

Rapport final concernant la thèse de Petra Kolarova présentée à l'Institut National d'Histoire de l'Art le 26 septembre 2015 en vue de l'obtention du grade de Docteur en Histoire de l'art de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne et de l'Université Charles de Prague.

Cette thèse, intitulée :

ETIENNE DECROUX (1898-1991) : "PORTRAIT DU MIME EN SCULPTEUR". FIGURES DU CORPS AU CROISEMENT DES ARTS DU SPECTACLE ET DES ARTS PLASTIQUES

a été dirigée par Françoise Levaillant, Pierre Wat et Lubomir Konecny.

La soutenance s'est déroulée devant le jury suivant :

Présidence : Sylvie Coëllier, Professeure à Aix-Marseille Université.

M. Marco DE MARINIS, Professeur, Università di Bologna; M. Lubomír KONEČNÝ, Professeur, Univerzita Karlova v Praze; Mme Françoise LEVAILLANT, Directrice de recherche honoraire du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris ; M. Pierre WAT, Professeur, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne M. Petr WITTLICH, Professeur, Univerzita Karlova v Praze

La présidente déclare la séance ouverte à 14 h. Petra Kolarova prend la parole et présente avec clarté le parcours et les recherches auxquels l'a menée sa thèse. Le directeur pragois de la doctorante, Monsieur le Professeur Lubomír Konečný, souffrant, n'a pu se déplacer mais a envoyé son rapport, qui est lu publiquement :

"La thèse présentée pour l'obtention du doctorat est consacrée à la personnalité d'Etienne Decroux (1898-1991), acteur et mime, qui est considéré ici non seulement dans le contexte de la pantomime, genre artistique cultivé par Decroux, mais aussi dans son rapport aux beaux-arts, en particulier à la sculpture. Ce travail se situe donc à l'intersection de deux disciplines: l'histoire de l'art et l'histoire du théâtre (ou des performances au sens le plus large). Ce recouvrement répond parfaitement, aussi bien à l'objectif de l'auteur ainsi formulé : "interpréter le mime corporel [dénomination employée par Decroux pour caractériser son art] comme genre artistique à la frontière des arts de la scène et des beaux-arts", qu'à son hypothèse : Decroux conçoit le mime comme un art plastique, une *statuaire mobile*, et il s'inspire aussi bien du théâtre que des beaux-arts". Cet objectif est de notre avis tout à fait atteint, si ce n'est dépassé.

Petra Kolarova était tout à fait qualifiée pour mener à bien ce projet. Après un baccalauréat bilingue obtenu au Lycée franco-tchèque Jan Neruda à Prague (1993-1998), elle a accompli des études d'histoire de l'art à l'Université Charles de Prague (1998-2007) suivies d'un long séjour à Paris. Le sujet de son mémoire de Master était "(Auto)portrait dans les cercles de fumée : la représentation de l'artiste en fumeur dans l'art tchèque au tournant des XIXe et XXe siècles". Soulignons que son mémoire de 2007,

inspiré de l'essai de Jean Starobinski *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, s'emparait d'une problématique semblable à celle de cette thèse. C'est dans le petit mot "en" qu'il faut chercher le lien entre les deux entreprises : en fumeur, en saltimbanque, en sculpteur.

Petra Kolarova a effectué un travail considérable de recherches de terrain, en particulier au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. Elle tire ses informations du fonds de Decroux, communiqué il y a peu, mais aussi de programmes de théâtre, de photographies et de films.

Au cours de ses chapitres successifs, la thèse s'articule selon une structure conçue avec clarté et logique, soutenue par un riche matériau. Le lecteur est progressivement informé de la vie de Decroux, de sa technique, de l'esthétique du mime corporel, de sa relation aux arts de la scène, dans laquelle le port de masques, qu'il affectionne particulièrement, ou les « emballements », jouent un rôle important et où le masque permet de concentrer l'expression sur « le corps sans tête ». L'analyse des relations de Decroux avec Gordon Craig et son concept de « sur-marionnette » est particulièrement intéressante.

Pour l'historien de l'art, la quatrième partie de la thèse, consacrée à l'inspiration que puise Decroux à la sculpture, est une véritable mine d'informations. Parmi d'autres (tel François Delsarte et Isadora Duncan), Auguste Rodin joue ici un rôle primordial pour Decroux qui développe sa conception du mouvement non mimétique. Decroux est en dialogue permanent avec Rodin et Petra Kolářová, au terme de son analyse de ce *paragone* moderne, soutient que « Ducroux observa que son art était bien plus contraignant que celui du sculpteur, puisque le mime le réalise dans son propre corps qui est sans cesse en mouvement. »

L'apport principal de cette thèse me semble être constitué par la comparaison opérée par l'auteur des théories de Ducroux du « dynamo-rythme » et du « déplacement des principes » avec les *Pathosformel* d'Aby Warburg.

Je considère encore une fois les recherches empiriques menées par l'auteur comme véritablement pluridisciplinaires et aux orientations multiples. Elle a su néanmoins utiliser les connaissances ainsi accumulées et les intégrer en un texte à la structure théorique solide.

Pour toutes ces raisons je considère la thèse de Petra Kolářová comme excellente et j'en félicite l'auteure.

Pierre Wat, professeur d'histoire de l'art à l'université Panthéon-Sorbonne, prend alors la parole et tient à préciser, en introduction, que son rôle en tant que « directeur » de cette thèse fut d'ordre administratif, les règles en vigueur au CNRS n'autorisant pas Françoise Levailant à continuer à diriger son étudiante au-delà de sa cessation d'activité. Il fallait donc quelqu'un qui endosse administrativement le rôle de directeur, mais, bien entendu, en laissant à Madame Levailant tout son rôle de directrice scientifique véritable de ce travail.

Pour autant, Pierre Wat se sent pleinement solidaire de ce travail, et heureux d'en assumer une part, même modeste, de responsabilité. En effet, c'est là un travail de grande qualité, qui frappe tant par sa solidité que par son originalité.

Solidité car, pour approcher la figure de Decroux, Petra Koralova a assumé pleinement les implications disciplinaires de son objet d'étude : c'est en effet en croisant art du mime, sculpture, danse, film, photographie, etc... que cette thèse s'est construite afin de devenir une véritable recherche en histoire des arts. Cette recherche, le second volume, le dvd et la bibliographie en témoignent, se fonde sur une abondante et impressionnante recherche documentaire, où, là encore, l'abondance va de pair avec un souci de croisement et de confrontation des sources. A cet égard, le volume II, qui est bien plus qu'un recueil d'images, représente une contribution importante, et l'un des arguments visuels de la thèse, puisque c'est sans cesse par un jeu de rapprochements formels entre les figures de Decroux et toute une iconographie empruntée à la sculpture, à la danse, au cinéma, à l'architecture... que la candidate étaye son propos. Celui-ci étant, et c'est là l'originalité de cette thèse, d'envisager Etienne Decroux du point de vue des arts visuels.

Ce changement de perspective (le mime étant d'ordinaire examiné sous l'angle des études théâtrales) se fonde sur l'opinion de Decroux lui-même, cet homme qui, de son propre aveu, aurait « voulu être sculpteur », et qui qualifiait sa pratique de « statuaire mobile ». C'est donc en prenant le mime aux mots que Madame Kolarova produit ce déplacement de perspective, de façon toujours modeste dans la manière, mais avec une forme d'obstination de chercheuse, fondée sur une enquête archivistique de remarquable ampleur.

La thèse avance donc, progressivement, en sept parties, où sont étudiés successivement la biographie de Decroux, la technique et l'esthétique du mime corporel, le lien de Decroux aux arts du spectacle, Decroux et la sculpture, Decroux et la sculpture de Rodin, penser le corps en images, sculpter le corps par le toucher, puis, en conclusion, la question passionnante de la « statuaire mobile ». On voit, par ce bref rappel, comment procède Madame Kolarova, par ajouts successifs qui viennent, à la fin, constituer les différentes strates d'une thèse globale. On voit aussi, ici, à quel point il s'agissait, pour la chercheuse, de ne rien négliger, dans un travail qui tient à la fois de la monographie avec ses

composantes biographiques, et de l'essai problématisé. On avance, comme il se doit, du plus factuel au plus interprétatif, de la typologie à une tentative de caractériser la pensée en actes de Decroux, tout ceci étant – il faut d'autant plus le souligner que la doctorante, rappelons-le, n'est pas d'origine francophone – rédigé dans un français impeccable, porté par un souci de clarté.

Plus que des reproches, on peut adresser à Petra Kolarova quelques remarques sur ce que l'on appellera le revers de ses qualités. Sa rigueur et sa conscience professionnelle de chercheuse l'amènent parfois, en effet, par souci de ne rien négliger, à ne pas assez hiérarchiser ses sujets d'étude (même si la progression du plan est parfaite). On remarquera en effet, ce que la présence de sept parties dit à sa façon, que parfois il aurait été mieux de réunir ce qui est ici formellement séparé, afin d'aboutir à moins de parties, mais de plus grande ampleur, la thèse de la thèse gagnant ainsi en lisibilité. Il semble à Pierre Wat (mais cela mérite discussion) que les trois premières parties, qui cadrent et contextualisent à leur façon la personnalité de Decroux, auraient pu ne faire qu'un seul ensemble, que les deux parties suivantes, sur la sculpture, doivent être réunies, et que les deux suivantes : penser le corps/sculpter le corps, fonctionnent comme un diptyque qui, là encore, serait mieux mis en valeur au sein d'une seule partie.

