



HAL
open science

Le geste et la signification dans le spectacle Saudade - Terres d'eau : une approche sémiotique du “ théâtre gestuel ” de la compagnie Dos à Deux

Sílvia Lugão Lhullier

► **To cite this version:**

Sílvia Lugão Lhullier. Le geste et la signification dans le spectacle Saudade - Terres d'eau : une approche sémiotique du “ théâtre gestuel ” de la compagnie Dos à Deux. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03520617

HAL Id: dumas-03520617

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03520617v1>

Submitted on 11 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE

présenté en vue d'obtenir

Master II Arts de la scène et du spectacle vivant

PARCOURS : théâtre et scène

Le geste et la signification dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau* :

une approche sémiotique du « théâtre gestuel » de la compagnie *Dos à Deux*

Sílvia LHULLIER LUGÃO

Sous la direction de : **Mme Laure GAUTHIER, Maître de Conférences**

JURY

PRÉSIDENT : Mme Laure GAUTHIER,

MEMBRES : Mme Anne Elisabeth HALPERN,

Soutenu le 10 septembre 2021

Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

Je voudrais dans un premier temps remercier, ma directrice de mémoire Madame Laure GAUTHIER, maître de conférences à l'Université de Reims, de m'avoir encadré, orienté et conseillé. Je remercie également toute l'équipe pédagogique de l'Université de Reims.

Je tiens à remercier spécialement André Curti et Artur Luanda Ribeiro, artistes créateurs de la compagnie *Dos à Deux*, qui ont accepté de m'aider dans mes recherches et m'ont donné la vidéo de leur spectacle.

Un grand merci à Angélique Friant pour ses conseils concernant le vocabulaire théâtral en langue française.

Enfin, je remercie ma mère, ma sœur et mon frère pour leur soutien constant et leurs encouragements.

Résumé

La compagnie franco-brésilienne de « théâtre gestuel » *Dos à Deux* a été constituée en 1998. *Saudade - Terres d'eau* est sa cinquième création. Le scénario du spectacle raconte, sans utiliser le langage verbal, l'histoire d'une famille. Le premier médium de communication dans ce spectacle est le corps du comédien et par conséquent sa gestualité.

En analysant la construction de signification par l'utilisation des gestes dans le spectacle *Saudade - terres d'eau*, le présent mémoire de recherche propose une réflexion sur le « théâtre gestuel ». Les questions centrales de recherche sont : comment créer une signification avec l'usage des gestes ? Quelles sont les stratégies possibles pour analyser le geste ? Quelles sont les caractéristiques qui distinguent le « théâtre gestuel » proposé par la compagnie *Dos à Deux* du mime moderne et de la pantomime blanche ?

L'étude démontre, par une analyse historique du geste, que le « théâtre gestuel » est une évolution du « mime » et de « la pantomime », que refuse l'association à ces termes non pour ces principes esthétiques ou sa technique, mais pour la décadence associée à ces mots. Par le biais de l'analyse sémiotique, le mémoire montre que le corps de l'acteur peut générer des systèmes complexes de signes, grâce à des gestes qui peuvent apporter une signification au spectateur de façon autonome au texte verbal.

Abstract

The theatre company *Dos à Deux* describes the aesthetic line of its work as "Gestural Theatre". In its plays the actors do not speak, the gesture is the main form of communication. Even though the term "Gestural Theatre" is being used by the press and artists to describe a form of expression based on the gesture, very few academic articles have been published about this form of theatre.

By searching the origin of this form of expression it is proven that the "Gestural Theatre" is an evolution of the Mime, a term that fell out of use because of a bad reputation acquired in the 21st century. A semiotic analysis of the gestural communication in the play *Saudade- Terres d'eau*, by the company *Dos à Deux*, demonstrates why the gestural code employed by the actors in the play is effective in communicating with the audience and how this gestural code can communicate not only the action of the play but also the subtext. The study of gestural codes in the play *Saudade- Terres d'eau* can help understand how the actor's body expression can create complex systems of signs that operate to create meaning.

SUMÁRIO

Introduction.....	6
Partie I Contextualisation historique.....	20
1. La pantomime : le visage et les mains qui racontent des histoires.....	21
1.1. La pantomime au XIX ^e siècle	21
1.2. La pantomime et le « théâtre gestuel » de la compagnie <i>Dos à Deux</i>	27
2. Le mime moderne : l'expressivité du tronc et le mime corporel	33
2.1. Le mime au XX ^e siècle : Étienne Decroux, « le grammairien du mime ».....	33
2.2. Le mime et le « théâtre gestuel » de la compagnie <i>Dos à Deux</i>	39
Partie II Défis pour une analyse sémiotique du geste	46
1. Les caractéristiques spécifiques du signe théâtral.....	47
2. Les caractéristiques spécifiques du signe du code gestuel dans le spectacle <i>Saudade- Terres d'eau</i>	52
3. L'approche de la linguistique : le geste face à sa description et sa division en unités	55
4. La proposition d'une syntaxe gestuelle.....	61
Partie III Analyse du spectacle <i>Saudade – Terres d'eau</i>	65
1. Le spectacle <i>Saudade – Terres d'eau</i>	66
2. Le sujet	68
2.1. Les sujets conçus par l'émetteur	70
2.2. Les sujets indiqués par l'énonciateur	78
2.3. La marionnette	80
3. Le verbe : la transformation	82
3.1. Les gestes du faire	83
3.2. Les gestes mythiques.....	85
3.3. Les gestes d'état et de transformation d'état.....	87
3.4. Le verbe dans le dialogue : transformer le corps de l'autre.....	89
4. Le complément, la composition entre corps et objet	90
Conclusion	93
Bibliographie	99
Annexes	103
Table des annexes	104
Annexe A. La Pantomime	105
Annexe B. La Pantomime et la Compagnie <i>Dos à Deux</i>	107

Annexe C. Le mime	110
Annexe D. Le Mime et la compagnie <i>Dos à Deux</i>	111
Annexe E. Le Corps qui devient objet.....	113
Annexe F. La Salutation	114
Annexe G. Le sujet.....	115
Annexe H. La transformation d'état.....	117
Table des figures.....	119
Table des matières	120

INTRODUCTION

« Le silence donne vie à des regards jamais vus, à des gestes pas encore osés »¹

Jacques Lecoq

Une faible lumière placée sur une scène noire éclaire une petite construction sur pilotis au-dessus de l'eau, à l'intérieur de laquelle une femme âgée se lève avec difficulté et regarde par la fenêtre. Elle prend la lumière et essaie de regarder plus loin, elle semble attendre quelqu'un. Un homme plus jeune arrive dans un petit bateau. Dans une séquence de gestes chorégraphiés, les deux personnages prennent soin l'un de l'autre. Une relation de hiérarchie s'instaure entre les deux : l'homme utilise ses mains pour que la femme ne marche pas sur le sol, il la regarde avec respect. Comme si elle était une marionnettiste et l'homme, une marionnette, elle manipule le corps de l'homme pour le faire manger et dormir. Ils ne disent pas un seul mot. C'est la nuit, il dort et elle part. Cette image marque le début du spectacle *Saudade*² – *Terres d'eau*³, créé en 2005 par la compagnie *Dos à Deux*.

Ce scénario raconte l'histoire d'une famille composée d'une mère (la femme âgée), d'un fils (le jeune homme) et d'une jeune femme que la mère amène

¹ LECOQ, Jacques (dir.). « Le mime, art du mouvement ». Dans : LECOQ, Jacques (dir.), *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*. Vol. 10. Paris : Bordas, 1987, p. 97.

² *Saudade* est un mot de la langue portugaise sans traduction en français. *Saudade* désigne un sentiment qui mélange une profonde mélancolie et nostalgie à l'espoir et au désir d'avenir. *Saudade*. Dans : *Michaelis On-Line* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/saudade/>.

³ CURTI, André et RIBEIRO, Artur. *Saudade – Terres d'eau*. Élancourt, juin 2005.

à la maison. Le spectateur accompagnera, tout au long de la représentation, le mariage du fils avec la jeune fille. Une nouvelle routine s'établira dans le foyer et une tragédie frappera cette maison : le tarissement des cours d'eau qui les oblige à migrer pour survivre. Pendant le spectacle, les comédiens ne parlent pas, la communication verbale étant presque inexistante⁴. Le premier médium de communication de ce spectacle est le corps du comédien et, par conséquent, sa gestualité⁵. Le spectateur doit lire les corps des comédiens pour comprendre le spectacle.

Constituée en 1998, la compagnie *Dos à Deux*, qui déclare avoir pris ce titre de façon arbitraire, se présente sur son site web⁶ comme une compagnie de « théâtre gestuel ». André Curti et Artur Luanda Ribeiro, créateurs de la compagnie, sont deux artistes brésiliens qui se sont rencontrés en France, où ils ont commencé à développer une forme particulière de théâtre fondée sur la recherche du geste. Depuis sa création jusqu'à 2012, la compagnie était basée en

⁴ La communication verbale est présente en trois passages du spectacle : le premier est à 56 minutes du spectacle : en voix off, plusieurs voix enregistrées crient de façon inintelligible et une voix dit clairement en anglais « *Operation* » ; le second est à une heure et une minute du spectacle : une plaque sur laquelle il est écrit « à louer » est placée sur le décor. Ensuite, il est possible d'entendre plusieurs voix qui parlent plusieurs langues, sans que le discours ne soit intelligible. La radio joue la chanson *Uma Casa portuguesa* (« une maison portugaise ») dans laquelle les paroles sont compréhensibles pour ceux qui parlent le portugais.

⁵ Le mot « gestualité » dans le contexte de ce mémoire sera compris d'après la définition du Dictionnaire du Théâtre de Patrice Pavis : « Néologisme employé depuis les recherches en sémiotique [...] pour désigner les propriétés spécifiques du geste, en particulier celles qui rapprochent et distinguent les gestes des autres systèmes de communication. La gestualité s'oppose d'autre part, au geste individualisé : elle constitue un système plus ou moins cohérent de manières d'être corporelles, tandis que le geste réfère à une action corporelle singulière. » PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 4^e édition augmentée. Malakoff : Armand Colin, 2019 (1987), p. 243.

⁶ *Compagnie Dos à Deux* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 14 novembre 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>.

Île-de-France ; en 2012, les artistes ont établi leur siège à Rio de Janeiro. Aujourd'hui, ils partagent leur temps entre le Brésil et la France.

Saudade – Terres d'eau, cinquième création de la compagnie, constitue le premier spectacle dans lequel les deux artistes ne sont pas les seuls à monter sur scène. Les spectacles précédents ont été créés pour des duos de personnages, joués par les artistes eux-mêmes. Dès *Saudade – Terres d'eau* jusqu'à *Gritos*⁷ de 2016, les créateurs montent sur scène avec d'autres comédiens. Dans le cas d'*Absence* de 2012, ils conservent seulement les fonctions de conception, de dramaturgie et de mise en scène. Éponyme du nom de la compagnie, le premier spectacle, *Dos à Deux*, a été librement inspiré par *En attendant Godot* de Samuel Beckett⁸. Le scénario de chaque spectacle est créé autour d'un axe thématique et de la relation entre les personnages : *Aux pieds de la lettre* de 2001 porte sur la folie et *Absence* sur la solitude, *Fragments du désir* de 2009, sur le désir.

Les deux artistes cumulent plusieurs fonctions dans leurs spectacles : créateurs, metteurs en scène, chorégraphes et acteurs. Cette somme de fonctions donne aux spectacles une caractéristique unique. Chaque spectacle est créé en prenant en compte leur maîtrise de techniques corporelles qui englobent le mime, la danse, l'acrobatie et la marionnette. Dans tous leurs spectacles, penser à *Aux Pieds de la lettre* et *Frères de sang*, la communication verbale est reléguée au

⁷ Dans le spectacle *Gritos*, André Curti et Artur Ribeiro reprennent la structure du duo. Le mot « gritos » signifie « cris » en portugais.

⁸ Samuel Beckett est écrivain et dramaturge. Il a reçu le prix Nobel de littérature en 1969. Dans sa pièce de théâtre *En attendant Godot* de 1948, deux vagabonds attendent Godot qui n'arrive jamais.

second plan. Les gestes, chorégraphiés avec précision dans le rythme de la musique, vont rapprocher l'esthétique du spectacle de celle de la danse, la frontière entre théâtre et danse étant brisée dans ce langage théâtral⁹. Cette gestualité rythmée est néanmoins subordonnée au récit. Chaque spectacle raconte une ou plusieurs histoires¹⁰. La dimension narrative du geste est mise en avant dans sa dimension esthétique ou rythmique. Cette domination hiérarchique du récit rapproche les spectacles de la compagnie *Dos à Deux* du domaine du théâtre et les éloigne donc du domaine de la danse.

Afin de réfléchir sur ce qui différencie le « théâtre gestuel » de la danse-théâtre – forme d'art également à l'intersection de la danse et du théâtre –, nous pouvons penser à Pina Bausch¹¹. Le « *Tanztheater* » proposé par Pina Bausch est aussi au carrefour de la danse et du théâtre. Le « *Tanztheater* » utilise le geste quotidien pour créer des séquences chorégraphiques¹². Pina Bausch part du domaine de la danse pour chercher dans le théâtre le conflit de l'individu. Elle travaille sur l'individualité de ses danseurs¹³, afin de retrouver l'universalité,

⁹ Selon le texte sur le site web qui présente la démarche artistique de la compagnie : « La démarche d'Artur Ribeiro et d'André Curti semble se frayer un chemin dans cet art total qui mêle sans distinction l'écriture chorégraphique et théâtrale dans ce qu'elle nous raconte un récit en s'appuyant sur le geste chorégraphié. » Voir : *Compagnie Dos à Deux, op.cit.*

¹⁰ Frères de Sang, à titre d'exemple, raconte l'histoire des retrouvailles de deux frères à l'occasion du décès de leur petit frère.

¹¹ La danseuse et chorégraphe allemande Pina Bausch a été la fondatrice de la compagnie Tanztheater Wuppertal en 1976. Elle est considérée comme l'une des principales chorégraphes de la danse-théâtre.

¹² Voir : GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : Arche éditeur, 2008, p. 103.

¹³ Selon la chercheuse Brigitte Gauthier : « Elle incorpore le quotidien, l'intime et le monde personnel de ses danseurs. » *Ibid.*

l'expérience commune de l'humanité. La compagnie *Dos à Deux* part du domaine du théâtre en direction de celui de la danse, pour chercher la dimension esthétique et rythmique du geste. Les personnages théâtraux présents dans son spectacle, en revanche, préservent l'intimité de ses interprètes et conservent le spectacle dans le domaine du théâtre.

Le « théâtre gestuel » est aussi au carrefour d'autres territoires artistiques : le récit muet suggère un lien avec la pantomime¹⁴ ; Jacques Lecoq affirme que le mot « mime » est souvent mal compris et il utilise le terme de « Théâtre du geste »¹⁵ pour le désigner. D'ailleurs, Artur Luanda Ribeiro a suivi une formation en mime à Paris, avec Stewen Wasson et Corinne Soum¹⁶, les disciples d'Étienne Decroux¹⁷. Ce dernier qui est considéré comme le « grammairien du mime »¹⁸. Situé entre le théâtre, la danse, le mime et la pantomime, le geste de la compagnie *Dos à Deux* est interdisciplinaire.

¹⁴ Dans l'usage courant de la langue française, les termes « mime » et « pantomime » sont utilisés fréquemment en tant que synonymes. Cependant, dans le contexte de ce mémoire ces termes ne sont pas interchangeables : la pantomime raconte des histoires par des gestes illustratifs, tandis que le mime est une forme d'expression plus large qui peut être libérée du contenu figuratif. D'autres différences entre ces deux formes d'art seront abordées dans les chapitres dédiés au mime et à la pantomime.

¹⁵ PERRET, Jean. « La pédagogie du mouvement : entretien avec Jacques Lecoq ». Dans : LECOQ, Jacques (dir.), *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*. Vol. 10. Paris : Bordas, 1987, p. 112.

¹⁶ Steve Wasson et Corinne Soum sont les créateurs de la compagnie *L'Ange fou* à Paris en 1984 et de l'école internationale du mime corporel à Londres en 1995. Les deux artistes ont été les disciples et les assistants d'Étienne Decroux.

¹⁷ Étienne Decroux, né à Paris en 1898 et décédé à Boulogne-Billancourt en 1991, est connu pour sa contribution à l'organisation d'une méthode du mime corporel au XX^e siècle.

¹⁸ LORELLE, Yves. *Le corps, les rites et la scène des origines au XX^e siècle : essai*. Paris : l'Amandier, 2003, p. 277.

Patrice Pavis définit le geste comme un « Mouvement corporel, le plus souvent volontaire et contrôlé par l'acteur, produit en vue d'une signification plus ou moins dépendante du texte dit, ou tout à fait autonome¹⁹. »

Selon cette définition, la production de signification est une partie essentielle de la construction du geste ; le geste est produit pour signifier, son objectif est de communiquer quelque chose. L'étude du geste englobe donc l'étude de sa dimension qui cherche à créer une signification pour ceux qui assistent à la représentation. Dans cette perspective, nous proposons une recherche sur le processus de signification par les gestes dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau* de la compagnie *Dos à Deux*, un spectacle dans lequel le geste est le moyen de communication le plus important.

