, 1907 [?], Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig.

FIG. 58 - Agence Roger-Viollet, *Étienne Decroux*, photographie, les années 1940.

FIG. 59 - *Horus*, 1069 - 664 av. J.-C., bronze, Paris, Musée du Louvre.

FIG. 60 - Étienne-Bertrand Weill, *La Statue*, présentée par Éliane Guyon, conçue par Étienne Decroux, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 61 - *Le dessin idéalisé d'une attitude d'Emma Hamilton*, s. d.

FIG. 62 - *Emma Lyon pose comme Médée et comme Tamar*, s. d.

FIG. 63 - François Delsarte, 1864, portrait photographique.

FIG. 64 - « Triple Trinité : Accord du Neuvième », repr. dans Alfred Giraudet, *Mimique : Physionomie et gestes*, 1895.

FIG. 65 - François Delsarte, *Exercices d'opposition*, dans Alfred Giraudet, *Mimique : Physionomie et gestes*, 1895, pl. X.

FIG. 66 - *Minerve*, Paris, Musée du Louvre repr. dans G. Stebbins, *Delsarte System of Expression*, 1902.

FIG. 67 - *Atlante*, Paris, Musée du Louvre, repr. dans G. Stebbins, *Delsarte System of Expression*, 1902.

FIG. 68 - *Portrait de Genevieve Stebbins*, 1893, New York, Library of Congress.

FIG. 69 - Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Expression*, 1895.

FIG. 70 - Raymond Duncan, *Isadora dansant au Parthénon*, 1904, The New York Public Library for the Performing Arts

FIG. 71 - Edward Gordon Craig, *Isadora Duncan dansant*, s. d., Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig

FIG. 72 - Edward Gordon Craig, *Isadora Duncan*, 1907-1908, gravure sur bois, Los Angeles, University of California.

FIG. 73 - *Les cours d'Étienne Decroux à Zürich (1947-48)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, [4-ICO-MIME].

FIG. 74 - Polyclète, *Doryphore*, 440 av. J.-C. Naples, Musée archéologique

FIG. 75 - Eugène-Louis Lequesne, *Le Faune dansant*, 1851, Paris, Le jardin de Luxembourg

FIG. 76 - Paul Bellugue, « *Reconstruction du lancement du disque du Discobole de Myron* », dans *À propos d'art, de forme et de mouvement*, 1967, Paris, Librairie Maloine.

- FIG. 77 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Sports*, incarnés par Étienne Decroux, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 78 - Le pugiliste antique et le boxeur Carpentier, *Le Miroir des sports*, le 8 décembre 1921, p. 354.
- FIG. 79 - Georges Hébert, « La plastique musculaire », *L'éducation physique par la méthode naturelle*, Paris, Vuibert, 1936, pl. XX.
- FIG. 80 - Étienne-Bertrand Weill, *Le Combat antique* (Étienne et Maximilien Decroux) 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 81 - *Lutteurs*, 500 av. J.-C., Musée National Archéologique d'Athènes.
- FIG. 82 - Auguste Dumont, *Le Génie de la Liberté*, 1883, La Colonne de Juillet, Paris, la place de la Bastille.
- FIG. 83 - Étienne-Bertrand Weill, *Le Combat antique* (Étienne et Maximilien Decroux), 1947, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 84 - *Statuette de Taharqa et le dieu faucon*, vers 1069 - 30 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre, dép. Antiquités égyptiennes.
- FIG. 85 - Étienne Decroux, *L'Offrande à Dieu*, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, The Baylor Theater, Waco, Texas, 1960-61.
- FIG. 86 - « L'équilibre extra-quotidien », dans Eugenio Barba, *L'Énergie qui danse*, *dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*, 2008.
- FIG. 87 - Étienne-Bertrand Weill, *L'exercice à l'École Decroux*, 1947, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 88 - *La Victoire de Samothrace*, 220-158 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre.
- FIG. 89 - Eugène Druet, *Loïe Fuller dansant*, vers 1900, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 90 - Arnold Genthe, *Isadora Duncan (La Marseillaise)*, s. d., The New York Public Library for the Performing Arts.
- FIG. 91 - Stephen Haweis - Henry Coles, *La Victoire de Samothrace*, 1903-1904, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 92 - Aby Warburg, *Atlas Mnémosyne*, pl. 77, 1929, Londres, The Warburg Institute.
- FIG. 93 - « Déménagement » des formules de pathos.
- FIG. 94 - Paul Bellugue (1892-1955), repr. dans Philippe Comar (dir.), *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, cat. exp., Paris, École nationale des Beaux-Arts (21 oct. 2008 – 4 janv. 2009), Paris, éd. Beaux-Arts de Paris, 2008.