Néanmoins, comme on le voit, ce ne sont là que des remarques qui touchent non pas au cœur de la thèse mais à sa valorisation, et aux corrections possibles et souhaitables dans le cadre d'une future publication que l'on ne peut qu'espérer. En effet, lire ce travail se révèle passionnant, non seulement en raison de la nouveauté du sujet de son approche, ainsi que de son inscription dans le champ de l'histoire des arts, mais aussi parce que le concept de statuaire mobile, au-delà du cas Decroux, s'avère profondément opératoire pour nous aider à penser des pratiques contemporaines où règne l'intermédialité. Il y a là une sorte de pendant au tableau vivant, qui, Pierre Wat en est certain, a une efficacité analytique forte.

Pour cette raison, mais aussi pour la qualité et la solidité du travail accompli, Madame Koralova mérite d'être félicitée.

La parole revient à la co-directrice scientifique de la thèse, Françoise Levailant. Celle-ci souligne d'emblée que cette thèse est l'une des plus intéressantes et aussi l'une des plus denses qu'il lui a été donné de lire au cours de sa carrière. Une thèse doit, en principe, apporter une thèse : il y en a une, majeure, dans ce volume, elle concerne les liens entre un mime, Etienne Decroux, et la sculpture de Rodin. Mais bien d'autres arts que la sculpture sont convoqués. D'une part, parce que Decroux les convoquait dans les nombreux écrits qu'il a laissés, et qui sont une mine pour l'exégète. D'autre part, parce que Mme Kolarova a sans cesse, au cours de l'élaboration de son travail, complexifié la question, en mettant au jour la multiplicité des images (au sens large) qui ont conduit Decroux à inventer non

pas une mais des pratiques et des théories du mime moderne. D'autres arts, d'autres propositions, d'autres motifs sont apparus au cours de la recherche, d'autres encore attendent l'auteure dans de nouvelles archives tout récemment introduites en fonds public. Cette amplitude rend ce travail non pas monocorde mais symphonique.

La thèse embrasse, de facto, un siècle d'histoire visuelle, car Decroux a eu une longue vie active, jusqu'à ses spectacles des années 1980. De plus, son ancrage dans le symbolisme et l'anarchisme de la fin du XIXe siècle en France et en Russie, son adhésion au socialisme des années vingt, ses lectures politiques, en font non pas un témoin, mais un acteur au long cours - acteur au sens d'un homme qui agit dans la société par son art : il représente une histoire centenaire.

C'est dire le côté gigantesque de l'enquête, que Mme Kolarova a décidé de conduire après avoir douté de sa faisabilité. Elle avait heureusement pour base ses premiers travaux d'iconographie réalisés en République tchèque sous la direction du professeur Konecny. Cette orientation correspondait parfaitement à l'une des voies que Mme Levallant estime encore l'une des plus fructueuses en histoire de l'art, c'est une des raisons qui l'a amenée à suivre attentivement le cheminement de Mme Kolarova. L'aptitude de celle-ci à se réorienter en fonction de nouvelles découvertes, à remettre sur le tapis des certitudes trop vite atteintes, l'a persuadée que des discussions sur certains concepts, des conversations sur tel ou tel point compliqué, ou des ajouts bibliographique, bref des conseils et des échanges marqués par les temps de la recherche, suppléaient fructueusement une « direction » de thèse trop pointue. Mme Kolarova est en effet passée, par sa propre volonté, d'une méthode iconographique, solide en histoire de l'art, à un projet de nature interdisciplinaire, culturel, et anthropologique.

Ce qui a permis à Mme Kolarova de former son point de vue personnel fut au départ l'inversion du modèle que constitue la formule de Jean Starobinski « Portrait de l'artiste en saltimbanque ». C'est en posant le mime en premier, « le mime en sculpteur », que la thèse trouva son premier horizon. Recenser les relations visuelles et écrites entre mimes, acteurs et pantomimes des années 1860 aux années trente, par exemple, constitua le début de la démarche de Mme Kolarova, et ses premières recherches ont été fructueuses. L'abondance des comparaisons entre mime et sculpteur dans la réception critique de ces années-là a éveillé sa curiosité. Un personnage s'est alors imposé au point qu'elle a senti l'intérêt de lui consacrer ces trois cent pages d'écriture : Etienne Decroux. De cette rencontre elle a tissé des réseaux de questions qui traversent constamment les frontières des médias artistiques.

La rencontre avec le mime Etienne Decroux s'est faite d'abord principalement par l'intermédiaire d'archives, en majorité au département des spectacles de la BNF et à la bibliothèque de l'Arsenal. Dans

leur dépouillement et leur analyse, Mme Kolarova a montré une méthode et une patience exemplaires. Il lui fallait aussi interroger des interlocuteurs ayant connu Decroux : ceux-ci, retrouvés, ont en général répondu à ses demandes, lui procurant des témoignages et des documents visuels.

La bibliographie est vaste, elle reprend les titres donnés en référence dans les notes – le seul reproche qu'on pourrait lui faire étant d'insister surtout sur les publications d'après 2000. C'est assez logique dans la mesure où les moyens des expositions, si l'on prend cet exemple frappant, sont devenus tels que leurs gros catalogues contiennent des textes où l'on peut espérer que les recherches antérieures sont prises en compte. Mais ce n'est pas toujours le cas et l'auteure de la thèse aurait pu compléter la documentation récente par quelques références « anciennes » toujours valables : ainsi sur l'anarchisme, sur le ballet, les spectacles de lanterne magique, le music-hall, il existe des études auxquelles les livres et les expositions d'aujourd'hui doivent énormément. Sur le cinématisme, manque un premier ouvrage de référence, à savoir *L'art cinématique* de Frank Popper (1970). Quant à l'après-deuxième guerre mondiale, il est étonnant que le catalogue du Centre Pompidou, *Paris-Paris* ne soit pas mentionné. Quant à la deuxième Guerre mondiale, le livre de Lionel Richard ainsi que des thèses publiées sur le théâtre ou la musique sous l'Occupation auraient été également très utiles à consulter pour ce contexte particulier.

Ces considérations bibliographiques restent néanmoins secondaires en raison de l'intérêt majeur que représente la lecture de cette thèse. L'une de ses caractéristiques est un plan qui ne suit pas les normes traditionnelles de la division en trois parties. Ici, chacune des sept parties contient plusieurs chapitres qui ont leur cohérence et leur densité internes. Dans l'ensemble, il s'agit plutôt d'un déroulement de thématiques qui s'enchaînent habilement et de façon convaincante pour l'esprit. Cependant le risque était de voir apparaître des répétitions presque textuelles – ce sont des scories qu'il conviendra de supprimer à la publication.

Ce qu'il semble le plus compliqué à comprendre, selon Mme Levailant, c'est le parcours proprement historique de Decroux. Elle espérait en effet percevoir d'éventuels moments « critiques » dans le parcours de celui-ci, des années 20 aux années 80. Y a-t-il eu des moments précis, des périodes distinctes, où Decroux aurait, sinon remis en cause, du moins ressenti le besoin de changer de méthode ou de point de vue ? Le lecteur est amené à faire lui-même des hypothèses, car cette question n'est pas abordée en tant que telle. L'exposé des révolutions dans la danse et au théâtre au début du XXe siècle aurait pu être raccourci, au profit de l'entre-deux guerres qui est beaucoup moins connu et de l'après-guerre encore moins. Un exemple : l'auteure évoque Decroux et le surréalisme, citant de lui un texte d'ailleurs magnifique. N'aurait-il pas été opportun de s'y intéresser de plus près en convoquant quelques images proches des motifs chers à Decroux dans ce texte, notamment les dessins d'André

Masson des années 30 (les têtes pleines de bêtes immondes, le regard qui se retourne à l'intérieur du crâne). En outre, continue Mme Levailant, c'est l'époque où Jean-Louis Barrault, lui-même élève de Decroux, et André Masson se sont rencontrés pour la mise en scène, les costumes et les décors de *Numance* en 1937 (à Paris). Trouvera-t-on, dans les nouveaux cartons d'archives, des témoignages montrant que Decroux se serait intéressé, sinon à Masson, du moins à la peinture surréaliste ? Barrault, au tout début de sa carrière d'acteur et de metteur en scène, aurait-il considéré son apprentissage avec Decroux comme mineur ou purement technique par rapport à ses ambitions dans le théâtre ? Questions hors thèse, dans ses marges, mais qui touchent à l'histoire culturelle.

Curieusement, un motif est présent dans plusieurs franges du surréalisme comme chez Decroux : l'hippocampe. Ce phénomène est d'autant plus stimulant que Mme Levailant a retrouvé dans la peinture d'un surréaliste japonais d'avant 1940 ce même motif - dont elle a analysé la signification du point de vue de l'animal qui se camoufle mais aussi comme représentant de l'artiste (à l'époque militaire du Japon). Ce serait donc un motif à suivre, dans le cadre d'études iconographiques comparatives.

Pour en finir avec la question des contacts, des réseaux et de l'évolution d'Etienne Decroux au cours de sa vie, on constate que les spectacles montés à partir des années 60 sont beaucoup plus ambitieux que ceux de l'entre-deux-guerres ; ils montrent à l'évidence un changement de dimension générale. Le voyage aux Etats-Unis a-t-il joué un rôle particulier (contact avec le ballet moderne) ? Ou bien est-ce l'effet du climat de l'après-guerre en France, avec son bouillonnement culturel intense (tant au théâtre que dans la danse) ?

La cohérence générale du travail de Decroux concerne le corps. Ses recherches pratiques et méthodiques sont analysées dans la Partie II. Mme Levailant a voulu vérifier dans le corpus des photographies du volume II s'il y a une permanence des poses et attitudes mises au point par Decroux dans les années 30. En effet, des postures et des mouvements linéaires étudiés séparément et mis en jeu séparément dans les années trente, se retrouvent clairement dans les attitudes et les mouvements des mimes qui forment des groupes dans les années d'après-guerre : une pose de la tête sur le côté suivie d'une certaine oblique du haut du tronc, c'est-à-dire de l'épaule jusqu'au bras, largement inspirée de sculptures connues de Rodin, se retrouve dans des pièces jouées par plusieurs mimes. Il y aurait donc création d'un glossaire d'attitudes pour un corps de mime, ce qui constitue la base solide et la « signature », aussi, de Decroux dans ses déploiements de groupe où les corps individuels des mimes sont mis au diapason. C'est là aussi, peut-être, que Decroux maintient le mieux une idée de pureté et évacue la gesticulation qu'il combat dans la pantomime, tout en créant des pièces à thème

et même à récit, contrairement à son refus de la narration. Mme Levillant soumet ces interrogations à la candidate.