Parmi les spectacles de la compagnie, notamment *Fragments du désir* qui donne une importance majeure aux objets, nous considérons *Saudade – Terres d'eau* comme celui dans lequel la gestualité joue un rôle central pour être porteuse de signification : c'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'orienter notre recherche sur la pièce. La gestualité dans ce spectacle est riche. Il est possible de localiser et de détacher plusieurs types de gestes qui opèrent de différentes manières pour créer une signification : certains gestes indiquent la relation entre les personnages ; d'autres précisent la notion de « hiérarchie » entre eux ; d'autres encore montrent leurs qualités corporelles, quand d'autres

¹⁹ PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 241.

caractérisent leur genre²⁰. Les gestes dans ce spectacle ne visent pas à remplacer les mots : ils font partie de l'action des personnages. Les gestes ne cherchent pas à illustrer une émotion, ils sont eux-mêmes vecteurs d'émotion. De plus, l'esthétique du geste chorégraphié donne au spectacle une dimension symbolique dans laquelle le geste est capable de communiquer au-delà de l'action qu'il représente. C'est un geste qui touche ce qui est intangible par les mots ; en révélant le non-dit, il donne une dimension profonde à la relation entre les personnages, le sentiment d'un envers l'autre, leurs doutes, leurs hésitations, leurs peurs. Cette variété concernant les types de communication corporelle se prête à une recherche sur la potentialité de communication du geste.

Pour effectuer cette recherche relative aux gestes dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau*, les artistes nous ont donné une copie vidéo du spectacle. Cette vidéo constitue la matière pour une analyse sémiotique ainsi que pour effectuer une comparaison entre la gestualité des comédiens, la gestualité des pantomimes du XIX^e siècle et les mimes du XX^e siècle. Le site Web de la compagnie est aussi une source importante de recherche. Il est en effet possible d'y trouver des photographies du spectacle, des articles de presse²¹ et les notes d'intention écrites par chaque artiste à l'occasion de la création du spectacle. Les articles de

²⁰ L'acteur André Curti joue le personnage de la mère dans le spectacle. La mère est une femme âgée, tandis qu'il est un homme adulte. Le personnage est caractérisé par sa gestualité et par son costume.

²¹ Les articles de presse datés de 2005 à 2008 sont distribués dans trois dossiers qui contiennent : vingt articles critiques de la presse française sur le spectacle *Saudade – Terres d'eau*, deux articles de la presse française sur le spectacle et le prix « Choix du public », seize articles critiques de la presse brésilienne, un article critique de la presse espagnole et un article de la presse italienne.

presse, en particulier des interviews avec les artistes, constituent une source importante d'information sur la façon dont les artistes conçoivent leurs propres créations.

Au Brésil, la compagnie *Dos à Deux* a suscité l'intérêt des chercheurs. On trouve notamment des articles scientifiques et des thèses réalisées à l'Université de São Paulo²², à l'Université de Campinas²³ et à l'Université de Santa Catarina²⁴. Deux de ces études sont particulièrement pertinentes pour notre recherche : Daniel Leuback²⁵ étudie le processus de « préparation corporelle »²⁶ dans le spectacle *Frères de sang* de la compagnie *Dos à Deux*. La recherche inclut un compte rendu de son expérience d'acteur dans l'un des spectacles de la compagnie. La dissertation de Carolina Gosch Figner de Luna²⁷ porte sur

²² Pour développer sa thèse de Doctorat sur la poétique des masques, Élisia Rossin exploite son expérience dans un stage avec la compagnie et leur rapport entre le corps du comédien et la marionnette. Voir : ROSSIN, Elisa de Almeida. *O campo poético das máscaras: atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma*. Thèse de Doctorat. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2019.

²³ Desirée Pessoa discute, dans un article scientifique publié à l'Université de Campinas, des relations entre l'éthique, le politique et le corps sur la base d'une réflexion suscitée par le spectacle *Frères de sang* de la compagnie concernant l'approche de la comparaison du spectacle avec les travaux de Gilles Deleuze et d'Óscar Cornago. Voir : PESSOA, Desirée. « *Ética e política na potência cênica da Cie Dos à Deux* ». *Conceição/Conception*. 2019, Vol. 8, n° 2, p. 103-111.

²⁴ Mario Piragibe a publié un article dans une revue de l'Université de Santa Catarina qui débat de la relation de la marionnette avec le corps du comédien ; il prend le spectacle *Cris* de la compagnie comme étude de cas. Voir : PIRAGIBE, Mario Ferreira. « *Objeto, corpo, espaço, e... Provoações sobre dramaturgia e formação no Teatro de Animação* ». *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. 2018, Vol. 2, n° 32, p. 245-201.

²⁵ LEUBACK, Daniel. « *O preparador corporal e o trânsito da concepção para o corpo em cena* ». Campinas : *Universidade de Campinas*, 2016.

²⁶ Le processus de « préparation corporelle » est une caractéristique du théâtre brésilien. Il est le processus de préparation de l'acteur relatif à son expression corporelle et aussi à sa présence scénique.

²⁷ GOSCH FIGNER DE LUNA, Carolina. *A poética da Companhia Dos à Deux: história, construção do gesto e princípios do treinamento (vivências, notas e entrevistas com André Curti e Artur Ribeiro)*. Florianópolis : *Universidade do Estado de Santa Catarina*, 2015.

l'esthétique et l'histoire de la compagnie. Son étude comprend une interview avec les deux artistes créateurs de la compagnie. Les réflexions des deux chercheurs ainsi que le compte rendu et l'interview apportent des contributions importantes à notre propre réflexion développée dans ce mémoire.

Pour développer l'analyse des gestes par rapport à leur signification, nous nous appuyons sur les études de sémiotique théâtrale d'Erika Fischer-Lichte et de Patrice Pavis. Deux auteurs et chercheurs reconnus pour leurs contributions dans le développement de théories qui permettent l'analyse de la performance théâtrale en tant que phénomène produit par la rencontre entre l'acteur et le spectateur. L'histoire et les enjeux liés à la technique du mime et à la pantomime seront abordés par les travaux de Thomas Lebhart²⁸, d'Étienne Decroux et de Jacques Lecoq²⁹, qui sont de grands représentants du développement du mime.

L'objectif de ce mémoire consiste à apporter une réflexion sur le « théâtre gestuel » en analysant la construction de signification avec l'utilisation des gestes. De plus en plus, le terme de « théâtre gestuel » apparaît pour décrire une sorte de théâtre centré sur le geste³⁰, mais trouver des études plus approfondies sur cette forme d'expression est encore difficile. Développer une réflexion sur le spectacle

²⁸ Le mime et professeur de mime Thomas Lebhart a été le disciple d'Étienne Decroux de 1968 à 1972. Voir : LEBHART, Thomas. *Modern and Post-Modern Mime*. Londres : Palgrave, 1989.

²⁹ Jacques Lecoq est le créateur de l'*École internationale de théâtre Jacques Lecoq* en 1956 à Paris. Sa pédagogie est centrée sur le mime, le masque neutre, larvaire et expressif, le chœur des tragédies antiques, le clown et le bouffon. Voir : LECOQ, Jacques, *op. cit.*

³⁰ Une brève définition d théâtre gestuel est disponible dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis : « Forme de théâtre qui privilégie le geste et l'expression corporelle sans toutefois exclure *a priori* l'usage de la parole, de la musique et tous les moyens scéniques imaginables. » PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 594.

Saudade – Terres d'eau constitue l'opportunité d'amorcer une réflexion sur cette forme d'expression originaire du mime³¹, mais qui le rejette, lors de l'adoption d'une nouvelle terminologie, en évitant l'association entre les deux styles³².

Les questions centrales de la recherche sont les suivantes : comment créer une signification avec l'usage des gestes ? Quels sont les types de gestes possibles pour créer une signification ? Quelles sont les stratégies possibles pour analyser le geste ? Quelles sont les caractéristiques qui distinguent le « théâtre gestuel », proposé par la compagnie *Dos à Deux*, du mime moderne et de la pantomime blanche ?

Nous démontrerons, par une analyse historique du geste, que le « théâtre gestuel » s'inscrit dans l'évolution du mime, qu'il refuse l'usage de ce terme non pour ses principes esthétiques ou sa technique, mais pour la décadence et le passéisme associés au mot « mime ». Par le biais d'une analyse sémiotique, nous prouverons que le corps de l'acteur peut générer des systèmes complexes de signes, grâce à des gestes qui peuvent apporter une signification au spectateur de façon autonome par rapport au texte verbal. Grâce à l'ensemble de la recherche, nous arriverons à une meilleure compréhension du « théâtre gestuel » notamment par les possibilités apportées par la sémiotique pour la compréhension et l'analyse du geste.

³¹ *Ibid.*, p. 327.

³² *Ibid.*, p. 594.

La recherche se développera selon trois axes : le premier envisage de contextualiser le « théâtre gestuel » de la *compagnie Dos à Deux* dans son rapport au mime et à la pantomime ; le deuxième établit le potentiel et les limites de la sémiotique dans l'analyse du geste, en tenant compte des spécificités du spectacle *Saudade – terre d'eau* ; enfin, le troisième analysera comment les différents types de gestes s'articulent pour raconter l'histoire du spectacle.

Ainsi, le mémoire sera divisé en trois grandes parties. La première partie comprendra la contextualisation historique qui vise à comprendre l'insertion du théâtre proposé par la compagnie *Dos à Deux* dans les enjeux esthétiques du mime et du théâtre contemporain. Nous cherchons, en confrontant les enjeux esthétiques de la pantomime ainsi que les apports de la technique du mime à l'esthétique et à la technique des artistes, de trouver le point où l'identité esthétique de la compagnie s'est formée par le rejet du terme de « mime » et l'adoption de celui de « théâtre gestuel ». Cette partie sera divisée en deux chapitres. Le premier est consacré à la pantomime au XIX^e siècle, forme d'expression muette qui permet de raconter des histoires en utilisant notamment les mains et le visage. Ensuite, nous analyserons le rapport entre la pantomime et le spectacle *Saudade – Terres d'eau*. La modernité du mime sera abordée dans le deuxième chapitre, dans lequel nous analyserons les contributions d'Étienne Decroux. Ce dernier développe une grammaire corporelle du mime et change le

paradigme de la pantomime, dans lequel la communication est établie par les mains et le visage, pour l'expressivité du tronc en tant que vecteur de communication du mime moderne. Puis, la technique corporelle du spectacle *Saudade – Terres d'eau* sera mise en relation avec la technique du mime.

La deuxième partie de ce mémoire sera consacrée à la sémiotique et aux particularités du théâtre gestuel. Elle proposera une réflexion sur les possibles apports de la sémiotique et aussi sur les défis et sur les impossibilités imposées à l'analyse du geste par ce biais. Le premier chapitre sera dédié à la précision des caractéristiques spécifiques du signe théâtral, spécialement celles soulignées par Erika Fischer-Lichte. Le deuxième chapitre prendra en compte les défis spécifiques liés au « théâtre gestuel ». Le troisième étudiera les difficultés associées à la description du geste et sa division en unités. Le quatrième conclura cette partie de la recherche en proposant une syntaxe gestuelle.

La troisième partie sera consacrée à l'analyse des gestes dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau* en prenant en compte la syntaxe gestuelle proposée. Le premier chapitre apportera une réflexion sur le sujet, par l'intermédiaire des questions suivantes : comment les artistes créent-ils des personnages ? Et comment les personnages sont-ils capables d'indiquer d'autres sujets par leur propre geste ? Le deuxième chapitre examinera le verbe, qui, dans le cadre de

l'analyse gestuelle, sera compris comme la transformation ; nous allons ainsi observer comment les personnages transforment leur réalité matérielle et immatérielle ainsi que leurs changements d'état et le dialogue. Le troisième et dernier chapitre se penche sur le complément : la relation entre le geste et les objets sera étudiée. Nous explorerons l'importance des objets dans la compréhension du geste ainsi que les gestes qui cherchent à les remplacer.

PARTIE I
CONTEXTUALISATION HISTORIQUE

1. La pantomime : le visage et les mains qui racontent des histoires

1.1. La pantomime au XIX^e siècle

L'histoire du mime et de la pantomime remonte au siècle V^e av. J.-C. Le mime grec mélangeait la danse, le geste, la musique et admettait la parole. Bien qu'à l'évidence la différenciation entre les termes de « mime » et de « pantomime » existait déjà à l'Empire romain³³, c'est à l'époque moderne que cette distinction acquiert son emploi courant. Patrice Pavis dans son dictionnaire du théâtre va préciser cette distinction : « le mime est apprécié comme création originale, tandis que la pantomime est une imitation d'une histoire verbale qu'elle raconte avec des "gestes pour expliquer." »³⁴ Dans le cadre de ce mémoire, la différenciation entre les deux termes sera employée selon cette définition de Pavis.

D'après la légende, vers l'année 240 av. J.-C., Livius Andronicus, un esclave grec qui faisait de la pantomime, a été le premier interprète ayant joué cette forme d'art sans parler. Il aurait été obligé d'adopter le jeu muet à cause d'une perte de voix. Le jeu muet de l'antiquité, toutefois, admettait la parole : tandis qu'un interprète récitait le texte, un autre illustrait la parole par les gestes. Au fil du temps, le répertoire de gestes des interprètes a évolué et, dans la pantomime romaine au II^e siècle av. J.-C., il n'y avait plus d'interprète pour réciter. L'interprète

³³ Voir : GARELLI, Marie-Hélène. « Le geste et la parole : mime et pantomime dans l'Empire romain ». *Agora 2 /Mascaras, Vozes e Gestos : nos caminhos do teatro clássico*. 2001, p. 285-303.

³⁴ PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 326.

de la pantomime, qui était masqué, était capable de tout dire avec les gestes de ses mains et ses doigts³⁵.

Tandis qu'une légende explique la naissance du jeu muet de la pantomime grecque par une défaillance, par la perte de la voix d'un interprète, la naissance de la pantomime française est liée à l'interdiction³⁶. Au XVII^e siècle, en France, le système de privilèges accordait le monopole de la parole à la *Comédie-Française*³⁷. Pour les comédiens italiens de la *commedia dell'arte*, qui jouaient dans les foires, il restait à trouver le moyen de jouer sans parler. Interdits de parler dans leurs spectacles, les comédiens italiens ont développé, entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, la pantomime-arlequinade. Dans cette pantomime, inspirée par les canevas italiens, le personnage d'Arlequin avait le rôle-titre.

Au XIX^e siècle, lors d'une nouvelle interdiction³⁸ de la parole aux comédiens de la foire, imposée par Napoléon³⁹, la pantomime blanche est née. L'interprète le plus reconnu de ce style a été Jean Gaspard Deburau⁴⁰ avec son personnage de Baptiste, un Pierrot ayant le visage maquillé en blanc. Dans la pantomime blanche, Pierrot avait le rôle principal. Deburau jouait au *Théâtre des funambules*, qui avait

³⁵ Un livret, qui était ainsi dédié au public cultivé, donnait au public l'argument de la pièce, écrite en grec.

³⁶ Avec l'effondrement de l'Empire romain, la pantomime tombe en décadence.

³⁷ Le jeu dynamique et acrobatique des comédiens italiens attirait l'attention du public et suscitait la jalousie des comédiens de la *Comédie-Française*.

³⁸ En 1791, les restrictions ont été levées et tous les théâtres avaient le droit de jouer n'importe quel type de théâtre.

³⁹ Napoléon réinstaura le régime des privilèges. En 1807, seulement huit théâtres dramatiques sont autorisés à Paris.

⁴⁰ Jean Gaspard Deburau est né à Kolín, en Bohême, le 31 juillet 1796 dans une famille de funambules. Il est décédé à Paris le 17 juin 1846.

reçu l'autorisation d'entrecouper les spectacles acrobatiques avec la pantomime, à la condition qu'elle soit jouée par des acrobates. Il était funambule.

Deburau était le nom le plus prestigieux de la pantomime blanche. « Découvert » par le public après un article écrit par Charles Nodier⁴¹, il a suscité aussi l'intérêt des écrivains romantiques, notamment de Théophile Gautier et de George Sand⁴². Cependant, pour son public d'écrivains renommés, récupérer des informations relatives à la gestualité de Jean Gaspard Deburau⁴³ est difficile. Voici ce qu'Yves Lorelie a écrit à ce sujet :

Que savons-nous du jeu de Baptiste *alias* Jean-Gaspard ? Nodier cerne bien le personnage, mais ne dit pas un mot de la technique qui lui fit passer la rampe. [...] Quant à la pantomime blanche, on la sait acrobatique, bouffonne et musicale.⁴⁴

Pour comprendre la gestualité de la pantomime blanche, il importe donc de chercher des sources alternatives, comme des images et des témoignages d'autres artistes qui ont joué la pantomime. Isadora Duncan a bénéficié d'une expérience de ce langage à l'occasion de sa participation à la représentation d'une pantomime

⁴¹ L'écrivain Charles Nodier est considéré comme l'une des figures centrales du mouvement romantique. Nodier, impressionné par la pantomime de Deburau, a écrit un article dans la revue *Pandore*. Cet article a fait de Deburau un artiste connu à Paris. Voir : LEVER, Maurice. « La conquête du silence ». Dans : LECOQ, Jacques (dir.), *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*. Vol. 10. Paris : Bordas, 1987, p. 50.

⁴² Théophile Gauthier et Georges Sand (pseudonyme d'Amantine Aurore Lucile Dupin) étaient ainsi que Charles Nodier des écrivains du mouvement romantique. Les deux auteurs étaient admirateurs de la pantomime et ont écrit des textes sur Jean Gaspard Deburau. Voir : *Ibid.* p. 50-53.