- FIG. 95 - Paul Bellugue, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, 1967, Paris, Librairie Maloine.
- FIG. 96 - « Canon égyptien, d'après Charles Blanc », dans Paul Bellugue, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, Librairie Maloine, 1967.
- FIG. 96 - Albrecht Dürer, « Études des proportions féminines », dans Paul Bellugue, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, Librairie Maloine, 1967.
- FIG. 96 - Paul Bellugue, « Les canons humains », dans *À propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, Librairie Maloine, 1967.
- FIG. 97 - Guillois, *Mannequin d'atelier articulé*, fin du XVIII^e siècle, Paris, École nationale des Beaux-Arts.
- FIG. 97 bis - Dessin : « Mannequin », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences et des arts et des métiers*, Paris 1751-1772.
- FIG. 98 - Paul Richer, *Mannequin articulé pour la démonstration de l'équilibre de la station droite*, vers 1910, Paris, École nationale des Beaux-Arts.
- FIG. 99 - Le Corbusier, *Le Modulor*, 1946, repr. dans *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine...*, Boulogne-Billancourt, 1948.
- FIG. 100 - Étienne Decroux, *La Méditation*, 1957, phot. Étienne-Bertrand Weill, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle
- FIG. 101 - Étienne-Bertrand Weill, *Portrait d'Étienne et de Maximilien Decroux* (détail), 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 102 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Sports*, 1948, conçu et incarné par Étienne Decroux, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 103 - Étienne-Bertrand Weill, *La Méditation*, 1957, conçu et incarné par Étienne Decroux, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 104 - Étienne Decroux, *La Méditation*, photogramme, film amateur, 1957.
- FIG. 105 - *Torse du Belvédère*, 1^{er} siècle av. J.-C., Rome, Musée de Vatican.
- FIG. 106 - Auguste Rodin, *Le Balzac*, étude « en athlète », 1896, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 107 - Auguste Rodin, *La Méditation*, vers 1896, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 108 - *Portrait d'Elenora Duse*, la pièce de théâtre de Gabriele d'Anunzio, *La Gioconda* (1899).
- FIG. 109 - Terre-cuite, dite « Baubo », temple de Déméter, Priène, Anatoli, IV^e s av. J.-C.
- FIG. 110 - « Grylle à ventre facialisé », dans Lycosthenes, *Prodigiorum ac ostensorium chronicon*, Bâle, 1557.

FIG. 111 - Pablo Picasso, *Tête de la Demoiselle accroupie*, 1907, Paris, Musée Picasso.

FIG. 112 - René Magritte, *Le Viol*, 1934, Houston, La Menil Collection.

FIG. 113 - Étienne Decroux, *La Méditation bis*, 1960-1961, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre.

FIG. 114 - *Torse masculin*, vers 480-470 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre.

FIG. 115 - Auguste Rodin, *L'Âge d'airain*, 1877, Paris, Musée Rodin.

FIG. 116 - Auguste Rodin, *L'Homme qui marche* (détail), 1907, Paris, Musée Rodin.

FIG. 117 - Étienne-Bertrand Weill, *La Méditation*, 1957, Étienne Decroux, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 118 - Étienne Decroux, *La Méditation bis*, 1960-61, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre.

FIG. 119 - Auguste Rodin, *Le Nuage*, après 1896, dessin, aquarelle, Paris, Musée Rodin.

FIG. 120 - Auguste Rodin, *Paolo et Francesca dans les nuages*, marbre, 1904-1907, Paris, Musée Rodin.

FIG. 121 - René Lucot, *Rodin*, 1942, photogramme, Paris, « Les Artisans du Cinéma ».

FIG. 122 - Étienne-Bertrand Weill, Étienne-Bertrand Weill, *Edward Gordon Craig à l'École Decroux* (détail), 1947, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 123 – FIG. 127 Étienne Decroux, *Le Passage des Hommes sur la Terre*, 1961, photogramme du film *Le Théâtre d'Étienne Decroux*, Gilbert Comte (real.), France « Protocol production ».

FIG. 128 - Auguste Rodin, *La Porte de l'Enfer*, 1880-vers 1890, Paris, Musée Rodin.

FIG. 129 - Auguste Rodin, *L'Homme qui tombe*, 1882, Paris, Musée Rodin.