Quelque chose change beaucoup entre l'avant et l'après guerre et ne manque pas d'intriguer celui qui regarde les illustrations du volume II : c'est le « costume » du mime. Dans l'entre-deux-guerres, il semble que Decroux ait choisi une sorte de cache-sexe pour maintenir la décence d'un corps nu en scène. Or ce costume est imité des « maillots de bain » des Japonais, ou même, pour la face avant, du costume des sumos. Il ne serait pas inutile, dans une démarche anthropologique, de savoir l'origine du choix de Decroux ; ce choix n'est pas mineur, et renvoie de toute façon, même si le résultat visuel est peu convaincant d'un point de vue « esthétique », au côté « gymnaste », qui marquerait alors la rupture avec la tradition du mime. Reste le masquage de la tête entière, notamment par un voile transparent, genre bas féminin, et plus tard, foulard, voile blanc, etc. Mme Kolarova montre que Decroux donne la prééminence au tronc sur la figure et les mains ; par conséquent, pour déplacer l'émotion là où elle doit être, il faut masquer la tête. Selon Mme Levillant, cette question demeure un problème théorique non résolu, dans la mesure où il met en cause le narcissisme, catégorie freudienne fondamentale dans la construction du moi. Après-guerre, le corps, y compris la tête dans certaines pièces, est revêtu plus couramment par un collant noir ou blanc, jusqu'à l'expérience du dessin des lignes des profils dans l'espace, et là, on s'attendait à ce que soit évoqué le dessin dans l'espace des sculptures de Moholy-Nagy. Enfin, les assemblages de mimes comme dans la pièce *Les Arbres* témoignent d'une conception où l'émotion n'est pas évacuée, et où les masques jouent un rôle. On voit bien comment forme et contenu (*pathosformel* ?) sont en relation constamment tendues dans l'exercice du mime par Decroux.

Il convient de signaler l'intérêt central, pour l'historien de l'art, que représentent les chapitres commençant avec la partie V, c'est-à-dire les liens de la réflexion et du travail de Decroux avec la sculpture de Rodin. Là on est au cœur du sujet et de la discussion. L'expression « statuaire mobile » est créée en 1947 : Mme Kolarova insiste sur ses deux sens, catégorie de jeu et concept nouveau du mime en général. Or cette expression ne découle pas seulement de l'examen des sculptures de Rodin. Decroux a une vraie passion pour les images, fixes et en mouvement : aussi Mme Kolarova est-elle amenée à considérer d'autres pratiques visuelles en relation avec son art. Le chapitre sur les photographies d'Etienne-Bertrand Weill est remarquable, l'étude de la façon dont Decroux se sert de la caméra au propre et au figuré est très original, et toutes les analyses de l'auteure sur le toucher dépassent largement les questions de technique pour aborder une anthropologie non seulement corporelle mais spatiale.

Mme Levailant se dit sensible au fait que l'auteure ait intégré une étude de quelques textes de Decroux : il est évident maintenant qu'il ne pourra plus être ignoré dans le corpus des écrits des artistes. Mme Kolarova cite excellemment des exemples d'aphorismes, de notes rapides, de métaphores, et montre *in fine* que même la scansion vocale attire l'attention de Decroux (archives nouvellement déposées à la BNF). Une réédition d'un ou deux de ses textes avec une présentation semble s'imposer.

Enfin, le chapitre VI et dernier porte sur Decroux mime social et politique, question qu'il eut été tout à fait dommage de ne pas traiter, étant donné le lien étroit entre Decroux et la pédagogie sociale tout au long de sa vie : l'ancrage dans l'anarchisme et le socialisme, le passage par Jeune France en 1942 (à approfondir), la volonté pédagogique explicite en 1945 dans un contexte de renouveau, tout cela montre un certain idéal social que Decroux, faut-il le rappeler, est loin d'être le seul à vouloir mettre en œuvre dans le milieu artistique en France, mais qu'on n'attendait pas forcément dans le cas du mime.

Malgré un certain déséquilibre dans le déroulé des parties et des chapitres internes, la thèse converge vers une unité à laquelle on peut attribuer une caractéristique moderniste, à l'image de son objet d'étude : à la fois discontinue et continue. L'ensemble des analyses donne au mime Etienne Decroux, si mal connu jusqu'à présent dans notre pays, une place de choix dans le grand ensemble des arts visuels modernes. Une véritable intermédialité s'impose dans cette grande thèse qu'il sera désormais impossible d'ignorer en histoire de l'art et qui ouvre des perspectives à chaque pas. Mme Levailant félicite chaleureusement l'auteure et tient à lui dire combien elle a apprécié aussi la qualité de son écriture, qui n'ignore pas l'humour et d'où jaillissent parfois de fort belles expressions poétiques.

La parole est donnée ensuite au Professeur Wittlich. Selon lui, la thèse de Petra Kolářová « *Étienne Decroux (1898 - 1991) : Portrait du mime en sculpteur. Figures du corps au croisement des arts du spectacle et des arts plastiques* » est non seulement une monographie érudite du célèbre mime français, mais elle aborde aussi un problème très important du point de vue des rapports fondamentaux dans la culture du XX^e siècle, c'est-à-dire, la prise en compte de l'opinion sur l'expression artistique qui considère l'art non seulement comme une œuvre personnelle de l'artiste mais aussi comme un moyen de s'adresser au public en l'incitant à engager sa propre sensibilité dans sa perception. La thèse fait une incursion dans la problématique très présente dans l'art moderne où elle s'est avérée même stratégiquement importante, bien qu'elle y ait été développée à différents niveaux. La relation entre l'expression artistique du mime fondée sur le travail avec son corps, et celle du sculpteur figuratif travaillant avec le modèle vivant, peut paraître, en ce sens, très instructive, car elle montre comment certaines solutions, de premier abord déjà historiques, peuvent sensiblement intervenir dans une situation tout à fait actuelle.

Le cas de Decroux est en effet situé dans le contexte des décennies 1940, 1950 où, d'une part, l'art a manifestement réagi aux événements dramatiques de la Deuxième Guerre mondiale menaçant les valeurs humanistes de la civilisation européenne, et, d'autre part, sa nature même s'est transformée profondément. Nous pouvons parler d'une tendance générale à dépasser les différences de l'avant-garde

de l'entre-deux-guerres, représentées par l'opposition entre l'utopie néoplasticiste et l'ironie surréaliste, au profit d'un nouvel humanisme, alimenté par le questionnement existentialiste. L'exemple éloquent de cette situation est représenté par l'œuvre tardive d'Alberto Giacometti que Kolářová mentionne à plusieurs reprises.

Decroux se situe dans ce contexte artistique en partant de sa position particulière, déterminée déjà par ses débuts à l'École du Vieux-Colombier de Jacques Copeau et par ses activités artistiques sous l'Occupation aboutissant à la conception du « mime corporel », présentée à la Séance du Mime Corporel à la Maison de la Chimie en juin 1945. Kolářová montre précisément comment la conception de Decroux est née d'une recherche de solution résultant d'une opposition entre l'admiration des figures du ballet classique du XVII^e siècle et celle des sculptures d'Auguste Rodin. Le classicisme représente un trait significatif et un problème courant dans l'art français. Dans l'art du début du XX^e siècle, il se manifeste par une réaction néoclassique à l'œuvre de Rodin qui, dans la sculpture, a été représentée par Aristide Maillol. Le traitement expressif du fragment corporel d'Auguste Rodin a été en même temps le résultat de l'opposition entre le naturalisme et le symbolisme, si stimulant pour l'art de la fin du XIX^e siècle.

L'influence d'Edward Gordon Craig et de sa conception de la sur-marionnette s'inscrit de manière intéressante dans ces polarités binaires. Kolářová l'aborde en expliquant la création de la conception du mime de Decroux dans les années 1940. Le canon de l'Ancienne Égypte que Craig admirait se trouve complètement à l'opposé de Rodin, mais il était probablement important pour la construction du mouvement scénique. Il est, néanmoins, significatif que Craig ait écrit sur le programme de la séance de Decroux à côté de la représentation sur le sujet de Pygmalion : « No ».

La relation de Decroux à Rodin peut être interprétée aussi comme une nouvelle forme du *paragone* traditionnel. Or, il ne suffit pas de décrire les différences en montrant que le spectateur doit tourner autour de la sculpture immobile pour avoir les huit points de vue, tandis que le mime vivant interagit de manière multiple sur le spectateur immobile. Il serait plutôt question de chercher ces différences dans la spatialité des événements. Le monument comme forme supérieure de la statue, est érigée dans l'espace public ouvert, alors que la représentation du mime a lieu dans l'espace clos de la scène du théâtre. Les dimensions temporelles sont aussi incomparables.

Néanmoins, Petra Kolářová ne cherche pas seulement à distinguer les différences techniques. D'ailleurs, elle explique largement la manière dont les deux arts représentent le mouvement du corps pour montrer à travers leurs dissemblances ce qu'ils ont en commun : il s'agit, en effet, du principe de la construction artificielle du mouvement expressif. Ce dernier peut être traduit par les notions aussi paradoxales d'« immobilité mobile ».