⁴³ Sur le jeu acrobatique de Deburau, Jaques Le coq a écrit : « On sait que sur la scène du théâtre des funambules, il entrait sur les mains et en sortait par la fenêtre, par un saut dit "de fenêtre". » Voir : *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴ LORELLE, Yves. *Le corps, les rites et la scène des origines au XX^e siècle : essai*. Paris : l'Amandier, 2003, p. 205.

avec Jane May, comédienne parisienne qui était en tournée à New York. Sur cette expérience, elle a écrit :

Quand on me dit que je devais montrer mon partenaire pour dire « vous », mettre ma main sur mon cœur pour dire « amour » et me frapper violemment la poitrine pour dire « moi », tout cela me parut d'un ridicule achevé.⁴⁵

Malgré l'opinion négative de Duncan sur la pantomime,⁴⁶ ce témoignage précise l'objectif du gestuel employé par les pantomimes : remplacer la langue parlée par des gestes. Ces gestes remplaçaient spécialement les dialogues entre les personnages. Pour effectuer les gestes, les pantomimes utilisaient leurs mains et leurs doigts. Jacques Lecoq a écrit ceci à propos de l'usage des mains dans la pantomime blanche : « La main était en jeu : elle indiquait, elle dessinait, elle suggérait.⁴⁷ »

Un autre moyen pour comprendre la pantomime blanche est l'enregistrement photographique. *La figure 1 dans l'annexe A* correspond à une photographie de Jean-Charles Deburau, fils de Jean Gaspard Deburau et son héritier dans la tradition de la pantomime. Le titre de la photographie est *Pierrot écoutant*. Pour communiquer son action d'écouter, la main droite de l'interprète va pointer son oreille ; le poids de son corps s'appuie sur sa jambe droite en

⁴⁵ DUNCAN, Isadora. *Ma vie*. Trad. fr. Paris : Gallimard, 1928, p. 85.

⁴⁶ Isadora Duncan, danseuse américaine née en 1877, est connue notamment pour sa contribution à la danse moderne, qui a cassé les codes du ballet classique. Ainsi, son désagrément à l'égard de la pantomime est compréhensible. À ce sujet, elle va dire encore : « Le mouvement est une expression lyrique des sentiments qui n'a rien à faire avec les paroles, et dans la pantomime, on substitue les gestes aux paroles » ; de plus : « Mais le genre était trop limité. J'ai toujours eu envie de dire à la pantomime : "Si vous voulez parler, pourquoi ne parlez-vous pas ?" » *Ibid.*, p. 84-86.

⁴⁷ LECOQ, Jacques, *op. cit.*, p. 57.

indiquant la direction dans laquelle il porte son attention, ce qui permet au spectateur de déterminer l'origine du son. Le costume ne permet pas d'observer les détails de sa colonne vertébrale, le tronc étant caché dans le tissu. Le costume met les mains en évidence.

Le visage avait la fonction d'exprimer les états émotionnels. Dans l'image de l'annexe A figure 2 se trouve une deuxième photographie de Jean-Charles Debureau nommée *Pierrot Surprise*. L'interprète garde ses mains dans ses poches et conserve son corps aligné en créant une neutralité dans son corps. L'attention de celui qui regarde l'image est dirigée vers le visage. Les yeux sont plus ouverts par rapport à la figure 1 de l'annexe A, la bouche est ouverte, son visage représente les traits propres à l'état de surprise. Étienne Decroux attribuait le besoin d'exagérer l'expression du visage dans la pantomime par l'éclairage faible dans les salles de spectacle : « Ça explique surtout qu'il leur fallait des jeux de physionomie qu'on peut appeler extrêmes. »⁴⁸ Selon Decroux, cette exagération de l'expression dans la physionomie donnait l'impression que, dans la pantomime, il existait uniquement des sentiments extrêmes et, par conséquent, faux⁴⁹.

La pantomime utilise principalement des signes « indicatifs » et des signes « iconiques gestuels »⁵⁰. Le témoignage d'Isadora Duncan et la photographie de

⁴⁸ DECROUX, Étienne. « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux ». Dans : PEZIN, Patrick (dir.), *Etienne Decroux, Mime Corporel : Textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas : l'Entretiens, 2003, p. 59.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Erika Fischer-Litche, en analysant les gestes qui substituent la parole dans son livre *The Semiotics of Theater*, souligne l'importance des gestes qu'elle va appeler « pointers » et « iconics gesturels ». Voir : FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Trad. angl. Bloomington : Indiana University

Jean-Charles Deburau démontrent bien la fonction indicative de la gestualité de la pantomime : pour dire « vous », le comédien doit montrer son partenaire ; pour communiquer qu'il écoute, Jean-Charles Deburau va pointer avec son doigt son oreille, l'organe responsable d'écouter ; pour communiquer l'amour, l'interprète doit indiquer la partie du corps où le cœur est localisé. L'association entre ces gestes indicatifs et leur signification prend deux formes distinctes : la relation directe, dans laquelle l'interprète va indiquer ce qu'il veut dire en touchant ou en montrant l'objet (comme montrer l'autre pour dire « vous » et frapper sa propre poitrine pour dire « moi ») ; la deuxième forme possède une construction plus complexe, puisque l'interprète indique un objet associé à un concept abstrait – comme le cœur pour l'amour. Pour arriver à la lecture du signe de mettre la main sur le cœur pour dire « amour », le spectateur doit associer les événements liés à l'expérience de l'amour. Le cœur bat plus rapidement quand une personne est amoureuse : le cœur fait partie de l'expérience de l'amour comme l'oreille fait partie de l'expérience d'entendre.

Les signes iconiques gestuels dans la pantomime sont ceux par lesquels l'interprète représente un objet ou une action en reproduisant avec ses mains l'image ou les caractéristiques associées à cet objet ou action, comme représenter l'action de trancher sa gorge avec son doigt pour dire « tuer ». L'usage du visage est aussi iconique : l'interprète va reproduire de façon exagérée les traits de visage

de l'état émotionnel qu'il veut communiquer en présentant une image simplifiée et figée d'une émotion.

1.2. La pantomime et le « théâtre gestuel » de la compagnie *Dos à Deux*

Le jeu muet de la pantomime du XIX^e siècle est employé pour échapper aux restrictions à l'usage de la parole⁵¹ par les compagnies qui n'avaient pas ce privilège. Dans le cas de la compagnie *Dos à Deux*, il est admissible de considérer que le jeu muet peut favoriser les artistes qui n'ont pas le français en tant que langue maternelle à jouer en France. Cependant, il faut considérer qu'Arthur Luanda Ribeiro a obtenu une licence en études théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle et qu'André Curti, au moment de la création de la compagnie, habitait en France depuis six ans. À l'occasion de la représentation du premier spectacle⁵² de la compagnie, les artistes ont déclaré à la presse⁵³ brésilienne que le désir de la compagnie était de rendre une espèce d'hommage à *En attendant Godot*, pièce de théâtre de Samuel Beckett, et ce en élaborant un spectacle inspiré par les circonstances de la pièce sans utiliser un seul mot. Le jeu muet de la compagnie

⁵¹ Voir : LEBHART, Thomas. *Modern and Post-Modern Mime*. Londres : Palgrave, 1989, p. 3.

⁵² La compagnie est nommée d'après son premier spectacle : *Dos à Deux* de 1998.

⁵³ Voir : PONZIO, Ana Francisca. « *Arte da espera abre o Masculino na dança* ». *O Diário Popular*. São Paulo, 21 octobre 1998, p. 73.

Dos à Deux est né, selon cette déclaration, d'un désir de communiquer sans utiliser des mots, ce qui relève d'un choix artistique.

Le « théâtre gestuel » de la compagnie *Dos à Deux*, ainsi que la pantomime, a pour objectif de raconter une histoire, le gestuel dans les deux formes d'expression étant subordonné à un récit. Cependant, une des différences les plus importantes dans la façon de raconter une histoire dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau* par rapport à la pantomime du XIX^e relève de l'absence d'un discours de gestes indicatifs. Tandis que la pantomime traduira en gestes son récit, le « théâtre gestuel » créera le sien. D'après les artistes de la compagnie, la première étape de développement dans la création de leurs spectacles est la structuration d'un scénario, la progression de l'action de la pièce ; ensuite, ils se servent de l'improvisation pour créer des partitions chorégraphiques à partir des séquences de l'action du spectacle⁵⁴. La gestualité est construite, de cette façon, à partir de l'action de la pièce, et non à partir des mots dans un texte.

Cette différence est plus évidente dans les dialogues gestuels entre les personnages. Dans ces deux formes de représentation muettes, les personnages communiquent entre eux, les gestes ont la fonction intersubjective de servir de médiateur entre les personnages. Puisqu'elle traduit les mots en gestes, la pantomime est limitée à exprimer uniquement ce dont le langage verbal est capable ; la pantomime est donc attachée au domaine du *logos*. Dans le « théâtre

⁵⁴ Voir le site web de la compagnie : *Compagnie Dos à Deux* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 14 novembre 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>.

gestuel », le geste n'est pas limité par la logique de la langue parlée : il va inventer sa propre logique et révéler des liaisons plus profondes entre les personnages, comme dans la soumission du fils à sa mère. Le personnage ne parle pas à sa mère dans une séquence de gestes « Je suis soumis à vous » comme un interprète de pantomime le ferait⁵⁵, mais il montre sa soumission par l'action de baisser la tête devant sa mère⁵⁶ pour la laisser commander la séquence de gestes dans les actions de préparer la nourriture, de manger et de dormir. Cette soumission est plus spécifique qu'une déclaration liée à la parole : elle ramène des éléments présents dans d'autres paroles comme le dévouement, la patience, l'obéissance et la veille.

L'usage des mains diffère dans les deux formes d'expression. Les mains sont utilisées par la compagnie *Dos à Deux* pour toucher, pour manipuler les corps et pour attraper les objets. L'accent n'est pas mis sur les mains comme dans la pantomime. Les mains et le toucher sont liés à la fonction intersubjective. Le geste d'attraper le visage d'un personnage pour le montrer où l'autre personnage doit regarder est un geste répété pendant le spectacle et qui garde la même fonction que le geste indicatif de la pantomime de montrer quelque chose à quelqu'un : dans la dispute entre les deux femmes concernant l'attention du jeune homme⁵⁷, ces dernières vont attraper son visage et le tourner vers elles, comme une personne qui dirait : « Regardez-moi ». Dans ce spectacle, les comédiens

⁵⁵ Le Coq donne un exemple de la construction d'une « phrase » dans la pantomime : « « Si tu vas voir Arlequin, je te tuerai » pourrait être transcrit ainsi pour le geste : « Toi voir Arlequin non moi toi tuer » ». LECOQ, Jacques, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁶ Voir l'annexe B figure 3.

⁵⁷ Voir l'annexe B figure 4.

n'utilisent en aucun cas le doigt pour montrer quelque chose. D'ailleurs, les comédiens ne lèvent pas le doigt de façon isolée, ce qui éloigne l'esthétique gestuelle de ce spectacle de la pantomime.

L'utilisation du visage dans les deux formes de théâtre garde des similarités. L'*annexe B figure 5* montre l'instant au cours duquel la jeune femme arrive à la maison. Elle se tourne vers le public et est dévoilée, son visage est marqué par l'expression de la peur : les yeux sont écarquillés et la bouche est entrouverte. L'interprète utilise son visage pour montrer au public sa peur, ainsi que Jean-Charles Deburau qui a montré sa surprise dans sa physionomie. En revanche, la mimique du visage de Deburau est plus exagérée, tandis que celle de la comédienne est plus nuancée. Il est important d'observer que, contrairement à Deburau qui avait son corps aligné pour attirer l'attention vers son visage, elle utilise son corps pour amplifier l'image de la peur : sa tête tourne avant son corps indiquant une hésitation, les épaules sont affaissées et sa colonne vertébrale est enroulée.

Une autre similarité entre ces deux styles a trait à l'usage de signes iconiques gestuels, encore que ces signes soient moins présents dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau* que dans la pantomime et qu'ils ne soient pas limités aux mains et au visage. Au moment où mère et fils préparent le repas⁵⁸, afin d'indiquer au public la présence du feu, le comédien va utiliser ses pieds pour imiter le

⁵⁸ Voir l'*annexe B figure 6*.

mouvement de la flamme, là où un interprète de pantomime du XIX^e siècle aurait utilisé sa main. Toutefois, la façon de construire le signe est identique.

Le jeu de la compagnie conserve des caractéristiques acrobatiques de la pantomime blanche : pendant le spectacle, les comédiens vont se porter les uns les autres ; ils vont monter les uns sur les autres dans une sorte de « pyramide humaine »⁵⁹ pour boire de l'eau ; le personnage du jeune homme va porter la jeune femme dans une séquence acrobatique avant le moment de l'accouchement de l'enfant du couple⁶⁰. L'acrobatie du spectacle ne vise pas la virtuosité, elle rajoute des niveaux de compréhension aux circonstances des personnages : dans la « pyramide humaine », la mère est au-dessous, elle donne de l'eau à son fils qui est au-dessus d'elle et le fils donne l'eau à sa femme qui est en haut. Cette image reprend la question de la hiérarchie dans la famille, qui est un sujet présent pendant tout le spectacle.

En comparant l'utilisation des gestes par la pantomime blanche et par la compagnie *Dos à Deux*, nous arrivons à la compréhension que, malgré une différence dans l'esthétique du geste, les deux formes de communication gardent des similarités concernant les stratégies de construction de la signification par la gestualité. Le « théâtre gestuel » est une forme plus complexe que la pantomime,

⁵⁹Voir l'annexe B figure 7.

⁶⁰Voir l'annexe B figure 8.

vu que les stratégies utilisées par cette dernière ne couvrent pas toutes les stratégies du « théâtre gestuel », comme celles qui seront explorées dans la comparaison avec le mime au XX^e siècle. Quoi qu'il en soit, nous considérons que la tradition de la pantomime blanche est présente dans le « théâtre gestuel » de la compagnie *Dos à Deux*, et ce par l'usage du visage, du geste indicatif et du jeu acrobatique.

2. Le mime moderne : l'expressivité du tronc et le mime corporel

2.1. Le mime au XX^e siècle : Étienne Decroux, « le grammairien du mime »

À la fin du XIX^e siècle, la pantomime blanche ne suscitait plus l'intérêt du public, elle est devenue une copie de la forme extérieure de l'art de Deburau⁶¹. Le public se tourne alors vers deux autres formes de divertissement : le sport et le cinéma⁶². C'est avec Jacques Copeau et Étienne Decroux qu'un changement de paradigme remplace l'ancienne pantomime par le mime moderne. Jacques Lecoq écrit à ce sujet :

Ces deux mouvements se confondent en confondant leur silence, celui de la fin d'un théâtre avec celui du commencement d'un autre. Il n'y a pas continuité entre la pantomime et le mime, mais une rupture : comme entre la mort et la naissance.

⁶³

L'école du Vieux-Colombier⁶⁴, créée par Jacques Copeau⁶⁵ afin de repenser le théâtre, a été responsable de la création d'une nouvelle génération d'artistes de théâtre⁶⁶. Copeau voulait renouveler le théâtre en mettant en évidence le corps

⁶¹ Voir : LEBHART, Thomas, *op. cit.*, p. 6.

⁶² Voir : LECOQ, Jacques, *op. cit.*, p. 59-61.

⁶³ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁴ L'École du Vieux-Colombier est créée à Paris en 1920. Elle déménage à Morteuil en 1923 et a fermé ses portes en 1925.

⁶⁵ Jacques Copeau est le fondateur du théâtre du Vieux-Colombier en 1913, à Paris.

⁶⁶ Antoine Artaud, Charles Dullin, Jean-Louis Barrault et Étienne Decroux font partie de ceux ayant fréquenté le Vieux-Colombier. Voir : LECOQ, Jacques, *op. cit.*, p. 62-63.

du comédien, il voulait casser la primauté du texte et mettre l'acteur au centre de la scène. C'est dans l'école du Vieux-Colombier que Decroux développe son intérêt pour le mime corporel et découvre le jeu avec le masque inexpressif : « À l'encontre des masques chinois, le nôtre était inexpressif. Le corps était aussi nu que la décence le permettait. [...] On mimait des actions modestes : un homme taquiné par une mouche »⁶⁷.

Par sa contribution dans la structuration de la technique du mime moderne, Étienne Decroux est considéré comme le « grammairien du mime »⁶⁸. Il cherchait à retrouver les principes du mouvement ; il introduisait dans le mime des éléments des autres arts et du sport, comme les positions de pieds du ballet classique. Il a développé une technique rigoureuse dans laquelle chaque partie du corps, les mains, les bras, la tête, le cou, la poitrine, le tronc, les jambes et les pieds ont des positions codées dans l'espace⁶⁹.

Sa recherche d'un mime corporel⁷⁰ va se développer durant cinquante années. Dans un premier temps, il s'intéressait à un mime illusionniste, technique dans laquelle le geste représente exactement l'objet qu'il veut représenter. Ce type de

⁶⁷ DECROUX, Étienne, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁸ Voir : LORELLE, Yves, *op. cit.*, p. 277.

⁶⁹ Decroux va utiliser, notamment, le « dessin triple ». La position de la tête, à titre d'exemple, peut être désignée par trois directions : l'inclinaison latérale (à gauche ou à droite), l'inclinaison en avant ou en arrière et la rotation (à gauche ou à droite).