FIG. 130 - Étienne Decroux, *L'Offrande à Dieu*, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre, 1960-1961.

FIG. 131 - Auguste Rodin, *L'Enfant prodigue (La Porte de l'Enfer)*, avant 1887, Paris, Musée Rodin.

FIG. 132 - Étienne Decroux, *La Méditation*, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre, 1960-1961.

FIG. 133 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Arbres*, 1952, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

FIG. 134 - Auguste Rodin, *Fugit amor (La Porte de l'Enfer)*, avant 1887, Paris, Musée Rodin.

- FIG. 135 - Auguste Rodin, *Balzac*, 1897, photographié par Eugène Sougez, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 136 - Étienne Decroux, *La Méditation*, 1957, Étienne-Bertrand Weill (phot.), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 137 - Étienne Decroux, *La Mélancolie*, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre, 1960-1961.
- FIG. 138 - Auguste Rodin, *L'Ombre*, 1903-1904, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 139 - Étienne-Bertrand Weill (phot.), *Les Arbres*, 1952, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 140 - Auguste Rodin, *La Méditation*, avant 1887, Paris, Musée Rodin
- FIG. 141 - Étienne-Bertrand Weill, *La Statue*, incarnée par Éliane Guyon, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 142 - Michel-Ange, *La Nuit*, 1526-33, Tombeau de Guiliano de Médicis, Florence, Sacristie de San Lorenzo.
- FIG. 143 - Étienne-Bertrand Weill, *La Statue*, incarnée par Éliane Guyon, créé par Étienne Decroux, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 144 - Étienne Decroux *La Méditation*, 1957, Étienne-Bertrand Weill (phot.), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 145 - Étienne Decroux, *La Méditation*, photogramme du film amateur, 1957.
- FIG. 146 - Étienne Decroux, *La Méditation*, photogramme du film amateur, 1957.
- FIG. 147 - Étienne Decroux, *La Méditation*, Étienne-Bertrand Weill (phot.), 1957, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 148 - Auguste Rodin, *Le Penseur*, 1903, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 149 - « Formules de pensée » d'Étienne Decroux, photogrammes de *La Méditation*, 1957 (film amateur) et de *La Méditation* 1960-1961 (film de Waco, Texas).
- FIG. 150 - Étienne Decroux, *L'hippocampe*, dessin, s. d.
- FIG. 151 - Alberto Giacometti, *Sans titre*, étude pour l'eau-forte parue dans René Crevel, *Les pieds dans le plat*, 1933.
- FIG. 152 - Jean Painlevé, *L'Hippocampe*, photogramme du film, 1935, 35 mm, noir et blanc, sonore, 15 mn, le « Cinégraphie documentaire ».
- FIG. 153 - Étienne Decroux, *La Méditation*, 1957, photogramme du film amateur.

- FIG. 154 - Étienne Decroux, *La Méditation bis*, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre, 1960-1961.
- FIG. 155 - Auguste Rodin, *L'Adolescent désespéré, L'Enfant prodigue (La Porte de l'Enfer)*, avant 1887, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 156 - Étienne Decroux, *La Méditation*, Étienne-Bertrand Weill (phot.), 1957, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 157 - Auguste Rodin, *Adam*, 1880, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 158 - Étienne Decroux, *La Marche sur place I*, 1960-61, film, *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre.
- FIG. 159 - Étienne Decroux, « La Marche sur place II », 1960-61, dans *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre.
- FIG. 160 - Auguste Rodin, *Saint Jean-Baptiste*, 1880, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 161 - Auguste Rodin, *L'Homme qui marche*, 1907, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 162 - Jules-Étienne Marey, *La locomotion humaine*, 1890-91.
- FIG. 163 - Paul Richer-Albert Londe, « Étude de la marche », Paris, 1893-94, dans Paul Bellugue, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, 1962, p. 326-27.
- FIG. 164 - « Le mannequin dans les mains de son magasinier », *La Statue* (Étienne Decroux - Leslie Snow), photogramme du film *Le Théâtre d'Étienne Decroux*, Gilbert Comte (real.), 1961, France « Protocol production ».
- FIG. 165 - François Rude, *Le Maréchal Ney*, 1853, Paris, Place de l'Observatoire.
- FIG. 166 - « La Liberté de New York, contemplée d'un aéronef ».
- FIG. 167 - Étienne Decroux, « La Méditation », photogramme, dans *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre, 1960-61.
- FIG. 168 - Sergueï M. Eisenstein, *Octobre*, 1927-28, photogramme.
- FIG. 169 - Sergueï M. Eisenstein - G.V. Alexandroff, *Romance Sentimentale*, photogramme, 1930, France, « Sequana film ».
- FIG. 170 - Sergueï M. Eisenstein, « Comparaison entre la perception de *La Tour Eiffel* (1910) de Robert Delaunay et *Le Portrait de Maxime Gorki* (1904) par Valentin Sérov » (1945).
- FIG. 171 - Auguste Rodin, *Les Bourgeois de Calais*, 1886, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 172 - Auguste Rodin, *Jean d'Aire (Les Bourgeois de Calais)*, 1887, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 173 - Germaine Richier, *L'Homme qui marche*, 1945, coll. particulière.
- FIG. 174 - Étienne Decroux, *La Méditation*, film amateur, 1957.