Decroux et Rodin ont justement eu pour objectif commun de trouver une expression « plastique » dans le sens non seulement esthétique, mais aussi éthique, tel que l'entendait, par exemple, Kurt Badt : une expression aboutissant à une union intérieure du pathos et de l'éthos, compris dès lors comme catégories nobles de signification. L'intérêt de Decroux, à la fois pour Rodin et pour le classicisme comprend, en effet, le sens en tant que nécessité de relier le pathos et l'éthos dans des formules caractéristiques d'expression.

Il est intéressant de remarquer que l'attention que porte Decroux sur l'œuvre de Rodin se situe à l'époque où la sculpture figurative traditionnelle a pratiquement disparu, mise à l'écart par l'avènement de l'art abstrait d'après-guerre. Du point de vue de l'évolution de l'art moderne, Rodin apparaît comme une personnalité importante mais ambivalente : il peut être interprété en tant que prophète de l'avant-garde (comme l'ont fait Steinberg ou Krauss) et, en même temps, il peut représenter une source du questionnement inquiétant sur le destin de la figure humaine ou, plus précisément, de la corporalité humaine dans l'imaginaire du monde technologique actuel.

Kolářová met en avant, à juste titre, qu'il ne s'agissait pas d'une simple exhibition du corps, mais de la transmission de signification intérieure. Dans cette perspective, il faut comprendre aussi la notion de « la statuaire mobile » qu'elle place au centre de sa conception en tant que paradigme du mime

corporel. Elle discerne sa présence à trois niveaux : premièrement, il s'agit du jeu de mime représentant une idée, deuxièmement, de l'incarnation des principes de la géométrie mobile qui guide le corps du mime sur scène et, troisièmement, du concept théorique du corps de mime qui se réalise dans l'acte de la perception du corps par le spectateur. Il s'agit d'une échelle allant de l'expression corporelle suggérant le toucher et générant les images mentales. Ce n'est qu'à ce moment-là que l'art du mime est accompli.

La thèse de doctorat de Petra Kolářová est considérable par son volume et par le nombre des notes, mais, avant tout, elle se distingue par la capacité de représenter avec relief la personnalité importante de la culture française moderne dans un réseau dense de relations et d'influences artistiques. Sa thèse montre que le regard interdisciplinaire s'avère fructueux pour mettre en avant la tendance toujours active dans l'art moderne, à savoir, celle de relier la technique avancée des différentes disciplines, dans ce cas-là de celle des arts du spectacle et de la sculpture, pour produire un effet sur le spectateur. Cette thèse contribue à concevoir l'art moderne en tant que vivant.

M. Wittlich conclut en disant son approbation et en souhaitant la meilleure évaluation au travail de Mme Kolarova.

La parole est ensuite au professeur Marco de Marinis : « 1. La situation des études et des connaissances à l'égard de la personne, du travail et de l'oeuvre d'Etienne Decroux a été changée radicalement dans les derniers quarante ans. Quand j'ai commencé à m'occuper, en historien du théâtre, de Decroux dans la deuxième moitié des années 1970, il restait une figure très peu connue hors du milieu limité des spécialistes du mime. La parution, en 1963, de son grand livre *Paroles sur le mime* chez Gallimard, et auparavant l'ouvrage de Jean Dorcy (*A la rencontre de la mime et des mimes*. Decroux, Barrault, Marceau, Neuilly-sur-Seine, Les Cahiers de Danse et de Culture, 1958), n'avaient pas trop changé les choses. Quand j'ai publié mon premier ouvrage sur le mime contemporain en 1980 (*Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, La casa Usher, Firenze; un titre qui est absent dans la pourtant très vaste bibliographie de la thèse), seul le texte d'Yves Lorelle existait (*L'expression corporelle. Du mime sacré au mime de théâtre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1974), mais -bien que très utile- il ne s'agissait d'une véritable recherche historique, qui restait presque entièrement à faire.

Maintenant la situation est complètement changée et en positif. D'un côté, Etienne Decroux est désormais entré dans le nombre restreint de grands maîtres du théâtre (et non seulement du mime) du XX siècle (le mérite de ce fait revient surtout au metteur en scène et grand théoricien italien Eugenio Barba, qui dans son ouvrage désormais classique en Anthropologie Théâtrale, *Le canoë de papier* [1993, I éd.] a été le premier à élever Decroux sur le même plan d'artistes et de metteurs en scène que Stanislavskij, Craig, Meyerhold, Copeau, Artaud, d'une part, et des maîtres des théâtres classiques orientaux, de l'autre part (No, Kabuki, Opera de Pékin, Bharathanatyam indien, théâtre-dance balinais) etc. Mon livre *Mimo et teatro nel Novecento* (Firenze, La casa Usher), paru dans la même année du traité de Barba (1993), allait dans la même direction, en amorçant une véritable recherche historique, fondée aussi sur beaucoup de documents inédits et de sources orales (témoignages d'élèves, etc.).

D'un autre côté, dans les dernières décennies les études scientifiques sur la figure et l'oeuvre d'Etienne Decroux se sont multipliées d'une manière heureusement imprévisible: livres, articles, ouvrages collectifs, nombres spéciaux de revues, thèses universitaires de différent niveau. Il s'agit soit de travaux de chercheurs-praticiens, qui d'habitude ont été élèves du Maître (comme Guy Benhaïm et surtout Thomas Leabhart, Yves Lebreton, Jean Asselin et Corinne Soum), ou d'historiens-théoriciens purs comme celui qui vous parle.

Une autre chose à souligner est la masse de documents inédits ou de documents d'archives qui ont été ordonnés dans plusieurs fonds et mis progressivement à disposition de la communauté des chercheurs par la Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du Spectacle). Il s'agit d'un matériau précieux dont je n'ai pu profiter dans mes études, et en particulier dans mon ouvrage de 1993, que d'une manière très partielle. Tout dernièrement (en décembre 2013), comme le signale en ouverture Mme Kolarova, la famille Decroux a effectué une donation qui a enrichi de manière considérable le

fonds de manuscrits d'Etienne Decroux de textes jusqu'alors inconnus (il s'agit de trente huit textes de différente longueur).

2. Cette prémisse était indispensable pour expliquer certaines des raisons (pas toutes) qui font de la thèse de Mme Kolařova une recherche scientifique de haut niveau, peut-être la recherche la plus riche, la plus documentée et complète, parmi celles (éditées et inédites) que j'ai eu la possibilité de connaître dans les dernières décennies, à propos de Decroux et de son aventure artistique, pédagogique et intellectuelle. Mme Kolařova a pu arriver à un tel résultat grâce à l'habileté et à la finesse critique avec lesquelles elle a mis à profit une énorme quantité de sources écrites (primaires et secondaires), concernant non seulement le mime ou le théâtre mais aussi les arts plastiques, de témoignages oraux (parfois transcrits), de documents visuels et audiovisuels (films, vidéos, photos). A ce propos, ce corpus unique et d'une valeur incomparable représenté par les photos d'Etienne-Bertrand Weill, qui à partir des années 40 du XX siècle devient le plus important photographe du nouveau mime et en particulier du travail de Decroux, mérite un discours à part. Evidemment, dans son cas, parler seulement de documentation est réducteur. Weill a été beaucoup plus pour le mime corporel et la thèse de Mme Kolařova le confirme, dans la ligne de chercheurs comme Cosimo Chiarelli entre autres.

Au delà des intéressantes propositions critiques et théoriques dont cette recherche est pleine, et sur lesquelles je dirai quelque chose par la suite, la thèse présente trois points de force je dirais objectifs, qui sont les suivants: le corpus des notes (plus de 1300!), la bibliographie (plus de 40 pages!) et *last but not least* le volume II Annexes-Images (avec 239 figures), un recueil qui mériterait à lui seul un long discours et qui sert à exalter le caractère profondément interdisciplinaire de cette recherche.

3. La thèse comprend sept parties, une introduction et une conclusion, outre la bibliographie et l'index des noms (avec des numéros de page parfois erronés, malheureusement) et le deuxième volume d'images, que je viens de mentionner. Le but de la recherche est présenté peu à peu dans l'Introduction. On parle tout d'abord de vouloir dresser un portrait de la pensée poétique, c'est à dire théorique et plastique, de Decroux qui rend compte au plus près de son imaginaire (p. 14). Plus avant, on se propose de "[...]reconstruire son univers intellectuel, sa bibliothèque virtuelle" (p. 15). Et enfin: « nous proposons d'interpréter l'oeuvre d'Etienne Decroux de différents points de vue qui nous montrent la complexité de la problématique du mime comme statuaire. Premièrement, nous présenterons la vie du fondateur du mime corporel, la technique et l'esthétique de son art. Deuxièmement, nous étudierons les sources de sa conception du corps que nous cherchons dans le sport (le boxeur Georges Carpentier) et dans le théâtre (les metteurs en scène Jacques Copeau et Edward Gordon Craig). Ensuite nous montrerons comment Decroux s'inspire de la théorie des arts plastiques (en particulier dans ses échanges avec le professeur d'anatomie Paul Bellugue) et de la sculpture, notamment de celle d'Auguste Rodin. Troisièmement, nous montrerons que le corps du mime possède un double statut: d'une part, en analysant la manière dont Decroux conçoit le corps comme une série d'images – à l'exemple de sa collaboration avec le photographe Etienne-Bertrand Weill -; d'autre part, en mettant en évidence le fait que Decroux conçoit le corps comme une matière que le mime transforme. L'étude de la symbolique du corps comme sculpture et du mime comme sculpteur, nous amènent au coeur de l'art et de la pensée d'Etienne Decroux (pp. 21-22).