⁷⁰ « Et pourquoi le mime du corps ? Parce que le corps, c'est lui qui paie la facture, c'est lui qui souffre, c'est lui qui veut, c'est lui qui prouve, et quand je vois se dresser un corps, j'ai l'impression que c'est l'humanité qui se dresse. ». Voir : DECROUX, Étienne. « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux ». Dans : PEZIN, Patrick (dir.), *Étienne Decroux, Mime Corporel : Textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas : l'Entretemps, 2003, p. 73.

mime est nommé « mime objectif »⁷¹. En revanche, le mime auquel Decroux a dédié la majeure partie de sa vie représente un mime plus abstrait, qui ne cherche pas à raconter une histoire⁷² et où la relation entre le geste et ce qu'il veut représenter est plus indirecte. Ce type de mime est nommé « mime subjectif ».

Decroux comprenait le mime comme un art du moment présent : « Le mime est une suite d'actions présentes. Or, le mot seul peut évoquer les choses absentes. »⁷³ Selon lui, l'action dans le temps présent représentait un élément qui faisait de son mime une forme d'art autre que la pantomime, forme d'art qui était attachée au mot et qu'il n'appréciait pas. Concernant la différence entre son mime et la pantomime, il a ajouté : « On n'a jamais vu que l'ancien pantomimiste [sic] jouait de dos, alors que nous, dans l'Usine, on jouait de dos une grande partie. »⁷⁴

Il voulait voir se transmettre sa méthode par la tradition orale grâce à ses disciples, si bien qu'il n'a pas publié de textes à ce sujet. Toutefois, dans les extraits de textes publiés par lui et par ses disciples, il est possible de retrouver certains principes de sa technique⁷⁵ : « la hiérarchie des organes », « l'agrandissement du

⁷¹ Marcel Marceau est devenu célèbre au cours du XX^e siècle pour avoir créé une nouvelle forme de pantomime en utilisant la technique du mime objectif développée par Decroux. En 1944, il a commencé ses études avec Decroux, avec qui il a appris les principes du mime. En 1947, il commence sa carrière solo avec son personnage de Bip inspiré par le Pierrot de la pantomime Blanche. Voir : LEBHART, Thomas, *op. cit.*, p. 75-87.

⁷² Le spectacle l'Usine, à titre d'exemple, ne raconte pas une histoire : les interprètes masqués réalisent une séquence de mouvements inspirés par les machines. Decroux, dans ce cas, cherchait à mimer la qualité de mouvement des machines. Voir l'annexe C figure 9.

⁷³ DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris : Libr. théâtrale, 1994, p. 135.

⁷⁴ DECROUX, Étienne. « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux ». Dans : PEZIN, Patrick (dir.), *Étienne Decroux, Mime Corporel : Textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas : l'Entretiens, 2003, p. 61.

⁷⁵ Développée durant cinquante années, la méthode de Decroux est vaste et sa formulation varie

geste », « les dynamo-rythmes »⁷⁶, « le poids et le contrepoids », « l'indépendance musculaire et articulaire », « le raccourci » et « la mécanique du corps ».

Dans le mime corporel de Decroux, il existe une « hiérarchie du corps », les organes d'expression étant classés par leur priorité dans la communication. Le tronc⁷⁷ est considéré comme le plus important, les mains et le visage viennent en dernier : « D'où vient ma préférence pour le corps ? Voici : les organes d'expression du corps sont grands et ceux du visage sont petits. Le corps est lourd et les bras sont légers. »⁷⁸ Decroux considérait les mains comme un instrument du mensonge : « Je pense qu'on ne ment pas avec le tronc autant qu'on ment avec les mains. Les mains et les bras sont des distributeurs, des dispensateurs et par conséquent des prometteurs. »⁷⁹ Le visage, le dernier dans le classement, était fréquemment caché par Decroux avec des masques⁸⁰ ou des voiles. Il jugeait le visage comme la partie la plus obscène du corps humain, étant donné qu'il accueille tous les cinq sens. Il faut considérer, toutefois, que la primauté du tronc sur le reste du corps ne signifie pas qu'il sera le seul à bouger, mais qu'il constituera l'origine de tous les mouvements.

selon la date d'écriture du texte par Decroux, ainsi que selon le disciple qui a décrit la technique. Les principes mis en avant sont ceux qui ont un rapport avec le « théâtre gestuel ».

⁷⁶ Ou « la rythmique du mouvement ». Les deux formes sont employées par les disciples de Decroux.

⁷⁷ Decroux désignait le tronc en tant que corps.

⁷⁸ DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris : Libr. théâtrale, 1994, p. 89.

⁷⁹ DECROUX, Étienne. « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux ». Dans : PEZIN, Patrick (dir.), *Étienne Decroux, Mime Corporel : Textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas : l'Entretiens, 2003, p. 62.

⁸⁰ Voir annexe C.

Le mime développé par Decroux ne cherche pas un geste réaliste⁸¹, mais la stylisation du geste. L'agrandissement est une des stratégies employées pour styliser le geste. L'idée d'élargir le geste visait à révéler la vérité cachée par les restrictions imposées par l'éducation. Cet agrandissement, cependant, doit invariablement respecter la « nature musculaire »⁸² du geste, le mime doit conserver l'arc du geste et l'épurer. Élargir le geste demande un effort physique à l'interprète, aller à la limite de l'élargissement peut engager tout son corps, en arrivant à l'extrême de son équilibre.

Les « dynamo-rythmes »⁸³, aussi utilisés par Decroux, visaient à la stylisation du geste. Le terme, inventé par lui, relie les mots : « dynamique » et « rythme ». La dynamique du mouvement est liée à sa force et à son énergie. L'interprète doit appliquer l'énergie et la force nécessaires pour dépasser la résistance au mouvement⁸⁴, sa gradation dépend de l'effet désiré : l'effort ou la légèreté. La rythmique du mouvement est liée à la cadence du mouvement. Decroux observait le sport, la nature et les machines pour chercher les associations entre ces deux éléments, puis il nommait ces associations⁸⁵. Le « toc départ », à titre d'exemple,

⁸¹ « La pratique que l'on nomme indûment réalisme est l'exposition d'une réalité. Non sa copie ». DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris : Libr. théâtrale, 1994, p. 121.

⁸² *Ibid.*, p. 66.

⁸³ Voir : BENHAÏM, Guy. Le style dans le mime corporel. Dans : PEZIN, Patrick (dir.), *Étienne Decroux, Mime Corporel : Textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas : l'Entretemps, 2003, p. 316.

⁸⁴ La résistance au mouvement est créée par l'interprète lui-même, il doit utiliser sa musculature pour s'opposer à son propre mouvement.

⁸⁵ Dans son article : *The Dynamo-Rhythm of Etienne Decroux and His Successors*, Leela Alaniz va détacher vingt-six dynamo-rythmes nommés par Decroux. Voir : ALANIZ, Leela. « The Dynamo-Rhythm of Etienne Decroux and His Successors ». *Mime Journal*. Août 2013, Vol. 24, n° 1, p. 1-50.

consiste en un mouvement qui commence par une contraction abrupte du muscle, suivie de la continuation légère en vitesse constante du mouvement.

L'indépendance musculaire et articulaire permet aux parties du corps de bouger indépendamment des autres. Le mime, selon Decroux, doit être capable d'engager dans le mouvement seulement les parties du corps indispensables, et dans l'ordre requis par le geste. Decroux raconte dans un témoignage recueilli par ses disciples⁸⁶ que, à l'occasion de ses études à l'école du Vieux-Colombier, il a appris à écouter au théâtre : « avec une translation⁸⁷ de la tête dans la direction d'où vient le son »⁸⁸. Puis, il aboutira à la conclusion que : « L'organe qui est le premier intéressé est le premier en fonction. »⁸⁹ C'est pour cette raison, selon lui, que son professeur a fait une translation de tête, pour mettre l'oreille avant le reste du corps⁹⁰.

La relation entre le « poids » et le « contrepoids » est la base de la technique de Decroux pour créer l'illusion de l'existence des objets et de l'effort par le geste. En partant de la constatation que tous les objets ont du poids et en observant comment le corps humain réagit au moment de lever un objet, l'interprète doit

⁸⁶ DECROUX, Étienne, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁷ Le mouvement de translation d'une partie du corps consiste à déplacer cette partie en parallèle au reste du corps, sans l'incliner. La direction peut être à gauche, à droite, en avant ou en arrière par rapport au reste du corps.

⁸⁸ DECROUX, Étienne, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Dans la photographie « Pierrot écoutant » de *l'annexe A figure 1*, Jean-Charles Deburau utilise son doigt pour indiquer l'oreille. Cette différence démontre bien le changement de paradigme entre la pantomime du XIX^e siècle et le mime du XX^e siècle. Deburau utilise son doigt, là où le mime moderne utilise la position de sa tête.

imiter, dans un principe de compensation, le poids inexistant de l'objet simulé. Le contrepoids sert aussi à équilibrer le corps lors de la simulation d'une « marche sur place »⁹¹.

Le « raccourci » est la condensation du temps ou de l'espace par un geste ou une séquence de gestes. Le « raccourci » cherche à éviter les passages inutiles : grâce au raccourci l'interprète peut, avec un geste, représenter plusieurs heures, jours ou années ; il peut être transporté d'un espace à un autre sans se déplacer.

2.2. Le mime et le « théâtre gestuel » de la compagnie *Dos à Deux*

Comme dans le mime proposé par Decroux, les comédiens représentent l'histoire du scénario de *Saudade – Terres d'eau* principalement par une séquence d'actions dans le temps présent. Le public accompagne l'histoire de la famille par une grande séquence d'actions enchaînées : les personnages ne racontent pas leur passé et ne disent pas ce qu'ils pensent, c'est l'action au temps présent qui révèle le scénario. Cependant, à la fin du spectacle, au moment où la mère décide de partir⁹², un geste symbolique indique qu'elle n'a pas l'intention de retourner à sa famille : en donnant son anneau à sa belle-fille, elle communique une information sur l'avenir. La compréhension du geste par le public demande la connaissance du

⁹¹ L'interprète simule une marche, mais il ne se déplace pas dans l'espace.

⁹² Voir l'annexe D figure 10.

concept d'« héritage » ; l'action de donner l'anneau va servir de symbole du passage du pouvoir de la matriarche de la famille à une nouvelle génération. Le symbole dans ce cas réussit à exercer la fonction que Decroux supposait appartenir aux mots :

Le mot seul peut dire ce qui fut, ce qu'on voudrait qui soit, d'où l'on vient, ou vers quoi l'on va, ce qui se passe au loin, à perte de vue ou bien derrière le mur, ce qu'on pense de ce qu'on nous fait ; lui seul enfin peut dire une abstraction sans laquelle la pensée devient presque impossible.⁹³

Le mime objectif, qui cherche à produire des illusions, est présent dans certains passages du spectacle *Saudade – Terres d'eau*. La technique illusionniste est utilisée pour simuler l'existence de nourriture dans la casserole⁹⁴ : tandis que la mère lance l'aliment vers le haut, les deux personnages suivent le mouvement avec les yeux, comme s'ils observaient quelque chose. La mère simule le poids de l'aliment au moment où il tomberait dans la casserole⁹⁵.

La « hiérarchie des organes » dans le spectacle diffère en quelques points de celle proposée par Decroux. En effet, le visage des artistes, généralement caché par Decroux, est ici un vecteur d'expression, ainsi que les pieds. Les pieds sont utilisés pour créer des images⁹⁶ et pour toucher l'autre en révélant le chemin à

⁹³ DECROUX, Étienne, *op. cit.*, p. 135.

⁹⁴ Voir l'annexe D, figure 11.

⁹⁵ Dans une autre scène, la comédienne, qui joue la jeune fille, va suggérer la présence d'autres personnages en regardant où ils doivent être. Voir l'annexe D, figure 12.

⁹⁶ Les pieds sont utilisés trois fois dans le spectacle pour créer l'image du feu. Voir l'annexe B, figure 6.

l'autre personnage⁹⁷. Malgré la proposition de positions des pieds suggérée par la méthode de Decroux, ceux-ci sont inexplorés en tant que vecteur d'expression. Le tronc reste l'organe le plus central pour la création de communication : c'est grâce au tronc que les comédiens communiquent la différence d'âge entre les personnages ; c'est dans la combinaison du tronc avec le visage que le spectateur peut observer la fatigue des personnages ; le tronc est l'origine du mouvement. L'usage du tronc permet aux comédiens de jouer de dos au public. C'est dans la position et dans le mouvement du tronc du comédien que le public peut regarder ce qui se passe quand les comédiens jouent de dos.

Paradoxalement, la gestualité dans le spectacle est plus associée à la technique du mime abstrait qu'à celle du mime objectif, même si elle a pour but de raconter une histoire. Les principes de la méthode de Decroux sont plus présents dans la qualité gestuelle des comédiens que liés à la création de l'illusion de l'existence d'objets. La technique est présente spécialement par l'usage du principe du raccourci, des dynamos-rythmiques, de l'élargissement du geste et de l'indépendance articulaire.

Le principe du « raccourci » est utilisé pour représenter la grossesse de la jeune fille après le mariage. En se tournant vers le public, elle montre son ventre déjà évident seulement quelques secondes après son mariage. Du reste, le « raccourci » est présent dans toutes les actions quotidiennes réalisées par les

⁹⁷ Voir l'annexe D, figure 13.

personnages, le temps d'action étant plus court que dans la vie réelle. Le geste n'imité pas tous les détails de l'action qu'il représente, mais il l'évoque représentant ses traits les plus essentiels. Le raccourci crée une icône en mouvement.

Les principes de « l'élargissement du geste » et de « l'indépendance articulaire » présents dans le spectacle révèlent une profonde influence de la méthode de Decroux. Les gestes des comédiens sont amples : une touche peut faire le personnage tourner sur son propre axe⁹⁸ ; pour faire le ménage, la comédienne, qui joue la jeune femme, se met à l'envers⁹⁹ et suspend son pied vers le haut ; le geste de caresser le visage engage les bras, la tête et le tronc des comédiens¹⁰⁰. La précision des gestes des comédiens est obtenue par le principe de « l'indépendance articulaire ». Plus subtil à observer, ce principe demande à l'interprète d'utiliser exclusivement les parties du corps engagées dans le geste. À 0 h 26 min 48 s du spectacle¹⁰¹, dans une séquence de gestes, la mère bouge sa tête toute seule pour regarder sa belle-fille, avant d'engager les deux bras simultanément pour la toucher. Ensuite, elle bouge sa tête individuellement une deuxième fois ; puis, les deux bras ; une troisième alternance, entre le mouvement de tête et le mouvement des bras, conclut la séquence. L'indépendance articulaire permet un dessin du geste épuré. Le principe établit une forme de « silence » dans

⁹⁸ Voir : À 0 h 17 min et 27 secondes du spectacle. CURTI, André et RIBEIRO, Artur. Saudade- Terres d'eau. Elancourt, juin 2005.

⁹⁹ Voir l'annexe D, figure 14.

¹⁰⁰ Voir : *Ibid.* À 0 h 41 min et 24 secondes du spectacle.

¹⁰¹ *Ibid.*

le corps du comédien en éliminant le « bruit » des mouvements secondaires superflus.

Les « dynamo-rythmes », représentent la caractéristique la plus marquée du style de Decroux dans ce spectacle. Pendant toute la durée de la représentation, des « dynamos-rythmes » conçus par Decroux sont présents dans la gestualité des comédiens. La scène de la première rencontre du couple propose une alternance entre deux « dynamos-rythmes » dans la gestualité des interprètes. : « l'effondrement »¹⁰² qui consiste en un mouvement rapide pendant lequel le corps de l'interprète s'effondre d'une seule fois. Il s'agit d'un mouvement brusque, dans lequel la force employée par l'interprète ne trouve pas de résistance ; et « le ralenti »¹⁰³, qui consiste en un mouvement lent : la force employée par l'interprète est équilibrée avec la résistance au mouvement en provoquant une sensation d'un mouvement qui résiste à la gravité.

La combinaison de l'amplitude du geste, son articulation et la variation des « dynamos-rythmes » donnent au spectacle une esthétique comparable à celle de la danse. Cette esthétique, toutefois, était déjà présente dans le mime développé par Decroux. Selon ce dernier, la différence entre le mime et la danse est que le mime, au contraire de la danse, ne déforme pas la « nature musculaire » du geste en fonction de la plasticité¹⁰⁴. Les gestes des comédiens du spectacle sont

¹⁰² Voir : ALANIZ, Leela, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰³ DECROUX, Étienne, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁴ DECROUX, Étienne, *op. cit.*, p. 65-86.

identifiables aux actions que les personnages exécutent. Cette identification montre que la « nature musculaire » du geste a été respectée.

Le rapport entre le mime et le « théâtre gestuel » est paradoxal. Nous pouvons trouver cette contradiction dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis : tandis que, dans la définition du terme de « mime », Pavis identifie le mime corporel comme « l'ancêtre de tout le théâtre gestuel contemporain »¹⁰⁵, dans la définition du terme de « théâtre gestuel », il souligne que cette forme de théâtre refuse d'être associé au terme « mime » : « Ce genre tend à éviter non seulement le théâtre de texte, mais aussi le mime souvent trop esclave du langage codifié et narratif de la pantomime classique à la Marcel Marceau »¹⁰⁶. Le rapport de la compagnie *Dos à Deux* au mime est aussi ambivalent. André Curti à l'occasion d'une interview¹⁰⁷ déclare que la compagnie *Dos à Deux* ne fait pas du mime. En revanche, dans une deuxième interview, il indique que, parmi toutes les techniques que les comédiens ont déjà travaillées, le mime est le plus présent dans le travail de la compagnie¹⁰⁸. L'utilisation de la méthode développée par Étienne Decroux est visible dans la gestualité des comédiens. De plus, sur le site web de la compagnie, le vocabulaire employé pour décrire la démarche de création du

¹⁰⁵ Voir : PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 326-327.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 594.