- FIG. 175 - Auguste Rodin, *L'Homme qui marche*, 1907, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 176 - Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche 1*, 1960, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght.
- FIG. 177 - Étienne Decroux, « *Le Passage des Hommes sur la Terre* », photogramme du film *Le Théâtre d'Étienne Decroux*, Gilbert Comte (real.), 1961, France « Protocol production ».
- FIG. 178 - L'introduction du film *Le Théâtre d'Étienne Decroux*, Gilbert Comte (real.), 1961, France « Protocol production ».
- FIG. 179 - L'introduction du film *Le Théâtre d'Étienne Decroux*, Gilbert Comte (real.), 1961, France « Protocol production ».
- FIG. 180 - Paul Collin, « Georges Pomiès, Palais d'été », 1932, affiche, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et des la Photographie.
- FIG. 181 - Preston Blair, « Line of Action in Animation », dans *Advanced Animation*, 1947, New York, Walter T. Foster.
- FIG. 182 - Pierrette Bloch, *Dessins du mime corporel*, fin des années 1940, repr. dans Alvin Epstein, *The Mime of Étienne Decroux*, Chrysalis, New York, 1949.
- FIG. 183 - André Noël, *Dessins selon le mime corporel, Spectacle de mime et autres choses du même esprit par Étienne Decroux et sa troupe*, Théâtre d'Iéna, programme de théâtre, automne 1946, Fonds Edward Gordon Craig.
- FIG. 184 - Étienne Decroux - G. Molnar, *La Statuaire mobile*, les années 1970, film amateur, coll. privée.
- FIG. 185 -188 - Étienne-Bertrand Weill, *Photographies de l'École Decroux*, 1947, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 189-190 - Étienne-Bertrand Weill, *Séance publique à l'École Decroux*, 1947, la surimpression des clichés, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 191 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Arbres*, 1952, phot. à l'école, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 192-193 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Arbres*, 1952, phot. dans le studio, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 194 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Arbres*, 1952, la surimpression des clichés, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

- FIG. 195 - Étienne-Bertrand Weill, *L'Usine*, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 196 - Étienne-Bertrand Weill *L'Électricité*, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 197 - Étienne-Bertrand Weill, *L'Usine*, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 198 - Étienne-Bertrand Weill, *L'Usine*, 1952, photographiée dans la salle de cours par la pose longue, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 199 - Jules-Étienne Marey, *La Locomotion humaine*, 1886, chronophotographie.
- FIG. 200 - Anton Giulio Bragaglia, *Le Changement de positions*, 1911, photographie, coll. Antonella V. Bragaglia.
- FIG. 201 - Norman McLaren, *Pas de deux*, 1967, photogramme, Montréal, La Cinémathèque du Canada.
- FIG. 202 - Étienne-Bertrand Weill avec un mobile en clé de sol, environ 1960, Jérusalem, Archives Étienne-Bertrand Weill.
- FIG. 203 - Étienne-Bertrand Weill, *Le malade imaginaire*, marionnettes créées et mises en scène par le photographe, 1947, Jérusalem, Archives Étienne-Bertrand Weill.
- FIG. 204 - Étienne-Bertrand Weill, *Plus clair que milles soleils. Métaforme*, 1957, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.
- FIG. 205 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Mains*, septembre 1953, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 206 - Étienne-Bertrand Weill, *Les Portraits d'Étienne Decroux*, 1953, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 207 - Étienne-Bertrand Weill, *La Méditation*, 1957, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 208-209 - Étienne-Bertrand Weill, *La Statue*, incarnée par Éliane Guyon, 1948, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 210 - Étienne-Bertrand Weill, *Les cours à l'École Decroux*, 1947, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 211 - *Portrait d'Étienne Decroux et de Thomas Leabhart*, Boulogne-Billancourt, 1971, Archives Mime Journal.