4. Essayons donc de suivre l'auteure dans ce voyage "au coeur de l'art et de la pensée d'Etienne Decroux". Dans la Partie II (Technique et esthétique du mime corporel) l'accent est immédiatement posé sur le caractère artificiel de la manière d'utiliser le corps et de produire des gestes et des mouvements par ce corps dans le mime decrousien. Tout cela commence avec l'articulation du corps en différents organes d'expression, ou "segments corporels", et dans leur enchaînement ("L'enjeu consiste à enchaîner des segments corporels d'une manière nouvelle, autrement que dans la vie quotidienne" [p. 40]) et se poursuit avec la découverte des dynamo-rythmes (plus que soixante!), et des contre-poids, dont la fonction est de permettre au mime de "créer les mouvements 'illogiques' qui rompent avec notre perception quotidienne des actions" (p. 46), en s'inspirant aussi "des mouvements d'animaux et d'objets",

mais en même temps sans perdre complètement le rapport avec le réel et le quotidien: souvenons-nous, à ce propos, d'un des célèbres “dits” de Decroux: le mime veut “faire des choses ordinaires de façon extraordinaire” (p. 48).

Dans cette recherche d'un mouvement non-mimétique, le mime corporel doit se mesurer avec la “présence charnelle” du corps, la réalité indéniable et insurmontable, peut-être, de l'anthropomorphisme.

5. Dans la Partie III (Etienne Decroux et les arts du spectacle) la candidate dresse une liste assez complète des références importantes du travail de Decroux, dans ce domaine, en incluant aussi le cirque, le travail manuel et les sports, la boxe de Carpentier en particulier, la “méthode naturelle” du lieutenant Hébert, le “jeu masqué” à l'Ecole du Vieux-Colombier de Jacques Copeau, la sur-marionnette de Craig.

A propos du masque, Kolařova souligne le passage sur lequel j'ai moi-même insisté plusieurs fois, du corps-visage au corps-masque, ainsi que le refus final du masque comme accessoire, en mettant en valeur l'importance à cet égard de la sculpture: “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” (p. 74).

A propos de la sur-marionnette de Craig, Kolařova souligne comment déjà chez le metteur en scène anglais prime, et de manière explicite, la référence à la sculpture et en particulier à la statuaire ancienne, celle des idoles sacrées animées par des forces divines; idoles conçues justement comme des ancêtres de la sur-marionnette. Mais c'est chez Decroux que la statuaire devient, en tant que “modèle noble” du mime, une manière de sortir de l'impasse produite par Craig avec son rejet de l'acteur en chair et os. En se référant à la sur-marionnette, en 1941 Decroux affirme: “Notre tentative est de matérialiser ce rêve: des statues idéales en mouvement idéal dans la musicalité du silence” (p. 88). Et nous semble bien fondée l'hypothèse que la célèbre série de La statue, créée avec Eliane Guyon en '48 cache une référence directe à l'essai sur la sur-marionnette du théoricien anglais (p. 89).

6. Avec la Partie IV (Etienne Decroux et la sculpture) on commence à pénétrer au centre de cette recherche et donc à franchir un autre pas décisif dans ce voyage “au cœur de l'art et de la pensée de Decroux”. Après avoir rappelé que le motif de la statue vivante existe dans la danse au moins à partir du XVII^e siècle (ballet de cour) et connaît un nouvel essor avec la pratique des tableaux vivants au XIX^e siècle, la candidate arrête son attention à juste titre sur Delsarte et le delbartisme américain.

Elle souligne comme déjà chez Delsarte et son enseignement semble être présente “l'idée de concevoir le mouvement du corps en tant qu'enchaînement ininterrompu d'attitudes des sculptures” (p. 96); et elle conclut le chapitre I en avançant l'hypothèse suivante à propos d'Isadora Duncan: « Isadora Duncan dont l'art a influencé Craig dans sa conception de la sur-marionnette, constitue ce 'chaînon manquant' entre Etienne Decroux et François Delsarte dont parle Thomas Leabhart [...] (p. 103).

Un des apports les plus intéressants et nouveaux de cette partie de la thèse consiste dans la mise en relief de la figure de Paul Bellugue, professeur d'anatomie et morphologie à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, et de son importance pour la recherche de Decroux sur les rapports entre mime et sculpture. La rencontre des deux se situe entre 1942 et 1944. Tous les deux étaient entre autre passionnés de sports et en effet c'est Bellugue (selon lequel “la beauté est la forme sensible du geste économique” [A propos d'art, de forme et de mouvement, 1967]) qui l'aide dans les années 40 à élaborer la catégorie de mime nommée L'Homme de sport (p. 108). Bellugue a été important pour Decroux aussi pour ce qui concerne la mise au point de l'idée de technique et de sa fonction dans le mime corporel.

Un jour [Bellugue] me dit – c'est Decroux qui parle – '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'esprit (p. 111).

Un autre rapprochement intéressant, bien qu'évidemment tout à fait différent, proposé par Kolařova est celui entre les Pathosformeln, les “formules de pathos”, théorisées par le grand historien de l'art et iconologue allemand Aby Warburg, et le “déménagement des principes” de la sculpture dans

le mime corporel, dont parle Decroux, et pour lequel apparaît centrale la notion déjà mentionnée de dynamo-rythme, parce que – et il s'agit encore une fois des mots de Decroux - “le dynamorythme, c'est ce qui exprime le plus intensément la passion” (p. 111). Kolařova s'explique sur ce point crucial: 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 [c'est-à-dire, j'ajoute, par les dynamorythmes]. Il réanime les conflits d'idées inscrits dans les corps des statues et les réactualise dans de nouvelles circonstances (p. 112).

Elle donne l'exemple de la marche que Decroux invente dans les années Quarante en s'inspirant de la célèbre statue La Victoire de Samothrace, au Louvre, “qui servait d'exercice pour ses élèves” (p. 114). En partant de cette sculpture, et en passant de l'obsession warburgienne pour la Nymphé, Kolařova arrive à individuer une même formule de pathos dont nous pouvons suivre le “déménagement” “de la sculpture ou du sport au corps du mime”: à savoir, celle de la tension entre la recherche de l'envol par l'esprit et la matérialité du corps attaché au sol, conflit archétypal que le mime tente à la fois de représenter et de dépasser par son mouvement en équilibre instable (p. 118).

Je viens de rappeler l'importance que Kolařova assigne à Paul Bellugue et à l'influence exercée par lui à plusieurs niveaux sur le créateur du mime corporel (voir aussi les pp. 119-20). Mais c'est elle même à signaler un point décisif à partir duquel les visions de Bellugue et de Decroux s'éloignent: il s'agit de la question d'ailleurs centrale de l'harmonie classique. Bellugue évoque à plusieurs reprises l'opposition baroque/classique: d'un côté, le mouvement, le déséquilibre, le désordre, de l'autre côté – selon ses mots -, “des formes en repos, immuables, inchangeables, sereines et [qui] par conséquent suggèrent l'idée d'éternité” (p. 122). Et il n'a pas de doutes à se ranger de la part du classicisme. Bien différemment Decroux, tout en professant son admiration pour le classicisme, tout en s'inspirant du ballet classique du XVII et XVIII siècle et de la statuaire ancienne, est de l'avis – comme l'écrit Kolařova – que : « Pour exprimer le mouvement dans la sculpture, pour la rendre “vivante”, il faut réussir à rompre avec l'harmonie paisible des statues classiques » (p. 127). “Et c'est dans la sculpture d'Auguste Rodin - précise-t-elle – que Decroux trouve la représentation dynamique du corps qui rompt avec le canons du passé”; d'ailleurs, “l'oeuvre d'Auguste Rodin [lui] apparaît comme l'antithèse de la danse classique” (p. 127); affirmation sur laquelle il faudra revenir, en se posant la question de l'étrange silence de Decroux à propos de la danse moderne (une question que cette thèse néglige en peu).

C'est d'ici que descend l'objectif complexe, dialectique, à la limite de la contradiction consciemment risquée, ou de la conjunctio oppositorum si vous préférez, poursuivie par le mime corporel de Decroux: “atteindre l'harmonie classique que l'homme a perdue”, mais en passant “par le drame du corps qu'incarnent les sculptures de Rodin”; autrement dit – mais toujours selon les mots de Kolařova - “son but est de mettre en équilibre ses statues 'anticlassiques' et de réconcilier les deux canons esthétiques dans une seule figure de style”. Avec la synthèse comme d'habitude magnifique de Decroux: “Voilà pourquoi, lorsque nous prenons le tronc à Rodin, nous conservons les jambes classiques” (p. 128).

7. La Partie V (Etienne Decroux et la sculpture d'Auguste Rodin) représente sûrement le centre de cette recherche. D'ailleurs, comme le rappelle Kolařova, “Rodin est le sculpteur auquel Etienne Decroux se réfère le plus souvent dans ses conférences et ses écrits” (132).

En '42 il parle de “pantomime statuaire inspirée par Rodin” (p. 133). En '45 il proclame provocativement: “Je pense souvent à Rodin, jamais à Deburau”, qu'il venait pourtant de jouer avec Barrault dans le film de Marcel Carné (p. 142). En '47 il annoncera, un peu énigmatiquement, “c'est Rodin qui nous a imités”. A cette relation Decroux-Rodin je me suis moi-même appliqué il y a longtemps et donc j'apprécie particulièrement la manière originale dans laquelle la candidate a réussi à approfondir ce sujet. Par exemple, elle montre que l'idée du corps comme visage (proposée et travaillée par Decroux dès les années 30) “apparaît aussi dans l'entourage d'Auguste Rodin” et elle cite en appui le poème de Rilke Le torse archaïque (p. 137). Mais c'est dans sa recherche d'un mouvement non-mimétique, d'un art abstrait,

que Decroux trouve une aide décisive dans les sculptures de Rodin, surtout celles qui révèlent de la manière la plus évidente “les traces du geste créateur du sculpteur” (p. 138):

“Comme dans les sculptures de Rodin – écrit Kolařova - le but du mime est de faire disparaître l'anatomie du tronc au profit du modelé dynamique des masses abstraites du corps” (p. 139). Elle souligne bien, à ce propos, l'importance de la métaphore du corps comme nuage, très fréquente chez Decroux et qui “apparaît aussi chez Auguste Rodin” (p. 139). Je trouve également très bien conduite la comparaison “du point de vue de la mise en scène” entre la pièce des années 40 *Le Passage des Hommes sur la Terre* (définie par Decroux même “du Rodin en mouvement”) et *La porte de l'Enfer* (pp. 144-46). Et je partage son affirmation, selon laquelle “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” (p. 146), à commencer de celle tout à fait primaire représentée par la force de gravité (p. 147). Decroux partage aussi avec Rodin le fait d’“incorporer” les émotions et les états d'âme : “le sculpteur et le mime ont la même ambition de représenter les drames intérieures par le biais du mouvement” (p. 149).