¹⁰⁷ CURTI, André et RIBEIRO, Artur. *Dos à Deux a jornada – Teaser Ingles* [en ligne]. Rio de Janeiro : Movimento Carioca, [s. d.]. [Consulté le 4 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/159955192>.

¹⁰⁸ GOSCH FIGNER DE LUNA, Carolina, *op. cit.* p. 121.

spectacle est lié à la technique de Decroux¹⁰⁹. Dans son œuvre de 1987¹¹⁰, Jacques Lecoq observe que le mot « mime » suscitait dans le public une incompréhension de ce qu'était vraiment le mime. Dans son œuvre « Théâtre du geste », il aborde le mime et la pantomime en tant qu'« arts du geste », indiquant que le geste est ce qui rassemble ces formes d'art.

En analysant la gestualité du mime moderne et du « théâtre gestuel » dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau*, nous arrivons à la constatation que la technique gestuelle employée par la compagnie est attachée à la grammaire corporelle proposée par Decroux. Le « théâtre gestuel » diffère du mime, principalement par l'usage de ressources que le mime n'emploie pas : les objets¹¹¹, la marionnette et la scénographie. Le « théâtre gestuel », de cette façon, fait partie de la ligne d'évolution du mime et de la pantomime.

¹⁰⁹ Sur le site web pour préciser la recherche esthétique de la compagnie les termes de « contrepoids », de « dynamique du mouvement » et de « ponctuation » (un des dynamos-rythmes de Decroux) sont employés. Voir : *Compagnie Dos à Deux* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 14 novembre 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>.

¹¹⁰ Voir : LECOQ, Jacques, *op.cit.*

¹¹¹ Le mime illusionniste de Decroux n'utilise aucun objet, tandis que, dans ce spectacle, la compagnie utilise certains objets.

PARTIE II
DEFIS POUR UNE ANALYSE SEMIOTIQUE DU GESTE

1. Les caractéristiques spécifiques du signe théâtral

Avant de nous lancer dans une analyse sémiotique de la gestualité dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau*, nous considérerons d'abord les défis que cette démarche nous impose.

En premier lieu, il est nécessaire de considérer les particularités du signe au théâtre en tenant compte de ses interférences dans le processus d'une analyse gestuelle. Selon Erika Fischer-Lichte, les systèmes culturels sont un ensemble de signes qui ont pour objectif la production de signification. Il est possible de les classer en systèmes non-esthétiques (qui englobent les systèmes avec la fonction de communication, tout comme ceux qui ont une fonction pratique) et en systèmes esthétiques (dans lesquels la fonction esthétique devient dominante). L'auteur considère que, à cause de ses particularités, le théâtre doit être juxtaposé aux systèmes esthétiques.

Pour explorer les particularités du signe théâtral, Erika Fischer-Lichte propose une définition ontologique du théâtre : « *the minimum preconditions for theatre to be theatre are that person A represents X while S look on* »¹¹². Cette définition réduit le théâtre à trois éléments essentiels : le spectateur, l'acteur et la représentation. Pour que le spectacle soit théâtre, un jeu de représentation est

¹¹² FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Trad. angl. Bloomington : Indiana University Press, (1983) 1992. p. 7.

nécessaire. En outre, il est nécessaire qu'une personne change son apparence ou sa façon d'agir pour signifier être quelqu'un d'autre. La caractérisation des personnages dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau* place le spectacle dans les paramètres établis par la définition précédente.

Nous observons que ce jeu de représentation nous oblige, dans le cadre d'une analyse gestuelle, à considérer la relation du geste à l'acteur qui l'exécute ainsi qu'à son personnage. Cela veut dire que l'acteur André Curti exécutera une série de gestes pour signifier le personnage de mère et un autre groupe de gestes pour signifier les actions exécutées par cette mère. Comme nous le verrons dans notre analyse, fondamentalement, s'agissant de ce personnage, il sera toujours André Curti qui exécute le geste pour signifier l'action de son personnage. Donc, le geste a toujours pour objectif ultime la communication. Cependant, classer tous les gestes dans la sphère des gestes communicatifs sans considérer les actions du personnage génère une analyse incomplète de la construction de la signification. Nous considérerons, dans le cadre de notre analyse, l'existence de deux niveaux : un qui regroupe les relations des artistes avec les signes produits pour signifier le spectacle et les personnages, que nous appellerons « le niveau du jeu » ; et le niveau qui concerne l'univers fictif des personnages, que nous appellerons « le niveau de la fiction ».

Ficher-Lichte argumente que la construction de signification au théâtre est produite par une double relation de représentation. Les signes sont créés pour

représenter des signes qui existent dans un autre système culturel. Ce sont des « signes pour des signes »¹¹³ :

*the signs engendered by theater respectively denote those signs produced by the corresponding cultural systems.*¹¹⁴

Par conséquent, concernant l'étude des signes au théâtre, il est nécessaire de considérer ce « doublement de la culture »¹¹⁵. Le signe étudié ne sera pas, dans la majeure partie des cas, le signe primaire, mais le signe qui le représente. Nous observons que les signes produits par les gestes n'échappent pas à cette constatation. C'est pour cette raison que, pour notre analyse, nous tiendrons compte de cette double relation.

Ce qui différencie les signes au théâtre des signes dans d'autres systèmes culturels, selon la théoricienne, est leur matérialité. Un signe au théâtre peut avoir la même constitution matérielle que son référent. Un geste peut représenter un geste, un objet peut représenter un objet. Lorsqu'il est déplacé à l'espace de jeu, l'objet est transformé en signe étant susceptible de représenter lui-même, un autre objet ou un concept abstrait. Il n'est pas nécessaire de transformer l'objet ou sa constitution matérielle pour qu'il devienne représentatif. Cependant, l'hétérogénéité des matériels au théâtre permet la mobilité des signes : un objet

¹¹³ "However, whereas in culture, meaning is generated in general as a whole by the cultural systems by this process activated by this process creating primary signs, in theater meaning is produced by generating signs for the signs created by other cultural systems". Voir : FISCHER-LICHTE, Erika, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

peut être représenté par un geste, une sensation, par une musique. Au théâtre, tous les systèmes de signes peuvent être remplacés les uns par les autres.

Nous constatons que les gestes dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau* sont utilisés pour remplacer d'autres systèmes de signes. Les gestes représentent des objets qui composent une forme de décor de la maison des personnages¹¹⁶. Le personnage du fils crée avec son corps une chaise pour sa mère, qui s'assoit sur son genou. Dans un autre moment du spectacle, il composera avec son corps une forme de chaise longue pour que sa femme s'allonge sur sa jambe. Le décor composé par les corps des comédiens révèle des informations à propos de la relation entre les personnages. Par la nouvelle composition des sièges, le personnage de la mère perçoit un changement dans l'attention portée par son fils, antérieurement complètement dévoué à elle. Le décor constitué par le corps dans cet exemple montre et régule les relations intersubjectives entre les personnages.

Fischer-Lichte souligne une autre caractéristique ontologique du théâtre : sa simultanéité dans la production et dans la réception des systèmes de signes. À la différence des systèmes esthétiques qui s'expriment par la production d'un artefact, les signes du système théâtral ne peuvent pas être séparés de leur producteur. De plus, leur existence est conditionnée par la présence du spectateur. Le théâtre est un phénomène transitoire contemporain qui n'existe

¹¹⁶ Voir l'annexe E figure 15 et figure 16.

que dans la présence du public. Le signe est produit par le comédien, tandis qu'il est interprété par le spectateur.

Pour surmonter le défi d'analyser un système éphémère par définition, nous utilisons un enregistrement vidéo du spectacle. Nous considérons que, même si l'enregistrement d'un spectacle théâtral ne constitue pas l'événement théâtral, sa reproduction nous permet d'examiner les gestes des comédiens.

2. Les caractéristiques spécifiques du signe du code gestuel dans le spectacle *Saudade- Terres d'eau*

Considérant une sémiologie du geste théâtral, Patrice Pavis propose que, dans le cadre du « théâtre dramatique »¹¹⁷, les gestes de l'acteur imitent un référent. Il souligne que « La gestualité théâtrale paraît fournir le type même de signe iconique. »¹¹⁸ Le geste imité serait le moyen d'établir une identification du personnage par le spectateur. La formulation de Pavis démontre bien le fonctionnement du principe de « signes pour des signes » en précisant le type de relation établi entre le geste théâtral et le geste primaire. Cependant, malgré cette apparente relation d'iconicité, il précise que « le plus souvent, c'est au terme d'une reconstruction et d'une symbolisation-stylisation que le geste signifie ». L'auteur distingue deux processus différents : le processus de création d'une illusion, qui est attaché à l'iconicité ; et le processus de production de signification lié à la symbolisation-stylisation. Ce dernier serait établi à partir de conventions arbitraires que le public comprend dans le contexte du discours gestuel.

Erika Fischer-Lichte définit le théâtre illusionniste en opposition au théâtre « non-illusionniste »¹¹⁹. Ce dernier concerne les formes de théâtre codées dans

¹¹⁷ Voir : PAVIS, Patrice. Problèmes d'une sémiologie du geste théâtral. Dans : Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène. 4e édition revue et augmentée. Villeeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, (1982) 2007, p. 84.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ FISCHER-LICHTE, Erika, *op. cit.* p. 138.

lesquelles le public doit connaître les codes, qui sont stables et spécifiques à cette forme, pour pouvoir les décoder. Les spectacles illusionnistes, en revanche, ne requièrent pas la connaissance préalable d'un code spécifique. Le processus de codage et de décodage se produit seulement si l'émetteur et le récepteur partagent « une expérience homogène de la réalité sociale »¹²⁰ :

*The shared character of the code is, in other words, created either by the formation or tradition of a theater-specific code or by recourse to a cultural code universally valid and uniformly used in that social stratum.*¹²¹

Nous constatons que le spectacle *Saudade – Terres d'eau* s'insère dans la conception du théâtre illusionniste évoquée précédemment. Pour comprendre le spectacle de la compagnie *Dos à Deux*, il n'est pas nécessaire de connaître un code spécifique lié à une tradition théâtrale avant la représentation. Le « théâtre gestuel » ne possède pas un répertoire de gestes codés dans lequel la signification est attribuée au geste par une convention arbitraire. Les acteurs créent l'illusion de l'existence d'un système culturel en imitant des gestes présents dans leur propre culture.

Le système culturel évoqué par le spectacle ne représente pas une civilisation existante, mais une culture imaginaire créée par les artistes. Une fois que la civilisation évoquée ne correspond pas à la sienne, le spectateur doit apprendre les codes gestuels par analogie aux codes gestuels de sa propre culture.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

Cette transposition peut être observée dans le moment où les personnages se saluent sous la forme d'un petit rituel. En arrivant à la maison, le personnage du fils pose sa tête contre la tête de sa mère en la tournant doucement¹²². Il n'est pas nécessaire de connaître spécifiquement ce rituel pour comprendre que les personnages sont en train de se saluer. Le contexte de l'action peut être suffisant pour qu'une personne vivant dans une culture dans laquelle les individus ont quelque forme de rituel de salutation analogue (comme se serrer la main ou « se faire la bise ») puisse comprendre l'action.

Le geste de salutation montre bien que l'imitation par l'iconicité n'est pas le seul type d'imitation présent dans le spectacle. Ce geste n'imité pas la forme d'un geste, mais sa fonction. C'est le contexte qui permet au public de comprendre cette salutation. La compréhension s'instaure par la mise en situation du geste, par sa pragmatique.

Nous observons que le théâtre gestuel de la compagnie *Dos à Deux* est un langage artificiellement conçu qui simule une gestualité naturelle, une reproduction d'une « sémiotique gestuelle du monde naturel »¹²³, comme celle analysée par Greimas.

¹²² Voir l'annexe F figure 17 et figure 18.

¹²³ GREIMAS ALGIRDAS, Julien. Conditions d'une sémiotique du monde naturel. *Langages*, 3^e année, n° 10, 1968. *Pratiques et langages gestuels*. 1968, Vol. 3, n° 10.

3. L'approche de la linguistique : le geste face à sa description et sa division en unités

Le premier défi pour une analyse du geste est sa transformation en discours verbal. Cette question est signalée par Patrice Pavis : « Le geste, dès qu'il fait l'objet d'un discours descriptif, perd toute spécificité... » D'après l'auteur, un geste décrit perd non seulement sa force de communication, mais aussi son « volume ». Ann Hutchinson Guest, en analysant les différentes méthodes de notation du mouvement dans la danse, constate un écart entre la quantité de dimensions du corps en mouvement et le support de notation, le papier : « *The process of dance notation requires reducing four-dimensional movement (time being the fourth dimension) to a two-dimensional surface.* »

Pour traduire des gestes en texte ou en signes graphiques, il importe d'établir une méthode, dont la première étape consiste à comprendre ce qui doit être décrit. Ann Hutchinson Guest précise :

*The parts of the body in action have to be defined, as does the form of movement involved (flexion, extension, rotation, directional placement) and the duration of each in relation to the overall time structure.*¹²⁴

Pour décrire le geste avec précision, il est nécessaire d'établir quelles sont les parties du corps impliquées, de décrire la position initiale de chacune de ces parties, leur chemin dans l'espace et leur position finale. Cette première étape de

¹²⁴ GUEST, Ann Hutchinson. *Dance Notation*. Perspecta, The MIT Press, 1990, Vol. 26, p.203.

description permet de saisir le dessin du geste dans l'espace. Il est encore nécessaire d'indiquer les relations de temps de chaque partie du geste, ce qui en déterminera sa vitesse. Ensuite, il faut déterminer les relations de tension musculaire.

Pour déterminer les parties du corps impliquées dans le geste, il convient d'abord de mettre en place une convention à propos de la division des parties du corps. Greimas fait une remarque à ce propos :

La désarticulation morphologique du corps humain, même si elle sert de base à toute description de la gesticulation, n'est pas pourtant un donné immédiat et évident. Comme tout découpage du corps en organes, elle est à la fois naturelle et culturelle, c'est-à-dire, soumise à des variations anthropologiques.¹²⁵

Une description présuppose en conséquence l'adoption d'un vocabulaire spécifique ou sa création. Ce vocabulaire doit tenir compte des parties du corps, des directions du déplacement du corps dans l'espace ainsi que des relations de temps et de tension musculaire. C'est seulement après la mise en place d'un tel vocabulaire qu'une description précise sera possible. Malgré la quantité de détails soulevés par cette description, elle ne sera pas encore capable de résoudre la perte de dimensions représentées. Puis, comme nous le verrons par la suite, telle description dénaturera le geste et le videra de sa signification par un processus de « désémantisation ».

¹²⁵ Voir : GREIMAS ALGIRDAS, Julien. Conditions d'une sémiotique du monde naturel. *Langages*, 3e année, n° 10, 1968. *Pratiques et langages gestuels*. 1968, Vol. 3, no 10. p. 11.

Il semblerait que pour trouver la bonne méthode de description du geste, il faille revenir à la question suivante : quel est l'intérêt de décrire le geste ? Dans le cas d'une analyse du geste, la description sert à détacher les éléments qui sont importants pour la compréhension de la production de signification. Essayer de transposer tous les détails d'un geste en texte écrit peut être utile pour ceux qui veulent le reproduire. Cependant, pour l'analyse du geste, dans le cadre du théâtre gestuel, cette richesse en détails peut produire « un excès d'information ». Le caractère illusionniste du « théâtre gestuel » nous permettra de ne pas décrire chaque détail du geste, mais de le résumer autour d'un projet et de concentrer sa description dans les éléments qui apportent un changement de signification au geste.

Patrice Pavis met en garde sur l'impossibilité d'appliquer la grille de lecture de la linguistique directement sur la gestualité. Pour créer une analogie entre le geste et les langues naturelles, il faudrait pouvoir isoler l'unité gestuelle, la plus petite unité porteuse de signification qui correspondrait à la fonction du mot. L'auteur attribue cette impossibilité à l'inexistence des « blancs » sémantiques¹²⁶. Une fois au théâtre, même la pause gestuelle peut être porteuse de signification. Limiter le début et la fin d'un geste serait donc une décision arbitraire.

¹²⁶ Voir : PAVIS, Patrice. Problèmes d'une sémiologie du geste théâtral. Dans : Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène. 4e édition revue et augmentée. Villeuveve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, (1982) 2007, p. 81-112.

Patrice Pavis ainsi qu'Erika Fischer-Lichte examinent les efforts de l'anthropologue Ray L. Birdwhistell pour instaurer la « *kinesic* », une science dédiée aux signes gestuels qui opère par analogie avec la linguistique descriptive. Dans ce parallèle, les « kinèmes » correspondent à des phonèmes. Le « kinème » est la plus petite unité de changement du mouvement corporel qui provoque une mutation dans la compréhension de la signification du mouvement du corps. La délimitation des « kinèmes » est établie par le changement qui marque une différenciation dans la signification. La combinaison de « kinèmes » compose un « acte » qui occupe en « *kinesic* » la fonction correspondant au mot en linguistique. Erika Fischer-Lichte souligne cependant que, tandis que le mot est porteur d'une signification lexicale, son correspondant dans la « *kinesic* », « l'acte », n'acquiert de signification que quand il est immergé dans un contexte.

Dans son article *Background to Kinesics*¹²⁷, Birdwhistell indique que la « *kinesic* » est divisée en trois disciplines reliées entre elles : la « *Pre-Kinesic* » est une étape qui s'occupe des aspects pré-communicatifs du mouvement corporel ; la « *Micro-Kinesic* » s'occupe des divisions des classes morphologiques ; et la « *Social Kinesic* » observe comment les constructions morphologiques opèrent dans la communication dans un contexte social donné. C'est au niveau de la

¹²⁷ Voir : BIRDWHISTELL, RAY L. *Background to Kinesics : A Review of General Semantics*. Institute of General Semantics, 1955, Vol. 13, n° 1, p. 10-18.