- FIG. 212 - *Portrait d'Étienne Decroux à la conférence du vendredi soir*, Boulogne-Billancourt, 1971, Archives Mime Journal.
- FIG. 213 - Émile Reynaud, *Pantomimes lumineuses*, 1892.
- FIG. 214 - Marcel Marceau, *Bip dans la vie moderne et future*, 1970, décor Étienne-Bertrand Weill, Archives Étienne-Bertrand Weill.
- FIG. 215 - Jacques Polieri, *La Gamme de 7*, 1964-1967, Gestes Maximilien Decroux, décor Étienne-Bertrand Weill, Coll. Jacques Polieri.
- FIG. 216 - Étienne Decroux, *La Méditation*, 1957, film amateur.
- FIG. 217 - Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion et Galatée*, Salon de 1763, Paris, Musée du Louvre.
- FIG. 218 - Auguste Rodin, *Pygmalion et Galatée*, 1889, Paris, Musée Rodin.
- FIG. 219 - Eugène Carrière, *Auguste Rodin*, 1900, lithographie pour l'affiche de l'exposition de Rodin, Paris, Musée, Rodin.
- FIG. 220 - Étienne Decroux, « Le rêve de Pygmalion », photogramme du film amateur *La Méditation*, 1957.
- FIG. 221 - Étienne Decroux, *La Statue*, photogrammes du film *Théâtre Étienne Decroux*, 1961, Gilbert Comte (real.), France « Protocol production ».
- FIG. 222 - J.-B. Michel Dupréel selon J.-M. Moreau le jeune, *Pygmalion*, dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres*, Paris, Paul Didot-Bozerian, 1801.
- FIG. 223 - *La Création de l'homme par Prométhée*, III^e siècle après J.-C., Italie, marbre, Paris, Musée du Louvre.
- FIG. 224 - *Prométhée créant le premier homme*, détail de *La Chronique florentine*, Londres, British Museum.
- FIG. 225 - Auguste Rodin, *La Main de Dieu ou La Création*, (1896), marbre 1911-16, Paris, Musée Rodin
- FIG. 226 - František Kupka, *Prométhée bleu et rouge*, 1909-1910, Galerie nationale de Prague, aquarelle.
- FIG. 227 - Étienne Decroux, *La Méditation*, Étienne-Bertrand Weill (phot.), 1957, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 228 - Étienne Decroux, *Le Menuisier*, Étienne-Bertrand Weill (phot.), 1952, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 229 - Étienne Decroux, *Le Menuisier*, photogramme du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre, 1960-196.

- FIG. 230 - Étienne Decroux, « La Création du Monde », 1957, photogramme de *La Méditation*, film amateur.
- FIG. 231 - Étienne Decroux, *Les Petits Soldats* (Maximilien Decroux, Alvin Epstein, Pierre Verry, Mario) 1950, Étienne-Bertrand Weill (phot.), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 232 - Étienne Decroux, *Les Petits Soldats - La Guerre*, Maximilien Decroux, Alvin Epstein, Pierre Verry, Mario) 1950, Étienne-Bertrand Weill (phot.), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 233 - Abraham Bosse, détail du frontispice, Thomas Hobbes, *Léviathan*, 1651.
- FIG. 234 - Étienne Decroux, *Les Sports*, 1948, Étienne-Bertrand Weill (phot.), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.
- FIG. 235 - Charles Fourier, « Perspective d'un Phalanstère ou Palais Sociétaire dédié à l'humanité », dans *La Phalange*, Paris, t. 1, 1836-1837, p. 1.
- FIG. 236 - Étienne Decroux, *Le Lyrisme politique* (Nicole Pinaud), 1982, Étienne-Bertrand Weill (phot.), repr. dans *Étienne Decroux, textes, études, témoignage*, 2003.
- FIG. 237 - L'introduction du film *The Mime of Étienne Decroux*, Texas, Waco, The Baylor Theatre, 1960-1961.
- FIG. 238 - Auguste Dumont, *Le Génie de la Liberté*, 1883, La Colonne de Juillet, Paris, la place de la Bastille.
- FIG. 239 - Étienne Decroux, *La Méditation*, 1957, phot. Étienne-Bertrand Weill, Paris,