Pour la candidate *La Statuaire mobile* représente le sommet théorique et pratique du mime corporel inventé par Decroux, et en tout cas son paradigme. Avec *La Statuaire mobile* en tant que “portrait de la pensée” Decroux pousse le plus en avant possible sa recherche sur l'expression des drames intérieures par le biais du mouvement. Le point de départ est toujours le drame primaire de la pesanteur, qui, dans cet domaine, “prend des allures symboliques”: « il représente – écrit Kolařova - 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 (p. 153) ». Il s'agit ici du thème *Les Arbres* (1946), par exemple, et surtout de ce véritable chef-d'oeuvre qui répond au titre de *La Méditation*, “solo” auquel Decroux travaille pendant des années en y développant de manière exemplaire l'idée de *La Statuaire mobile* en tant que “portrait de la pensée” (p. 155). Ce “solo” peut être rapproché à plusieurs œuvres de Rodin, à commencer du bronze homonyme d'avant 1887, jusqu'au *Penseur*, bien sûr. Kolařova arrive à avancer l'hypothèse que “en regardant la statue d'Auguste Rodin, Etienne Decroux s'identifie au *Penseur* et il a envie de se lever et d'imaginer la suite de son attitude. *La Méditation* d'Etienne Decroux représente *Le Penseur* en action” (p. 157).

La Partie V sur Decroux et Rodin se poursuit avec un chapitre très important dédié au “mouvement non-mimétique”, comme un objectif que les deux artistes ont en commun. Et tous les deux cherchent la solution à ce problème “dans la décomposition du mouvement réel et sa recombinaison artificielle qui doit mener à une nouvelle synthèse de l'action” (p. 164) (entre parenthèses, il s'agit ici de ce que j'ai appelé “la double articulation”). C'est bien connu d'ailleurs que dans *L'Homme qui marche* et *Saint Jean-Baptiste*, sculptures dont l'importance pour le maître du mime est souligné à plusieurs reprises par Kolařova, “Rodin représente là une position qu'un homme ne pourrait jamais tenir” (p. 165). Ceci dit, il est tout à fait évident que les conditions du sculpteur et celles du mime sont bien différentes par rapport à cet objectif commun et donc à la manière de l'atteindre. Plus exactement il s'agit d'une situation inverse (selon les mots de Decroux en 1941): “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 mouvements” (p. 166). Autrement dit, mais toujours en citant Decroux, le mime corporel est en quête d'un mouvement “à odeur d'attitude” (p. 166).

Dans un texte inédit de '47, mis récemment à disposition, et bien utilisé par la candidate, *La statuaire mobile* et [la] statuaire tout court, Decroux souligne les différences entre la sculpture et le mime, différences qui sont toutes au profit du deuxième. A son avis, “La statuaire est l'art des formes et non des attitudes” et donc elle est “foncièrement statique”. Sortir de cette dimension signifie d'une certaine manière transgresser les règles constitutives, disons classiques, de cet art, mettre à risque sa pureté. Cependant c'est exactement ce que fait le grand Rodin, “chex lequel on trouve -dit Decroux- le

double souci des formes non moins admirables et des attitudes dramatiques”. Conclusion merveilleusement decroussienne: “C'est Rodin que j'aime le plus et Maillol que j'approuve” (p. 173).

Dans le dernier chapitre de cette Partie V Kolařova introduit le thème de la Partie suivante, l'image, et le fait en partant de la considération que soit les sculptures de Rodin soit le mime corporel stimulent dans le spectateur “une observation dynamique” (p. 176). Mais évidemment, encore une fois, les conditions matérielles sont opposées : dans le cas de la sculpture c'est le spectateur qui bouge (ou, en tout cas, peut bouger) en tournant autour d'elle, comme Rodin le pousse à faire; dans le cas du mime le spectateur reste immobile et alors revient au performeur de bouger, d'agir de manière à stimuler dans le spectateur le même “regard dynamique”. C'est à ce point qu'intervient la référence au cinéma, dont Kolařova souligne à plusieurs reprises l'importance pour Decroux, ainsi que la notion de montage. Le performeur de mime doit faire de manière que le spectateur puisse appliquer successivement à ce qu'il voit des prises de vue différentes, comme il arrive au cinéma avec la caméra. Un peu comme si le spectateur avait une caméra dans la tête (image proposée explicitement beaucoup plus tard par Dario Fo dans son *Manuale minimo dell'attore*) : « En regardant le mime à la manière de la “caméra immobile”, le spectateur enregistre ses attitudes comme des séquences filmiques et construit mentalement “l'image globale”. [...] Comme la caméra, tournant autour de la statue de la Liberté, le spectateur recompose le processus créateur du mime (p. 181) ».

En conclusion, “la conception de la statuaire mobile créée par Etienne Decroux s'inspire à la fois du cinéma et de la sculpture de Rodin” (p. 178). Plus précisément, dans la conception de la statuaire mobile, Etienne Decroux applique les procédés du montage filmique au corps du mime (l'enchaînement de différentes prises de vue par la caméra mouvante), à l'action (les raccourcis, les ralentissements) et à la dramaturgie (la juxtaposition des scènes, la non-linéarité) (p. 179). Decroux veut créer une action scénique comme un ensemble complexe de prises de vue. [...] Dans ce cadre, le montage est un processus dynamique de formation des images auquel le spectateur participe (pp. 179-180). La candidate peut revenir encore une fois sur Rodin, qui a fait d'ailleurs l'objet de deux articles d'Eisenstein en '45, en soutenant que “la perception de la sculpture de Rodin se rapproche de celle instaurée par Eisenstein dans le montage cinématographique” (p. 183). En '73 Decroux explique enfin: “Nous n'imitons pas des sculptures de Rodin, c'est Rodin qui fait du mime, à ses statues il ne [leur] manque que de bouger” (p. 188).

8. Pour des raisons d'espace je traiterai un peu plus rapidement la Partie VI (Penser le corps en image) bien que son argument introduise dans la recherche une notion cruciale, celle justement d'image, qui joue un rôle très important dans le processus de création et de transmission de l'art du mime, ainsi que dans celui de sa perception par le spectateur, en dialectique avec la notion de sculpture comme entité plastique, tridimensionnelle. En parlant de l'importance du film et du regard cinématographique dans le mime corporel, Kolařova avait déjà annoncé ce thème, comme nous venons de le voir, dans la Partie précédente.

Au début de cette VI Partie elle écrit: « [Decroux] 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”. » Traiter de l'importance de la notion d'image dans le mime corporel pousse la candidate à s'occuper avant tout de manière assez détaillée des rapports entre Decroux et la photographie, et en particulier de son rapport de collaboration avec le grand photographe Etienne-Bertrand Weill; puis à introduire la notion de “dessin”, en définissant le mime comme “l'artiste du dessin” et en analysant la manière par laquelle il écrit du mime et de ses pièces une manière de “dessiner” par les mots. D'ailleurs c'est bien connu que Decroux recourt au mot dessin pour dénommer un aspect central de sa technique mimique, en parlant de “dessin simple”, “double” et “triple” dessin.

Il faut dire, à ce propos, que la notion de “dessin” (bien différemment de celle de peinture) a une longue histoire dans les théories des metteurs en scène du XX siècle, en partant de Meyerhold, qui

demandait à l'acteur de "vivre selon la précision d'un dessin" (mais il faudrait mentionner avant Kandinsky et ses observations sur la danse). C'est à dire que le dessin échappe à l'ostracisme affecté à la peinture, plate, bidimensionnelle, traditionnellement mimétique et descriptive, au profit justement de la plastique, de la sculpture tridimensionnelle, comme le corps humain. Comme l'écrit Kolařova dans les Conclusions, [Decroux] souhaitait donner une impression visuelle au spectateur qui soit aussi forte que s'il regardait une affiche. Il conçoit le mime comme "un dessin animé" qu'il réalise par le biais du mouvement. En rehaussant l'expression de la silhouette du corps, au détriment de son volume, Decroux tente de dématérialiser le corps et de faire oublier sa forme mimétique (p. 271).

Plutôt que de dématérialisation je parlerai d'abstractisation du corps. Chez Decroux on revient toujours à cette notion clé de la "contrefaçon du corps" que j'ai cherché de mettre au centre de sa vision esthétique et que peut-être cette thèse aurait pu mettre mieux en valeur.

Du point de vue de cet objectif de la contrefaçon du corps, autrement dit d'un corps fictif, artificiel, d'un mouvement non-mimétique, la sculpture et le dessin ne sont pas en opposition mais en synergie: ils coopèrent ensemble dans la vision théorique et dans la pratique pédagogique de Decroux pour atteindre le même but. C'est d'ailleurs Kolařova elle-même à souligner l'importance qu'avaient ensemble "les paroles agissantes" et "les images motrices" pour enseigner aux élèves la technique et l'esthétique du mime corporel (p. 272).

9. Dans la Partie VII (Sculpter le corps par le toucher) Kolařova analyse en détail le "circuit du toucher" chez le mime corporel (p. 220). Il s'agit de trois types de toucher dans la pensée de Decroux: D'une part, le toucher de la main sculptant la matière est associé au travail créateur mais aussi pédagogique d'Etienne Decroux. D'autre part, le toucher "intérieur" est lié à la pensée agissant du dedans sur le corps. Enfin, le regard est considéré comme un toucher à distance (pp. 219-220).