« *Social Kinesic* », de l'insertion de l'« acte » dans un contexte social, que l'« acte » devient un élément de communication porteur de signification.

Pour gérer la difficulté d'analyse causée par la division du geste en unités, dans son article *Conditions d'une sémiotique du monde naturel*, Greimas défend la proposition d'un projet et d'un programme gestuel. Le projet gestuel renvoie à la signification envisagée et son programme correspond à l'enchaînement gestuel qui vise le projet. Il exemplifie ceci ainsi : « (une robe peut être définie par le programme « coudre une robe) »¹²⁸. Selon lui, la division d'un programme en unités engendre un processus de « désématisation ». La segmentation du geste fera apparaître d'autres figures gestuelles qui peuvent renvoyer à des gestes naturels auxquels il est possible d'attribuer une signification, mais l'intention du projet n'existera plus, le sens du programme sera vidé. Le projet organise le programme gestuel en lui permettant d'acquérir un sens qui n'est pas présent dans ses unités de façon isolée : « la gesticulation est une entreprise globale du corps humain dans laquelle les gestes particuliers des agents corporels sont coordonnés et/ou subordonnés à un projet d'ensemble se déroulant en simultanéité »¹²⁹.

En bref, pour mettre en place une méthode efficace pour la description et la division du geste en unités, il convient de revenir à l'idée du changement et du

¹²⁸ GREIMAS, Algirdas Julien, *op. cit.* p. 33.

¹²⁹ *Ibid.* p. 12.

contexte. Le système de Birdwhistell ne divise pas les actes par des « blancs » sémantiques, mais par le regroupement d'unités de changement (kinèmes). Cette approche sera importante pour aborder la séparation des macrostructures gestuelles. Le fait que l'« acte » n'acquière de signification que dans son contexte montre que l'exercice d'accorder une signification sémantique pour chaque partie du geste est un effort inutile. La compréhension du geste se fait par la compréhension de la chaîne syntagmatique et par ses relations de syntaxe.

Pour l'analyse des gestes du spectacle *Saudade – Terres d'eau*, nous considérerons que le geste est une macrostructure, un syntagme¹³⁰, dont la limitation est établie par le changement dans la compréhension de signification. Un seul geste peut de cette façon contenir un ou plusieurs « actes » à condition qu'ils s'articulent afin de constituer un énoncé signifiant autour d'un projet. Notre proposition consiste à partir de la signification, représentée par un énoncé, pour trouver les unités qui constituent le syntagme sous la forme d'un programme.

¹³⁰ « On désigne du nom de syntagme une combinaison d'éléments co-présents dans un énoncé (phrase ou discours), définissables, outre la relation de type "et... et" qui permet de les reconnaître, par des relations de sélection ou de solidarité qu'ils entraînent entre eux, d'une part, et par la relation hypotaxique qui les relie à l'unité supérieure qu'ils constituent. » Voir : QUÉMADA, Bernard, RASTIER, François, GREIMAS, Algirdas-Julien, *et al.* Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. [S. l.] : Hachette Éducation, 2014. p. 388.

4. La proposition d'une syntaxe gestuelle

Étant donné que nous décidons d'analyser le geste non par des unités signifiantes, mais par la relation des éléments constitutifs d'une macrostructure syntagmatique, il nous paraît pertinent de proposer une analyse de l'ordre de la syntaxe.

Jean-Louis Barrault propose une syntaxe gestuelle par analogie avec la structure de la langue française : « Si la phrase est faite d'un sujet, d'un verbe, d'un complément, le geste lui, est d'attitude (le sujet), de mouvement (verbe), d'indication (complément). »¹³¹ Par cette analogie, l'artiste défend son point de vue : l'art du geste possède un langage riche comparable à la langue parlée.

Cette définition a été publiée dans les *Cahiers de la Cie Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault*, deux ans après une première formulation : « Si le langage se divise en trois éléments fondamentaux : le sujet, le verbe et le complément, le corps renferme, naturellement, ces trois moments fondamentaux : l'attitude, le geste et l'indication. »¹³² Malgré leur forte similitude, les deux formulations

¹³¹ BARRAULT, Jean-Louis. Poésie du Geste. Dans : RENAUD, Madeleine et BARRAULT, Jean-Louis, Anthologie poétique du comédien (nos impromptus poétiques télévisés). [S. l.] : R. Julliard, 1956. p. 188.

¹³² BARRAULT, Jean-Louis. Le Problème du geste. Dans : : RENAUD, Madeleine et BARRAULT, Jean-Louis, Cahiers Renaud-Barrault : Le Petit Théâtre. Paris : Julliard, 1954, p. 87.

présentent des divergences qui ont un fort impact sur la compréhension du geste. L'évolution de la définition de Barrault sera importante pour comprendre la proposition d'une syntaxe adaptée au théâtre gestuel.

La formulation la plus ancienne est composée par trois moments. En conséquence, une succession d'éléments est présupposée, il existe un passage de l'attitude au geste et du geste à l'indication. L'auteur exemplifie une phrase corporelle : « Le guerrier – tire son sabre ». Nous remarquons cependant que, dans le « théâtre gestuel », cette transition n'est pas appropriée : la posture du personnage qui constitue l'attitude reste présente pendant le déroulement de l'action. Le sujet, ou l'attitude, fait partie du projet et du programme gestuel. La chaîne syntagmatique de la « phrase » du « théâtre gestuel » ne présente pas une organisation par des éléments successifs, mais par une relation de simultanéité¹³³.

En reformulant sa syntaxe du geste, Barrault ne parle plus de « moments », il traitera des éléments qui composent la phrase gestuelle par leur correspondance à des éléments d'une phrase verbale. Comme nous l'avons vu, cette formulation est plus adaptée à la simultanéité d'éléments du « théâtre gestuel ».

¹³³ Greimas établit que la syntagmatique peut se manifester dans d'autres formes que dans le linéaire : « La syntagmatique est souvent définie, d'autre part, par la linéarité qui n'est qu'un mode de manifestation, temporelle ou spatiale, de la structure logico-relationnelle – et, de ce fait, atemporelle et aspatiale – qu'est la syntagmatique. » GREIMAS, A. Julien, *op. cit.*, p. 388.

L'écart le plus important entre les deux propositions de Barrault concerne la place du geste dans la phrase : le geste contient-il une attitude, un mouvement et une indication ? Ou fait-il partie de la phrase du corps, à côté des autres éléments ? Ce changement de la place du geste dans la phrase change non seulement la syntaxe, mais aussi la conception de geste. La définition de geste que nous adoptons pour cette recherche, formulée par Patrice Pavis, prévoit la signification en tant qu'objectif du geste. Comme nous l'avons déjà constaté, la signification du corps en mouvement¹³⁴ n'est atteinte que dans sa mise en contexte. C'est pourquoi nous considérons qu'il serait plus pertinent pour notre analyse de considérer que le geste est l'ensemble de ses éléments constitutifs.

Nous arrivons alors à la constatation que le geste dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau* est un ensemble d'éléments organisés dans la logique d'une chaîne syntagmatique. Les éléments de cette chaîne se produisent simultanément et non selon une organisation temporelle de succession d'éléments. Nous observons que l'analogie « phrase gestuelle » suggère une organisation temporelle de succession. Pour cette raison, afin de discuter de l'organisation des éléments présents dans le geste, nous adopterons le terme de « programme gestuel ».

¹³⁴ Dans le cadre de ce mémoire, nous considérons le mouvement corporel tout déplacement du corps ou de ces parties. Contrairement au geste, le mouvement peut être dépourvu de signification. Cependant, nous observons que dans le contexte d'une représentation théâtrale, chaque mouvement d'un acteur signifie un mouvement de son personnage. En conséquence le mouvement du corps au théâtre ne sera jamais totalement dépourvu de signification.

Maintenant que nous avons déterminé l'organisation du programme gestuel, nous devons à présent déterminer ses éléments constitutifs. Nous proposons d'organiser notre analyse à partir des trois éléments mis en évidence par Barrault : le sujet, le verbe et le complément¹³⁵.

¹³⁵ Erika Fischer-Lichte réfléchit sur la similarité entre la syntaxe de la langue des signes et celle de la pantomime. Selon Fischer-Lichte, la syntaxe de la phrase de la langue de signes suit l'ordre : sujet, attribut du sujet, objet, verbe/activité et nature de l'activité. Cette règle serait aussi applicable à la pantomime. Ses constatations à propos de l'ordre de la syntaxe gestuelle divergent de celle proposée par Barrault. Cependant, les éléments qui organisent le discours sont les mêmes : le sujet, le verbe et le complément. Voir : FISCHER-LICHTE, Erika, *op. cit.* p. 46.

PARTIE III
ANALYSE DU SPECTACLE *SAUDADE – TERRES D'EAU*

1. Le spectacle *Saudade – Terres d'eau*

Le spectacle *Saudade – Terres d'eau*, créé en 2005 par André Curti et Artur Luanda Ribeiro, raconte l'histoire d'une famille composée d'une « mère » et d'un « fils » qui habitent dans une maison sur pilotis. La dynamique de la famille change lorsque le « fils » se marie avec une jeune « femme » et qu'elle tombe enceinte. Tandis que la famille cherche à trouver un nouvel équilibre, le cours d'eau sèche et les oblige à déménager. Pendant le long trajet vers une grande ville, l'enfant naît. La joie causée par l'arrivée du nouveau membre de la famille ne dure pas longtemps, puisque le « fils » disparaît. La vie dans la nouvelle ville est dure, parce qu'ils n'ont rien à manger et que la « mère » cherche son « fils » sans arrêt. À la fin du spectacle, le « fils » rentre à la petite maison, et la « mère », du fait de sa santé affaiblie, retourne dans sa patrie.

La durée totale du processus de création du spectacle est d'un an. Pendant six mois, André Curti et Artur Luanda Ribeiro ont développé ensemble la majeure partie de la chorégraphie. Lors d'une deuxième étape, après une sélection de casting, la comédienne japonaise Lakko Okino rejoint l'équipe. À son arrivée, elle ne parlait aucune des langues parlées par les deux autres artistes¹³⁶, rendant impossible la communication verbale¹³⁷. Les trois artistes ont développé des

¹³⁶ Elle ne parlait ni l'anglais, ni le français, ni le portugais.

¹³⁷ Voir l'interview d'Artur Luanda Ribeiro dans : GOSCH FIGNER DE LUNA, Carolina, *op. cit.*, p. 173.

« codes » pour communiquer. Artur Luanda Ribeiro raconte¹³⁸ que la situation de la comédienne était analogue à celle de son personnage. Une jeune femme qui arrive d'une terre lointaine et qui doit trouver sa place au milieu d'un duo déjà établi.

En respectant l'analogie de la syntaxe, nous concentrerons notre analyse gestuelle sur trois points : le sujet, pour comprendre comment le geste caractérise les personnages ; le verbe, qui révèle le pouvoir du geste de raconter les événements ; et le complément, évoqué par la relation entre le geste et les objets.

¹³⁸ *Ibid.*

2. Le sujet

Étant donné que le théâtre est un système de signes représentant un système de signes, nous estimons que l'ensemble des artistes créateurs du spectacle est le sujet de l'énonciation du spectacle, tandis que les personnages constituent le sujet de l'énoncé : l'histoire du spectacle. Cependant, nous pouvons aussi argumenter que chaque personnage est le sujet de l'énonciation de son propre geste. Dans ce cas, nous concentrons l'analyse sur le niveau de la représentation, de l'histoire du spectacle. Bref, afin de bien localiser les sujets d'énonciation par rapport aux énoncés produits et à leur relation au destinataire du geste, nous décidons de distinguer les terminologies adoptées. Concernant la relation entre les artistes et l'œuvre, nous adopterons la terminologie de la théorie de l'information : les artistes seront considérés comme les émetteurs du message, lequel est destiné au récepteur, le public. Concernant le niveau de la fiction, nous respecterons la terminologie adoptée par la sémiotique : le personnage qui exécute le geste sera considéré comme l'énonciateur de l'énoncé reçu par le destinataire.

Nous entendons que, pour le spectacle *Saudade – Terres d'eau*, le sujet de l'énonciation¹³⁹ sera toujours un « je » producteur du geste, car il n'est pas

¹³⁹ Greimas propose : « C'est l'introduction du sujet dans l'analyse de la signification qui semble pouvoir rendre compte des différentes formes qu'elle est susceptible de prendre ». L'auteur propose la séparation du sujet de l'énonciation de celui de l'énoncé. Le sujet de l'énonciation serait l'émetteur du message, tandis que le sujet de l'énoncé est le sujet du message. Selon lui, à la différence du sujet d'un texte verbal, le sujet de l'énonciation d'un geste n'est jamais le même que le sujet de l'énoncé produit : « Dans la praxis gestuelle, l'homme est le sujet de l'énoncé : tout en étant un "il" pour nous, il est le "je" producteur de l'énoncé, le sujet des fonctions qui constituent son comportement. ». Dans l'approche de l'auteur, le sujet de l'énoncé est déterminé par la

possible de séparer le geste de son producteur. Afin de comparer ce phénomène à un autre système de signes théâtraux, nous pouvons penser au costume. Un costumier produit un costume dont la matérialité est séparée de son corps. La matière, le tissu, lui permet d'établir un « il », le costume. Le corps, en revanche, est à la fois le producteur et le support du geste. Par conséquent, nous considérerons pour l'analyse du sujet surtout la relation établie par le sujet de l'énoncé. L'exception à ce sujet sous la forme de « je » est la gestualité du personnage représenté par la marionnette ; la relation de sujet de ce personnage sera analysée séparément.

Quand nous considérons la réception du spectacle par le public, sa perception de sujet émetteur du message sera stable. Les personnages conçus par les artistes seront perçus par le public comme un « il/elle », « ils/elles ». Dans ce spectacle, l'émetteur n'établit jamais un sujet du type « tu/vous ». Ce type de sujet impliquerait dans une relation directe entre les artistes et le public une « casse du quatrième mur »¹⁴⁰.

Cependant, cette stabilité que nous avons remarquée dans les sujets produits par l'émetteur ne se reproduit pas dans le cas de l'énonciateur. Lors de l'analyse de l'énonciateur, nous sommes entrée dans la sphère de la fiction qui appartient aux personnages, les gestes comprendront alors toutes ses actions sur ce monde,

perception du spectateur du geste, tandis que le sujet de l'énonciation est le producteur du geste. Voir : GREIMAS, Algirdas Julien, *op. cit.* p. 16.

¹⁴⁰ Terme traditionnellement adopté pour désigner la rupture de l'illusion de la représentation dans le cas de l'approche directe du public par le comédien.

ainsi que les relations entre eux. Les sujets de chaque énoncé sont indiqués, les personnages qui exécutent le geste laissent implicite le sujet. Si nous considérons les actions des personnages, et même leur présence sur scène¹⁴¹, le sujet sera un « je » qui exécute une action, une transformation. Lorsqu'il s'agit d'un spectacle théâtral, une question devient inévitable : y a-t-il un dialogue ? Les gestes qui permettent la communication des personnages sont présents dans le spectacle. Concernant ces gestes, l'énonciateur est encore le personnage qui exécute le geste, mais qui essaye d'établir le destinataire en tant que sujet de son énoncé. Un sujet du type « tu/vous » est établi. Nous observons que ces deux « types de sujet » sont prédominants dans le spectacle. Cependant, ponctuellement, nous constatons que les personnages vont indiquer un « il/ils, elle/elles » comme sujet de leur énoncé.

2.1. Les sujets conçus par l'émetteur

Pour raconter l'histoire du spectacle *Saudade – terres d'eau*, les émetteurs, les artistes créateurs du spectacle, ont créé quatre personnages centraux¹⁴². Trois

¹⁴¹ Comme nous le montrerons par l'analyse du « verbe », la simple présence des personnages sur scène génère un énoncé d'état.

¹⁴² L'existence d'autres personnes est « mentionnée » pendant le spectacle. Des voix enregistrées sont utilisées pour indiquer la présence de groupes non quantifiables de personnes. La gestualité d'un des personnages indique la présence d'autres personnes. Une fois que l'existence de ces personnes est liée à l'action des personnages sur scène, nous considérons que ces sujets sont créés par les personnages et qu'ils doivent être analysés dans le niveau de la représentation.

d'entre eux sont joués par des acteurs, et un est une marionnette manipulée en alternance par les acteurs.

Nous considérons que la présence des personnages sur scène génère des énoncés d'état. Ces énoncés peuvent être compris sous la forme de « je suis » du point de vue de l'émetteur et de « il est » du point de vue du récepteur. En mettant sur scène les personnages, l'émetteur déclare l'existence des personnages en montrant leurs caractéristiques particulières.

Les personnages ne sont pas nommés pendant le spectacle. Cependant, dans la note d'intention, les artistes explicitent qu'il s'agit d'« une vieille mère, [d']un fils et [de] sa femme enceinte »¹⁴³. Vu que la note d'intention manifeste de façon claire la volonté des artistes, nous avons décidé d'adopter cette description concise des personnages en tant que projet d'un énoncé d'état.

Pour analyser la construction des trois sujets, nous considérons d'abord les caractéristiques fixées par le projet ; ensuite, nous verrons comment celles-ci se présentent dans le spectacle. Le personnage de l'enfant sera analysé individuellement. Enfin, nous considérerons les enjeux mobilisés par l'usage de la marionnette pour représenter un des personnages.