Pour le premier type, il était évidemment inévitable d'évoquer le mythe de Pygmalion, qui revient plusieurs fois dans ses pièces, et qui – selon Kolařova - "reste sous-jacent dans ses pratiques artistiques et pédagogiques" (p. 222). Parmi les pièces sans doute la plus importante en ce sens est *La statue* de 1961, que la candidate considère directement inspiré par le mélodrame de Rousseau: *Pygmalion*, scène lyrique (p. 223). Elle avance l'hypothèse, très vraisemblable d'après les "dits" de Decroux, que cette pièce soit de quelque manière autobiographique, dans le sens d'une identification de son auteur avec Pygmalion, du moment que toujours il semble mettre en avant "son statut d'artiste créateur qui est pour lui plus important que celui d'acteur" (p. 224). Et en se référant à Jean Starobinski, qui désigne le mythe de Pygmalion de Rousseau "une seconde forme de narcissisme", elle arrive à discerner un "côté 'narcissique' chez Etienne Decroux"; d'ailleurs facilement démontrable d'après maintes affirmations du maître: "On ne peut pas s'admirer soi-même, mais on peut s'aimer beaucoup (moi je m'aime bien!)" (p. 227).

Aussi la fin de *La statue* de 1961, "où Pygmalion meurt dans l'étreinte avec sa sculpture", on peut la lire – selon Kolařova – selon une clé autobiographique, et plus précisément pédagogique: cette mort lui apparaît "comme la mort symbolique du maître par laquelle l'élève s'émancipe de sa tutelle" (p. 229). Il faudrait ajouter à ce propos que pour Decroux il a toujours été très difficile, presque traumatique, de laisser partir les élèves, surtout évidemment les plus anciens et qui étaient restés le plus longtemps chez lui: en témoigne le fait que chaque génération raconte la même histoire de séparations-ruptures, de Barrault à Lebreton en passant par Marceau et pour finir avec Corinne Soum et Steven Wasson.

C'est très intéressant la manière avec laquelle Kolařova traite les deux autres acceptions de ce "circuit du toucher" chez Decroux. Il s'agit de toucher le corps (du mime, en premier lieu, mais aussi celui du spectateur) par la pensée. Cela signifie évoquer en premier lieu le sens kinesthésique, que Decroux appelle une fois le "sens énigmatique": "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 agi”, “touchant et touché” (p. 232). En véritable chimiste (ou mieux encore en alchimiste) Decroux aimerait transformer la matière du corps pour “briser le naturel et composer l'idéal”, un peu comme dans le processus chimique de sublimation ou bien dans la création alchimique (pp. 233-4).

Sur cet argument il aurait fallu faire une référence au moins sommaire au fait que les metteurs en scène du XX siècle ont tous beaucoup insisté sur la kinesthésie et sur le pouvoir de transformation (sur l'acteur et sur spectateur) qu'elle possède et dont le théâtre devrait plus profiter qu'il ne le fait habituellement. Je me borne à signaler les magnifiques articles-manifestes d'Eisenstein, Montage des attractions (écrit avec Tretiakov) et Mouvements expressifs (1923), L'Athlétisme affectif d'Artaud (1938) et la notion d'induction chez Grotowski et son Art comme véhicule. L'image du metteur en scène en alchimiste se trouve d'ailleurs au centre d'un beau livre de l'historienne du théâtre italienne Mirella Schino (Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe, 2010), d'après une proposition du théâtrologue polonais Leszek Kolankiewicz.

A ce point, Kolařova introduit à juste raison un autre grand mythe sous-jacent à la recherche artistique, pédagogique et humaine de Decroux: celui de Prométhée, qui revêt dans le discours d'Etienne 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 (p. 241). En effet, comme le rappelle Kolařova, Decroux ne se serait jamais intéressé au mime s'il n'avait été sûr que cet art pouvait toucher le monde, c'est à dire les autres, les hommes, et donc possédait un caractère intrinsèquement politique (à différence de la danse, par exemple, selon lui), en tant qu'attitude active à ne pas subir les injustices, les souffrances, à réagir, à s'opposer, cherchant d'affirmer le droit de tous à la dignité, au bonheur, à la réalisation personnelle. Au début tout commence, justement, par une attitude physique active: Decroux parlait de “militants du mouvement” (Corinne Soum en témoigne): “être dans le mime – disait-il - signifie être un militant, un militant du mouvement dans un monde qui s'est assis” (L'homme qui voulait rester debout est le très beau titre du spectacle-hommage à Decroux réalisé par Corinne Soum et Steven Wasson en 1993). C'est dans ce sens que le mime représente pour Decroux un art politique: “C'est l'art politique ou prométhéen qui s'oppose à l'art religieux” (p. 246). Et bien sûr cette attitude active, militante, prométhéenne, commence dans notre corps, dans la lutte contre la gravité, la pesanteur, “les limites physiques de la matière du corps” (p. 247), base et symbole de “l'abstrait pugilat du libre-arbitre et du déterminisme” (encore selon un autre métaphore magnifique du Maître) (p. 248). Dans les dernières pages de cette Partie VII, Kolařova nous pousse à réviser un certain cliché d'un Decroux intégralement pessimiste, qui invoque “le droit au malheur” et affirme que “l'art est une plainte”. Oui, l'art est une plainte, oui, “l'artiste dramatique – c'est encore lui qui parle - 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 beaucoup” (p. 249).

Mais l'art, et en particulier l'art du mime, selon Decroux ne peut pas être seulement ça: elle doit aussi nous soulager, en introduisant dans la vie l'harmonie, la beauté: 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. Selon Kolařova, Decroux conçoit le mime corporel “comme un remède contre la souffrance de la guerre mais aussi contre le maux de l'homme contemporain” (p. 251); par exemple, contre “la standardisation en tous genres de la société contemporaine”, ce qu'il appelait “l'hémorragie de la Différence”, ou contre “ce qui dans la vie réelle reste opprimé par les règles sociales” (p. 252). Le mime corporel est donc tout cela:

recherche de l'harmonie perdue

retour aux sources des capacités physiques et morales de l'homme

recherche d'un corps original (et originaire)

recherche d'un homme libre dans ses pensées et dans ses mouvements (pp. 253-4).

Il est dommage que la candidate n'a pas pensé à évoquer ici le véritable contexte de la recherche étique-politique du mime corporel de Decroux; une recherche profondément politique (mais on pourrait la définir au même temps profondément religieuse, évidemment pas au sens des églises et des religions historiques) dans la mesure où elle se propose au delà de tout pas seulement comme un travail artistique mais aussi comme un travail de l'individu sur soi-même et sur la relation avec l'autre. J'évoque à ce propos seulement quatre noms: Stanislavski (surtout celui des années Trente), Georges Gurdjieff, René Daumal et Grotowski. Tous ces quatre maîtres (de vie plus que de l'art) auraient sûrement approuvé cette maxime de Decroux: "la liberté c'est le droit de choisir sa contrainte"; parce qu'ils savaient tous bien qu'il n'existe de véritable libération sans règles, sans discipline, sans un dur et long travail sur soi-même (p. 254).

En revanche, je trouve très intéressante la mise en relief des aspects utopiques du mime corporel, à partir d'une conception du corps humain en tant que communauté paritaire d'organes, ressemblant à un phalanstère fouriériste (p. 257): « Etienne 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. [...] 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" (p. 259) ». (Il est difficile de ne pas penser ici, d'une part, au "corps collectif", fusion des corps des acteurs et des spectateurs, dans le dernier Appia de L'Oeuvre d'art vivant, 1921, et, d'une autre part, au "corps sans organes", c'est à dire délivré de ses "automatismes", et qui réapprend à "danser à l'envers", dont parle Artaud dans la conclusion de sa dernière œuvre, Pour en finir avec le jugement de dieu, 1948). A propos de spectateur on arrive au troisième sens du tact chez Decroux selon Kolařova. Et il s'agit encore une fois de la kinesthésie, cette fois conçue comme la capacité que le corps et le geste du performeur ont ou, mieux, peuvent avoir, de toucher à distance le spectateur et lui induire des sensations, des émotions, des idées aussi et donc même de le changer en profondeur: Le mime ainsi 'frappe', 'bouscule' 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 (p. 260). 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, 'agissant et agi' (p. 262).

Encore une fois, ce "circuit du toucher" a toute une longue histoire dans le théâtre du XX siècle, allant d'Eisenstein au Théâtre de la Cruauté d'Artaud, au Théâtre Pauvre et à l'Art comme véhicule de Grotowski. C'est la problématique de l'efficacité, de l'action efficace, dont tous les maîtres contemporains sont en quête, et parmi eux aussi Decroux.

A propos de la conclusion de la Partie VII il faudrait dire quelque chose sur la rhétorique et l'emphase un peu "vieux jeu" dont Decroux se sert souvent (d'ailleurs il reste, sous plusieurs aspects, un homme du XIX siècle), et dont témoigne dès le titre une pièce tardive comme Lyrisme politique (créée pour et avec Nicole Pinaud au début des années Quatre-Vingt, en s'abandonnant – selon ses mots - "au lyrisme politique, c'est-à-dire au rêve d'une humanité juste et heureuse" [p. 266]); une rhétorique et une emphase auxquelles peut être Mme Kolařova fait parfois trop de concessions ("Comme le titan mythique, Etienne Decroux construit son art prométhéen pour transformer le monde. [...] A travers ses discours et ses actes, Decroux apparaît comme un prophète doué d'une mission divine" [p. 266]). Mais au-delà et en dépit de tout cela, la recherche de Decroux sur le mime corporel se révèle comme une des plus modernes, avancées, courageuses, originelles que le siècle passé nous a laissé en héritage; un héritage encore vivant grâce au travail de nombreux élèves que la poursuivent et la développent maintenant et grâce aussi à nombreux chercheurs dont la candidate.