Afin d'examiner la gestualité employée pour qualifier et distinguer les personnages, nous décidons de considérer que l'attitude du personnage est

¹⁴³ Compagnie *Dos à Deux* [en ligne]. [s. d.] [Consulté le 14 novembre 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>.

composée de sa posture et de sa qualité gestuelle. Concernant l'analyse de l'émetteur, nous jugeons que la posture adoptée par les comédiens n'est pas seulement une partie du geste, mais un geste en lui-même. En séparant la gestualité des acteurs de celle des personnages, nous nuancions la question de la posture. Le geste est, selon la définition préalablement établie, un mouvement du corps qui vise à signifier. La posture d'un personnage n'est pas un mouvement du point de vue du personnage, mais un acteur doit faire un mouvement pour se mettre dans la posture du personnage. En conséquence, du point de vue du jeu d'acteur, la posture est à considérer comme un geste, comme un mouvement qui signifie le personnage.

Pour mettre en œuvre notre analyse, nous prenons également en compte l'importance des systèmes liés à l'apparence des personnages qui composent, avec la gestualité, chaque personnage. D'après Erika Fischer-Lichte, les systèmes qui déterminent l'apparence des personnages sont : le masque, le costume et la coiffure. Nous adopterons les définitions de l'auteure qui détermine que le masque est l'ensemble des signes qui dénotent le visage ainsi que la figure¹⁴⁴ et que la coiffure est la disposition particulière des cheveux¹⁴⁵.

Observons à présent les projets d'énoncés d'état :

¹⁴⁴ FISCHER-LICHTE, Erika, *op. cit.* p. 68.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 77.

Une vieille mère : selon les caractéristiques subjectives identifiées par ce projet, le personnage est une femme âgée. Selon l'aspect intersubjectif, elle est une mère.

Un fils : l'aspect subjectif du projet indique seulement le sexe masculin du personnage ; en toute logique, il est plus jeune que sa mère, mais son âge est indéterminé. Dans le cadre de la relation intersubjective, il est un fils.

La femme enceinte : les caractéristiques subjectives indiquent qu'elle est une femme, d'âge indéterminé, enceinte. Elle est mariée avec le fils.

En analysant chacun des projets, nous observons que les personnages ne sont pas seulement décrits par leurs caractéristiques subjectives, mais qu'ils sont caractérisés par leur lien de parenté, aspect qui fait état de l'importance de la dimension intersubjective des signes pour constituer les personnages, conjointement à la dimension subjective. Cela veut dire que les personnages sont signifiés non seulement par leurs caractéristiques individuelles, mais aussi par leur lien aux autres personnages.

Nous observons que deux caractéristiques subjectives sont centrales pour la détermination des personnages : l'âge et le sexe. Au théâtre, ces caractéristiques peuvent être soit déterminées par l'attribution d'un rôle à des comédiens ayant un âge et un sexe similaires à ceux des personnages, soit signifiées. Le personnage de la mère est joué par André Curti. Contrairement à son personnage, le comédien n'est ni âgé ni une femme. L'âge et le sexe du personnage de la mère doivent être

complètement représentés par les systèmes de signes liés au geste et à l'apparence. Les deux autres personnages, en revanche, sont joués par des comédiens qui ont un âge et un sexe équivalents à ceux de leurs personnages. Dans ce cas, les systèmes de signes vont renforcer les caractéristiques qui sont compatibles à celles déterminées par la constitution biologique des comédiens.

L'âge des personnages est signifié notamment par leur posture. Comme nous pouvons le voir dans *l'annexe G figure 19*, la colonne vertébrale de la mère est incurvée, aspect perçu par la culture occidentale comme un signe représentant une personne âgée. La colonne vertébrale des deux autres personnages, par contraste, est bien dressée. Erika Fischer-Lichte souligne que même les gestes modélisés par des conditions biologiques, comme l'âge, sont déterminés aussi par la culture :

Every culture is acquainted with a series of gestures with it judges to be typical for a certain age. These include, on the one hand, gestures which are shaped by a special biological condition, such as the inability to sit or stand, the horizontal posture.¹⁴⁶

Le masque de la mère marque son âge sur son visage¹⁴⁷. Le maquillage est utilisé pour désigner sur le visage du comédien les rides et les traits d'expression. Une perruque donne au personnage des cheveux blancs. Accrochés au costume du personnage, des seins tombants¹⁴⁸ sont apparents. L'ensemble de ces caractéristiques renvoie au processus de vieillissement. Les systèmes liés à

¹⁴⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, *op. cit.* p. 47.

¹⁴⁷ Voir *l'annexe G figure 20*.

¹⁴⁸ Voir *l'annexe G figure 21*.

l'apparence représentent l'âge de ce personnage dans la logique de l'icône, en imitant des caractéristiques présentes dans le processus naturel du vieillissement.

Le sexe des personnages est signifié par différents systèmes de signes. En considérant l'attitude et l'apparence du personnage, nous comprenons que la signification de son sexe est davantage déterminée par son apparence, notamment par le costume et la coiffure. La gestualité reste, cependant, essentielle pour la compréhension du sexe des personnages. Le sexe des personnages est déterminé par les sujets des énoncés dont ils font partie, par les gestes qu'ils exécutent. Les deux femmes cuisinent, font le ménage et restent à la maison, tandis que l'homme sort pour chercher de la nourriture. Cette distribution des tâches entre le sexe féminin et masculin est perçue comme représentative des sexes dans la culture occidentale¹⁴⁹.

Nous constatons que, dans ce cas, le projet « féminin » est déterminé par les programmes « faire le ménage » et « cuisiner ». Le personnage masculin, vu l'absence de sa mère, essaie d'exécuter le programme « cuisiner »¹⁵⁰. Cependant, sa technique diffère de celle de sa mère. La mère commence son programme en utilisant un couteau pour écailler le poisson ; elle cuisine avec une casserole ; dans un geste répété, elle lance la nourriture vers le haut et la reprend ; son fils goûte

¹⁴⁹ Nous soulignons que l'objectif de cette analyse n'est pas de discuter l'origine ou la justesse de la distribution des tâches dans une famille. Cependant, nous constatons qu'il existe des présupposés culturels qui donnent la perception que l'exécution de certaines tâches doit être confiée à certains membres de la famille selon son sexe.

¹⁵⁰ Voir : 00:08:44 du spectacle. CURTI, André et RIBEIRO, Artur, *op., cit.*

et elle décide de cuisiner encore plus. Le programme exécuté par le fils est simplifié : avant de cuisiner, il essaie de manger le poisson encore cru ; sans prendre la casserole, il expose le poisson au feu et le retourne. Il contracte sa posture et mange son poisson, le dos tourné vers le public. L'absence de maîtrise de l'action de cuisiner suggère que le personnage n'a pas l'habitude d'exécuter cette tâche, ce qui renforce le fait que la fonction de cuisiner dans la famille incombe à la mère. Comme nous l'avons déjà remarqué, prendre soin de la famille est perçu comme une fonction du genre féminin.

L'apparence des personnages est centrale pour la signification de leur sexe. Les femmes portent des jupes et ont les cheveux longs et tressés, tandis que le personnage masculin porte un pantalon et a les cheveux courts. Contrairement à la signification de l'âge – qui repose sur l'imitation des signes du processus naturel du vieillissement –, pour la distinction des sexes, le costume et la coiffure imitent des codes culturels¹⁵¹. La signification du sexe par la longueur des cheveux et par le fait de porter des jupes ou des pantalons est déterminée par chaque culture. Les signes « cheveux longs et tressés » et « jupe » peuvent être compris comme icônes qui représentent des codes culturels.

¹⁵¹ Erika Fischer-Lichte précise ceci à propos de la coiffure et du costume : « The hair style can also function as a “non-natural” sign of its wearer’s gender, if the culture prescribes differing hairstyles for girls and boys, women and men. » ; « Gender-specific clothing is therefore not attributable to natural, biologically given differences, but in each case to culturally conditioned differences. ». FISCHER-LICHTE, Erika, *op. cit.*, p. 80 et p. 86.

Comme nous l'avons vu, le projet d'énoncé des personnages prévoit des liens de parenté entre eux. Le lien « mari et épouse » est déterminé par une suite d'actions qui représente de façon condensée une cérémonie de mariage. Cette petite cérémonie est marquée par l'image de l'homme et de la femme avec les bras liés. Le costume de la femme renforce cette image : une robe blanche¹⁵² avec un voile sur la tête. L'image dans *l'annexe G figure 22* montre cette icône qui reproduit les symboles du mariage.

La relation « mère et fils », cependant, se construit de manière plus sous-entendue. Comme nous l'avons vu pour le projet femme, la séquence dans laquelle la mère cuisine montre le soin apporté par une femme plus âgée à un homme plus jeune. Le projet « mère et fils » repose sur l'exécution de programmes gestuels qui montrent une division des tâches dans la famille. Cette division de tâches est comprise comme caractéristique de la séparation des sexes par culture occidentale contemporaine.

Nous constatons que, pour signifier chaque projet des personnages, les artistes vont utiliser plusieurs programmes gestuels avec le support des systèmes liés à l'apparence. Les programmes qui indiquent les relations intersubjectives renforcent la compréhension des aspects subjectifs des projets, comme l'âge et le

¹⁵² La robe blanche est devenue le symbole du mariage durant le XIX^e siècle. Une des responsables de cette tradition est la reine Victoria d'Angleterre, qui a décidé de se marier avec une robe de cette couleur. Voir : DAVRAY-PIÉKOLEK, Renée. MARIAGE, histoire du costume [en ligne]. [S. l.] : Encyclopædia Universalis, [s. d.]. [Consulté le 1 août 2021]. Disponible à l'adresse : <http://rbu.univ-reims.fr:2118/encyclopedie/mariage-histoire-du-costume/>.

sexe¹⁵³. L'émetteur attribue plusieurs programmes gestuels aux personnages en leur accordant la fonction de sujet d'action. Le personnage est caractérisé par le type d'actions qu'il exécute. Tous les systèmes et les programmes gestuels utilisés pour représenter chaque personnage se renforcent de façon redondante : ils reposent sur des signes stéréotypés de la civilisation occidentale contemporaine facilement reconnaissables par le public.

2.2. Les sujets indiqués par l'énonciateur

Pour ce qui est du niveau de la représentation, nous avons détaché trois types de sujets d'énoncé : le « je/nous », le « tu/vous » et le « il/ils, elle/elles ». Comme nous avons attribué la création des personnages à l'émetteur dans le niveau du jeu, nous analyserons dans cette partie comment le sujet est indiqué par les personnages.

Le sujet du type « je/nous » est marqué par la non-indication d'autres sujets. Ce sont les sujets des gestes qui indiquent les changements d'état des personnages ou leurs actions. Le simple fait d'exécuter une action indique au public que le personnage, représenté par son attitude et par son apparence, est le sujet de cet énoncé. Ce qui différencie le sujet de l'énonciateur du type « je/nous » de celui de l'émetteur est que le sujet de l'émetteur existe en permanence, tandis

¹⁵³ La fonction « mère » signifie une femme plus âgée que son fils.

que le sujet de l'énoncé est indiqué pendant la durée de son action ou pendant celle de la transformation d'état.

La stratégie adoptée pour instaurer un sujet du type « tu/vous » est le toucher. L'action de toucher représente le dialogue entre les personnages. Elle établit entre celui qui touche et celui qui est touché un rapport d'échange d'intentions. Quand un personnage touche l'autre, il indique l'autre en tant que sujet de son énoncé. Selon Jean-Louis Barrault, il est possible de classer les gestes des hommes en trois catégories : à soi-même, à ce qui est hors de soi et à l'arrêt¹⁵⁴. Le toucher est dans ce cas une stratégie visant à indiquer qu'un sujet est hors du corps de celui qui exécute le geste. Comme nous l'avons déjà vu, ces gestes fonctionnent dans la même logique que celle des gestes « pointers » utilisés par la pantomime. Cependant, le toucher, contrairement au « pointer », provoque un sujet en simultanéité : la conduction du geste suggère un « toi/moi », tandis que montrer l'autre avec son index indique clairement l'autre.

Ce sujet en simultanéité peut être observé dans la dispute entre la mère et la femme au sujet de l'attention du fils¹⁵⁵. L'action de tourner le visage de son fils peut établir un projet d'énoncé : « Regarde-moi » ou « Je veux que tu me regardes ». Dans ce spectacle, le sujet de l'énoncé du type « tu/vous » n'est jamais net, car il n'est pas possible de séparer le geste de son exécuteur.

¹⁵⁴ BARRAULT, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 189-190.

¹⁵⁵ Voir l'annexe B figure 4.

Le sujet du type « il/ils ou elle/elles » est indiqué par le regard. Comme nous pouvons l'observer dans *l'annexe D figure 12*, le personnage de la femme suit avec le regard des personnages qui passent par elle. Ces personnages n'existent pas sur scène, sa présence est suggérée par le regard de la femme qui réagit à chaque interaction. Le spectateur doit déduire les caractéristiques et les actions des personnages par cette réaction.

La femme va réagir à quatre personnes ou groupes de personnes¹⁵⁶ : sa première réaction est de se cacher en indiquant que celui qui passe n'est pas le type de personne qu'elle attendait. La deuxième et la troisième réaction sont de se rétrécir en suggérant une déception pour être ignorée. Elle suit, finalement, le quatrième « personnage ». Nous imaginons donc que les trois derniers « personnages » à passer par la femme correspondent au type de personnes qu'elle attendait. Grâce à son regard, le personnage de la femme indique l'existence d'autres personnages et les caractérise. Elle stipule des énoncés du type « il est... », « il fait ce chemin » ou encore « il part avec moi ».

2.3. La marionnette

¹⁵⁶ Il n'est pas possible d'affirmer la quantité de personnes qui passent par elle, mais seulement son parcours.

Le personnage de l'enfant est représenté par une marionnette, manipulée alternativement par les trois comédiens. La création de ce personnage constitue une relation de sujet autre que celles précédemment abordées. La matière de la marionnette est séparée du corps des comédiens. En outre, à la différence des gestes de dialogue, les mouvements effectués par les comédiens pour constituer la gestualité du personnage ne font pas partie de son code gestuel. Le toucher et l'action de conduire le mouvement du corps de l'autre ne montrent pas un effort de communication entre le personnage et l'enfant, mais représentent les gestes de cette marionnette¹⁵⁷.

Nous constatons que, dans le cadre du sujet d'énonciation de l'émetteur, l'utilisation de la marionnette relève d'un effort dans la constitution d'un sujet du type « il ». La constitution d'un corps qui ne partage pas la même matérialité que celui qui le fait bouger permet d'indiquer un « il ». Pour souligner que le geste appartient à la marionnette et non à son personnage, l'acteur va regarder la marionnette en la manipulant¹⁵⁸.

Au niveau de la fiction, le personnage de l'enfant indique le sujet d'énoncé de la même façon que les trois autres personnages. Il reste un « je » pour les actions qu'il exécute : il touche les autres pour établir une communication et il observe pour signaler la présence d'autres personnages.

¹⁵⁷ Voir l'annexe G figure 23.

¹⁵⁸ *Ibid.*

3. Le verbe : la transformation

Patrice Pavis remarque ceci à propos de la syntaxe gestuelle de Jean-Louis Barrault : « Elle révèle le rôle de pivot du verbe et de l'action : c'est à lui que revient de coder le noyau commun au sens linguistique et gestuel, donc de choisir dans le geste le processus transformateur de l'action. »

Nous comprenons par cette remarque de Pavis que la transformation constitue le cœur du programme gestuel. Nommer la transformation vise à cerner le programme autour d'un verbe : « La mère part dans le bateau », « La mère montre le chemin à la femme » ou encore « La mère, le fils et sa femme sont fatigués ». Nous organiserons les formes de transformation par leur intention : « de faire » qui correspond aux gestes pratiques ; « de communiquer » pour la gestualité communicative ; « de changement d'état » pour les transformations dans l'état des personnages et « du désir » qui représente les transformations du plan mythique, comme la ritualisation du mariage.

Nous constatons que, dans le niveau du jeu, les gestes ont de manière prédominante l'intention de communiquer. La gestualité pratique est implicite et elle peut être aussi observée dans la manipulation de la marionnette. En d'autres termes, pour le niveau du jeu tous les gestes des comédiens visibles par le public ont pour objectif de communiquer les caractéristiques des personnages ou les événements du spectacle. Aucun déplacement ou aucune action visible ne

possède un objectif uniquement pratique, à l'exception de la manipulation de la marionnette. Si le spectateur peut voir un comédien marcher sur scène, cette marche signifie un déplacement du personnage et non du comédien. Tous les déplacements visibles des comédiens correspondent à des déplacements des personnages et toutes les actions correspondent à des actions des personnages. L'analyse du verbe est plus expressive dans le niveau de la fiction, dans laquelle elle peut être pleinement appliquée.

3.1. Les gestes du faire

En établissant l'étude du geste par une sémiotique du « monde naturel »¹⁵⁹, Greimas propose que la praxis gestuelle serve à transformer le monde. Cette transformation peut s'exprimer selon deux plans différents : le pratique et le mythique. La gestualité pratique correspond à la démarche du « faire », tandis que la gestualité mythique se manifeste dans le désir¹⁶⁰.