Je voudrais encourager Mme Kolařova à poursuivre sa recherche sur Etienne Decroux et le mime corporel en enrichissant ses connaissances théâtrales, en particulier sur le théâtre du XX siècle, qui représente – il faut le souligner encore une fois en conclusion – le contexte fondamental de cette extraordinaire expérience artistique et pédagogique.

La présidente, Sylvie Coëllier, prend la parole. Après ces rapports très détaillés et tous très élogieux, elle ne peut que répéter ce qu'a souligné l'ensemble du jury, à savoir que la thèse de Petra Kolarova conduite à soutenance aujourd'hui est le résultat d'une excellente recherche, fondée sur la richesse d'une documentation dont une grande partie est inédite ou analysée pour la première fois. Il semble ainsi difficile à S. Coëllier d'ajouter des remarques qui n'auraient pas fait l'objet, chez les autres membres du jury, de commentaires riches et précis. De ce fait, elle tentera d'examiner la thèse de madame Kolarova en prenant son point de vue à partir de l'actualité artistique, c'est-à-dire en adoptant un point de vue légèrement décalé en regard d'une thèse d'histoire de l'art, imitant dans une certaine mesure le pas de côté opéré avec succès par la doctorante en faisant l'approche d'un homme de théâtre par le biais de l'histoire de l'art et de son admiration pour le sculpteur Rodin. En tant que responsable d'un Master Recherche pluridisciplinaire spécialisé dans les pratiques récentes en arts plastiques, théâtre, cinéma et musique, Sylvie Coëllier choisira le point de vue de l'actualité des arts, lesquels depuis quelques temps déjà établissent des croisements les uns avec les autres. C'est selon cette perspective qu'elle a particulièrement apprécié la transversalité de la recherche sur ce portrait d'Etienne Decroux. C'est avec modestie que la doctorante, faisant le point sur les recherches antérieures concernant Decroux en introduction, explicite ce parti : S. Coëllier félicite d'autant plus Petra Kolarova d'une attitude de recherche qui demeure à ce jour très originale, d'autant plus que la doctorante ne se contente pas de faire des comparaisons étroites entre mime et sculpture. Sa thèse en effet explore les domaines auxquels Decroux s'est intéressé, c'est-à-dire à la danse, au film, à la photographie en regard de son travail, au sport et au dessin animé. L'originalité et l'intérêt de la thèse est donc bien d'élargir l'histoire de l'art à l'histoire des arts — une démarche, donc, particulièrement pertinente pour appréhender les arts visuels tels qu'ils montrent leur évolution depuis la fin du XXème, avec leurs emprunts réciproques de procédures entre les différentes disciplines. Ce sont des œuvres de théâtre telles qu'aujourd'hui celles de Castellucci, dont on dit souvent qu'il s'agit d'un théâtre d'images, qui creusent la nécessité d'un tel travail en amont, et qui ont certainement contribué à faire émerger l'intérêt des recherches sur Decroux, entre autres. Vu de la contemporanéité, le travail de Petra Kolarova s'inscrit dans une recherche des fondements de l'histoire croisée des arts dont on peut penser qu'elle n'est qu'à ses débuts.

Sylvie Coëllier a aussi été particulièrement sensible au dossier iconographique. Car le volume des illustrations donne une très bonne idée de l'ensemble du propos. Il présente, entre autres, les méthodes d'enseignement de Decroux, illustrées par un acteur et des dessins explicatifs, des photographies provenant des fonds inédits et des photogrammes de films, ainsi que des images à but comparatif. Les rapprochements formels établis entre les figures de Decroux et la sculpture antique, les exercices corporels de François Delsarte, les sculptures de Rodin, des attitudes d'actrices ou de danse, le Modulor du Corbusier, des photogrammes de films d'Eisenstein construisent en soi des analyses visuelles et donnent une vision claire de ce que la thèse développe dans le texte. Ce dossier d'illustrations permet au lecteur de comprendre, de *voir*, la pertinence de la partie développée par Petra Kolarova sur la question des *Pathosformeln* de Aby Warburg. Il faut donc souligner l'importance de ce dossier et le reconnaître comme un travail spécifique et non une simple annexe du propos.

La mise en relation du mime et de la statuaire se justifie de la comparaison récurrente qu'opère Decroux entre sa discipline et la sculpture, très évidente dans son expression de « statuaire mobile » destinée à qualifier la spécificité de son art. A ce propos, et toujours selon un regard pris selon une

perspective contemporaine, S. Coëllier aurait malgré tout aimé que l'histoire de la sculpture soit appréhendée selon un angle plus large. Car il semble quelquefois que la doctorante demeure relativement intimidée par l'admiration qu'elle témoigne malgré elle pour la personnalité et l'art de Decroux, ce qui lui fait respecter d'un peu près ses écrits et ses conceptions. Il aurait été bienvenu de situer la relation de Decroux à Rodin en regard du développement de la réception de la sculpture au milieu du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire à une époque où l'auteur du *Penseur* n'est plus la référence privilégiée des sculpteurs novateurs (excepté Giacometti sans doute), ni même du public, avant le regain d'intérêt suscité par Leo Steinberg montrant le processus de travail de Rodin et sa mise en avant du fragment. C'est une époque où les enseignements traditionnels de la perspective et de l'anatomie sont toujours au fondement de l'enseignement des Beaux-Arts alors qu'ils sont récusés par les abstraits. L'époque où Decroux devient ami de Bellugue, le professeur d'anatomie de l'École des Beaux-Arts de Paris, pendant les années 1940, est celle de l'amitié entre Maillol et Arno Breker. Une vue plus étendue sur la sculpture du XX^{ème} siècle (vue avec le recul d'aujourd'hui) aurait montré plus distinctement le paradoxe de Decroux, demeurant dans l'attirance pour la Grèce archaïque et antique qui avait marqué le tout début du XX^{ème} siècle, mais en même temps fasciné par des expressions qui ne sont encore partie prenante intrinsèque des arts plastiques, à peine des sujets à illustrer : le sport, le dessin animé, le cinéma, la photographie, la danse aussi. Sans extraire des relations qui n'existent pas, il est assez intéressant de constater que Brancusi dans son atelier a composé en 1919 ce qu'il a nommé un « groupe mobile », un ensemble de trois sculptures/ statues abstraites verticales (Colonne, Platon et Coupe). Cet ensemble laisse supposer que l'artiste réfléchissait à des *mises en scène* différentes des trois œuvres en prenant en considération la spatialité, une notion à examiner entre théâtre et sculpture, et qui aurait pu être davantage développée dans la thèse (notamment pour les groupes, à propos desquels la relation aux Bourgeois de Calais prenait sa place). En resituant Decroux par rapport à l'esthétique de la sculpture qui lui était contemporaine en dynamique inverse des développements artistiques de son époque, Petra Kolarova aurait à travers la place de Ducroux, éclairé davantage la complexité des positions artistiques au XX^{ème} siècle.

Mais ce sont là des remarques qui n'invalident en rien le choix de Petra Kolarova. Son texte, dont il faut rappeler qu'il a été rédigé par une doctorante tchèque, est fort bien écrit. Les références à Condillac, Rousseau, Diderot, Bergson ou Bachelard ne manquent pas de soulever des réflexions théoriques, à travers Decroux, sur la façon dont la question du corps, son rôle et son interprétation peuvent être appréhendés dans les arts du XX^{ème} siècle. Ainsi on saisit le poids de l'industrialisation de la société dans la segmentation des organes corporels montré dans les illustrations introductives. Le plan est dans l'ensemble bien articulé, même si certains choix dans le développement des différents chapitres pourraient être discutés. La thématique explicitée dans le titre, « Portrait de l'artiste en sculpteur », par exemple, aurait pris plus de poids de voir rassemblé de façon plus étroite ce qui est du ressort de la sculpture : le goût de Decroux pour la statuaire antique et son admiration pour Rodin auraient pu logiquement être suivis des chapitres sur le toucher (si important pour Rodin) et sur le mythe de Pygmalion, ce qui aurait peut-être fait ressortir des jonctions stimulantes (le passage sur Hugo ne pouvait-il être relié à la façon dont Decroux s'est approprié la statue de la *Méditation*, par exemple ?). Par ailleurs, en vue de la valorisation, c'est-à-dire entre autres la publication qui ne manquera pas de suivre cette thèse, S. Coëllier pense qu'il ne faut pas manquer de resituer et contextualiser (même brièvement) les personnalités ressortant du monde théâtral (comme celle d'Edward Gordon Craig par exemple), si cette thèse est publiée dans une édition d'histoire de l'art, car les connaissances dans les disciplines artistiques sont encore relativement cloisonnées.

Ces remarques, encore une fois, ne sauraient en aucun cas remettre en question les qualités de la thèse de Petra Kolarova, son apport tout à fait considérable pour l'histoire des arts du fait de la richesse de sa documentation et sa réflexion originales et, S. Coëllier tient à le répéter, par son travail

iconographique. Par ailleurs, il est perceptible, dans les approches concernant la pédagogie de Decroux et la façon dont les différentes figures, segmentées ou d'unité plus « organique » sont analysées que la doctorante a expérimenté elle-même le mime, ce qui donne un poids de vraisemblance à ses observations. Sylvie Coellier souhaite donc sans hésiter les félicitations à la doctorante.

Après s'être brièvement réuni, le jury a félicité à l'unanimité madame Petra Kolarova pour sa recherche et lui a décerné le grade de docteur de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne et de l'Université Charles de Prague. Ces félicitations unanimes sont décernées en particulier pour l'originalité et le caractère nouveau de sa recherche transversale, l'importance nouvelle du sujet et de la documentation inédite, la qualité d'écriture, le travail réalisé par le volume d'illustrations.

Prof. Sylvie Coellier
Paris, le 26 septembre 2015