À partir de la définition précédente, nous considérons que les gestes du faire visent à accomplir une transformation matérielle dans le monde,

¹⁵⁹ Greimas localise le champ de l'étude de la gestualité dans le « monde naturel ». « Nous entendons par monde naturel le paraître selon lequel l'univers se présente à l'homme comme un ensemble de qualités sensibles ». Il ajoute que « Le qualificatif naturel, que nous employons à dessein pour souligner le parallélisme du monde naturel avec les langues naturelles, sert à indiquer son antériorité par rapport à l'individu ». QUÉMADA, Bernard, RASTIER, François, GREIMAS, Algirdas-Julien, *et al. Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. [S. l.] : Hachette Éducation, 1 avril 2014. p. 236-237.

¹⁶⁰ Il existe des formes gestuelles mixtes dans lesquelles un des plans peut se manifester de manière prédominante. *Ibid.*

particulièrement dans les objets et l'espace. Erika Fischer-Lichte propose sur ce sujet : « These gestures have the primary function of either producing, repairing, maintaining, or caring for objects, or passing on, using, or consuming them. »¹⁶¹

Pour comprendre comment les gestes du faire se manifestent dans le spectacle, nous décidons d'analyser le programme gestuel « cuisiner », que nous avons abordé précédemment, exécuté par le personnage de la mère. Comme déjà précisé, le programme fait partie des projets de signification : « cuisiner », « femme » et « mère ». Le programme possède plusieurs sous-programmes : « écailler le poisson », « le mettre dans la casserole », « allumer le feu », « mettre la casserole sur le feu », « lancer la nourriture vers le haut », « sentir », « goûter » et « remettre la casserole sur le feu ». Le programme « cuisiner » se termine avec le début du programme « manger ». Cette suite d'actions dure 57 secondes, ce qui est beaucoup plus court que le temps de cuisson d'un repas. Le programme évoque la technique du raccourci d'Étienne Decroux. Chaque action de chaque sous-programme est réduite à ses éléments les plus caractéristiques. Le choix de sous-programmes est aussi résumé. Le programme gestuel est construit par un processus d'iconicité. Le processus d'attribution de signification dépend de l'intention du projet. L'iconicité représente le projet « cuisiner ». Pour les projets « femme » et « mère », cette attribution est principalement symbolique.

¹⁶¹ FISCHER-LICHTE, Erika, *op. cit.* p. 57.

Nous considérons, dans le cadre de notre analyse, que les transformations menées au niveau de l'espace appartiennent aussi au domaine de la gestualité du faire. Le parcours entre la maison sur pilotis et la maison dans la ville dure 25 minutes de spectacle. Cependant, il est possible de déduire par la naissance de l'enfant que la durée de ce déplacement, au niveau de la fiction, est plus longue. L'accouchement de l'enfant et aussi le fait que l'enfant marche montrent au public que le temps a été comprimé. Nous observons que dans le déplacement la technique du raccourci est essentielle pour signifier au spectateur la distance et le temps parcourus.

Le raccourci et l'iconicité sont les deux stratégies les plus utilisées par les programmes gestuels du faire. Le spectateur peut reconnaître les actions par la transformation que le personnage exécute dans son interaction avec des objets ou avec l'espace. Nommer cette transformation permet au public de saisir les événements qui racontent l'histoire du spectacle et de caractériser les personnages par les actions qu'ils effectuent.

3.2. Les gestes mythiques

Nous entendons par gestes mythiques ceux qui transforment la réalité immatérielle des personnages. À l'intérieur de cette catégorie, nous pouvons

inclure tous les rituels célébrés par les personnages : la salutation, le mariage et le départ.

Les gestes qui représentent des gestes mythiques racontent l'histoire de la famille. Le geste de salutation entre la mère et son fils montre le lien familial entre les personnages. La cérémonie de mariage raconte l'histoire de la famille. Quand la mère donne la bague à sa belle-fille, elle lui annonce son départ et fait de cette dernière la matriarche de la famille.

Le geste de salutation apparaît pour la première fois au moment de la première rencontre entre les personnages de la mère et du fils¹⁶². Le même geste est répété¹⁶³ lors d'une nouvelle rencontre. La qualité gestuelle du second geste est différente de celle du premier et marque un changement dans la situation des personnages. Lorsque le « fils » sort de la prison, lors de ses retrouvailles avec sa mère, l'ampleur et la vitesse du geste changent : le geste est plus sobre et plus lent.

La cérémonie de mariage des personnages est signifiée par l'image du couple les bras liés¹⁶⁴ et par la robe blanche portée par la femme. Le personnage du fils prend le bras de la femme et la maintient dans la posture du mariage lorsqu'elle résiste. Elle se jette au sol, pendant qu'il essaye d'avancer. La mère met fin à la dispute, tient fermement les deux autres personnages, les met face à face.

¹⁶² Voir l'annexe F, figure 17 et figure 18.

¹⁶³ Voir l'annexe H figure 24.

¹⁶⁴ Voir l'annexe G figure 22.

La séquence indique au public non seulement que les personnages se sont mariés, mais aussi que ce mariage est forcé. À partir de ce moment, la femme fait partie de cette famille et sa réalité change.

Nous observons que les programmes gestuels qui évoquent une transformation mythique marquent les événements symboliques dans la vie des personnages. Ils marquent des événements majeurs au cours desquels la transformation matérielle est imperceptible. Ces programmes imitent par iconicité des cérémonies ou des gestes symboliques existants.

3.3. Les gestes d'état et de transformation d'état

Une troisième forme de transformation présente dans le spectacle est la transformation des corps des personnages. Les gestes du « faire » concernent des transformations actives où le sujet a l'intention de transformer l'espace ou les objets. Nous observons aussi l'existence dans le spectacle de transformations passives. Ce sont les transformations dans le monde extérieur qui provoquent des changements dans les corps des personnages. Ces changements représentent les transformations d'état des personnages.

Le projet de changement d'état peut se manifester sous la forme de programmes gestuels qui se répètent, comme la salutation. La répétition de la salutation permet au spectateur de créer une référence pour l'exécution du geste.

La répétition montre par le changement dans la vitesse et par l'ampleur du geste le nouvel état des personnages. Les programmes gestuels longs, comme le déplacement des personnages, permettent au spectateur de comparer les différences de posture des personnages entre le début et la fin¹⁶⁵.

Nous observons la transformation de l'attitude dans les corps des personnages, notamment par la colonne verbale des personnages et par leur visage. La transformation de la colonne vertébrale est marquée par un changement dans la posture initiale de chaque personnage. La courbure de la colonne vertébrale indique si le personnage est fatigué, heureux ou triste. Nous observons dans *l'annexe H figures 24, 25, et 26* que la colonne du personnage du « fils » change selon son état : elle est bien dressée au début du spectacle et plus courbée lors d'un long déplacement.

Au niveau du visage, la construction d'une identité d'un personnage se manifeste dans le masque : des traits de maquillage figés dessinent sur la peau des rides et des lignes d'expression. Concernant la transformation d'état, la mimique s'élève au premier plan. La mimique peut être considérée comme la gestualité du visage. Les images de *l'annexe H figures 27, 28 et 29* montrent le changement de mimique du visage du personnage de la « femme » : la peur à son arrivée à la maison, le sourire quand elle est enceinte et la honte lorsqu'elle est obligée de se prostituer.

¹⁶⁵ Voir *l'annexe H figure 24, figure 25 et figure 26*.

3.4. Le verbe dans le dialogue : transformer le corps de l'autre

Le toucher marque entre les personnages ce qui serait l'équivalent du dialogue. Un personnage guide les mouvements de l'autre le conduisant dans l'action à exécuter. Dans un premier moment, un contact est établi entre les personnages par le toucher ; ensuite, les mains du personnage qui accomplit le geste guident le corps de l'autre, l'amenant à effectuer l'action demandée. Cette forme de dialogue possède la qualité d'un verbe à l'impératif, comme pour dire « faites ceci ! » ou « regardez cela ! ».

La réponse à la proposition gestuelle se produit par la réaction du personnage. Ce dernier peut accepter ou refuser la proposition. La lutte entre les deux femmes au sujet de l'attention du « fils » illustre les deux types de réponses. Une femme résiste au geste de l'autre, le « fils » cède aux désirs de sa femme.

Nous observons deux types de gestes de dialogue. Un premier dans lequel un personnage mène l'autre dans l'action qu'il veut voir effectuer, comme quand la mère veut que le « fils » lui tienne la tête ; et un deuxième qui remplace les gestes du type « pointers » déjà mentionnés. Dans ce cas, un personnage tourne la tête de l'autre pour lui montrer quelque chose ou qu'il regarde dans une certaine direction.

4. Le complément, la composition entre corps et objet

Concernant l'analyse du complément, nous optons pour considérer le rapport entre le corps et les objets. Le « théâtre gestuel » de la compagnie *Dos à Deux* n'exclut pas l'utilisation d'objets. Cependant, dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau*, la quantité d'objets est limitée, puisque certains objets évoqués par les personnages ne sont pas présents sur scène, tandis que d'autres objets sont resignifiés selon leur usage.

L'indication de la présence d'objets qui n'existent pas sur scène est évoquée par le regard ainsi que par la simulation de leur poids. Il s'agit de techniques importées du mime. Pour amplifier le dessin de l'action de regarder quelque chose qui se déplace dans l'espace, les comédiens ne déplacent pas seulement leurs yeux¹⁶⁶, mais toute leur tête pour suivre l'objet. Cette forme d'indication est la même que celle utilisée par le personnage de la femme¹⁶⁷ pour indiquer la présence d'autres personnes. Dans le programme gestuel « cuisiner », les personnages du fils et de la mère utilisent de façon conjointe le regard et la simulation du poids pour indiquer la présence de nourriture dans la casserole¹⁶⁸.

¹⁶⁶ L'indépendance du mouvement des yeux par rapport à la tête pour indiquer différentes qualités du regard est une technique explorée par la compagnie *Dos à Deux*. Voir : LEUBACK, Daniel. *O preparador corporal e o trânsito da concepção para o corpo em cena*. Campinas : Universidade de Campinas, 2016. p. 138.

¹⁶⁷ Voir l'annexe D figure 12.

¹⁶⁸ Voir l'annexe D figure 11.

Au cours du spectacle un objet peut revêtir des significations différentes selon la gestualité de celui qui l'utilise. Lors de son arrivée à la maison, le fils porte un chapeau, qui devient une casserole dans les mains de la mère. Ce chapeau/casserole est oublié par le fils quand il essaie de cuisiner, mais il le ramène quand il sort chercher à manger. La femme attache cette casserole à sa ceinture quand elle devient responsable d'assurer la nourriture. Nous observons que cet objet devient un signe indicateur du personnage qui prend la responsabilité de nourrir la famille. Le geste, dans ce cas, transforme l'objet pour que celui-ci puisse signifier encore plus qu'une casserole ou qu'un chapeau.

Comme nous l'avons déjà démontré auparavant, les gestes dans le spectacle servent à remplacer les objets. Le feu et le mobilier de la maison sont créés par le corps des comédiens qui imitent la forme et les propriétés de ces objets. La relation d'iconicité est établie entre le corps et l'objet signifié. Les programmes gestuels qui imitent les meubles, cependant, signifient davantage que l'objet représenté. La façon dont un personnage utilise le corps de l'autre pour s'appuyer ou pour se reposer, ainsi que la disponibilité ou l'absence de disponibilité pour soutenir le corps de l'autre révèlent la dynamique familiale, tout cela composant une forme de décor qui illustre la simplicité de la maison.

Nous observons que les objets font partie du programme gestuel et qu'ils contribuent à l'aboutissement d'un projet de signification. La robe de mariage est un exemple d'objet qui contribue à la compréhension de l'énoncé dans lequel elle

fait partie. Proposer une syntaxe en simultanéité permet de comprendre que le complément n'existe pas seulement à la fin, mais tout au long de l'énoncé. La robe blanche rend la perception de la cérémonie plus précise : nous comprenons qu'il s'agit d'une cérémonie de mariage. L'objet est de cette façon un complément à la transformation en la précisant.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour ambition d'établir comment le « théâtre gestuel » de la compagnie *Dos à Deux* parvient à générer de la signification par l'utilisation du geste dans le spectacle *Saudade – Terres d'eau*.

Dans un premier temps, nous avons analysé le rapport du « théâtre gestuel » avec la pantomime du XIX^e siècle et avec le mime du XX^e siècle.

Nous avons constaté que le théâtre gestuel, à la différence de la pantomime, ne traduit pas en gestes un texte verbal préexistant, mais construit son propre récit par des gestes. Cette différence se manifeste lors de la syntaxe de chaque forme. La syntaxe de la pantomime s'organise sous la forme d'une succession d'éléments, l'artiste représentant un élément du discours à la fois. En revanche, dans la syntaxe de la compagnie *Dos à Deux*, les éléments sont présentés en simultanéité. Le sujet est indiqué au moment où il réalise une action, une transformation, avec ou sur un objet.

Tout comme la pantomime, « le théâtre gestuel » utilise des gestes iconiques pour créer des images avec le corps du comédien afin de représenter des objets. L'iconicité est aussi marquée dans ces deux formes d'art grâce aux visages des interprètes. Le visage communique au public les changements d'état des personnages. Les gestes indicatifs du type « pointers » sont aussi présents dans les deux formes d'art. Les artistes de la compagnie *Dos à Deux*, cependant,

n'utilisent pas l'index pour montrer, mais touchent et tournent la tête d'autres personnages.

Lors de la mise en relation de la technique du mime du XX^e siècle et du « théâtre gestuel », nous constatons que la technique développée par Étienne Decroux est présente dans le spectacle. Au niveau de l'esthétique du geste, nous observons que la technique du mime abstrait est fortement marquée par l'élargissement du geste ainsi que par l'indépendance articulaire. Le mime illusionniste aide les artistes à indiquer les personnages et les objets qui ne sont pas matériellement présents sur scène.

Le raccourci, comme nous l'avons remarqué, est la stratégie du mime la plus utilisée par les artistes. Celle-ci peut être observée dans tous les gestes du « faire » et du « désir ». Chaque action ou cérémonie est représentée par ses éléments les plus typiques. Nous constatons que la technique du mime est largement utilisée dans le spectacle et qu'elle est essentielle pour la création d'énoncés.

Dans un second temps, nous avons proposé d'établir les limites et les potentialités d'une analyse de la sémiotique du geste, compte tenu des spécificités du « théâtre gestuel » de la compagnie *Dos à Deux*.

En analysant les particularités du « théâtre gestuel », nous constatons que le spectacle détient un caractère illusionniste, qui simule par un processus d'iconicité un système culturel. Le spectateur est de cette façon capable de décoder le spectacle en comparant les codes du spectacle à ceux de sa propre culture. Par

ailleurs, l'aspect illusionniste du spectacle permet l'analyse du geste non par la description de son dessin dans l'espace, mais par l'identification des programmes gestuels organisés autour d'un projet de signification.

À propos de la division du geste en unités, nous avons vérifié que la signification d'un geste n'est atteinte que dans sa mise en contexte. Contrairement aux mots, aucune partie du geste n'est porteuse d'une signification lexicale. Pour comprendre le geste, il importe de considérer toute la chaîne syntagmatique et ses relations de syntaxe. Toutefois, le geste de la compagnie *Dos à Deux* n'organise pas son discours dans un ordre temporel, comme la parole et la pantomime. Le sujet, le verbe et le complément existent simultanément.

La dernière partie de l'étude a été consacrée à l'analyse des gestes du spectacle. Cette partie a été organisée selon la logique de l'analyse syntaxique. Elle a été divisée par les trois noyaux : le sujet, le verbe et le complément. À cause de cette simultanéité, la séparation des éléments n'est pas nette. Lors de l'analyse du sujet, nous constatons que les transformations et les objets auxquels le sujet est associé aident à le définir.

Nous avons constaté le besoin de considérer le niveau du jeu séparément de celui de la fiction. L'analyse au niveau du jeu est plus expressive dans la construction du sujet. Les acteurs, que nous avons décidé de nommer les émetteurs, exécutent une série de gestes pour signifier chaque personnage. Quand nous considérons le verbe, nous observons que l'objectif principal de la

gestualité des émetteurs est la communication de leur spectacle. Il est raisonnable de considérer que les programmes gestuels exécutés par les émetteurs sont ceux liés à la posture des personnages. Les autres programmes gestuels sont confiés aux personnages par l'émetteur qui les conçoit sous la forme de projets de signification.

Nous remarquons que certains programmes gestuels appartiennent à plus d'un projet de signification. Ils vont caractériser les personnages tout en racontant les événements du spectacle. Ces programmes ont été choisis pour notre analyse gestuelle, car ils permettent d'observer la complexité de la construction du spectacle. La préparation du repas est un exemple de geste qui participe de plusieurs projets. Il montre au spectateur la routine familiale, il établit le lien entre la « mère » et le « fils », il caractérise la « mère » en tant que femme. Plusieurs programmes gestuels peuvent aussi caractériser conjointement un projet. C'est le cas du projet « mère », qui est signifié par les programmes : « préparer le repas familial », « posture de personne âgée » et « soigner son fils ».

Au niveau de la fiction, nous constatons qu'il est possible de diviser les programmes gestuels selon le type de sujet et selon l'intention de la transformation. Les sujets du type « je/nous » performant des transformations qui relèvent du « faire » ou du « désir ». Ils subissent également des transformations d'état. Les sujets du type « tu/vous » établissent des énoncés de communication, une forme de dialogue dans laquelle la réponse se limite à accepter ou non la

proposition de l'autre. Avec le sujet du type « il/ils », le personnage sur scène ne fait que suggérer la présence des autres, en indiquant le chemin que tel corps ferait dans l'espace. L'action accomplie par ce corps doit être comprise par la réaction du personnage. Les compléments de la transformation sont les objets réels, indiqués ou incarnés, qui aident à nommer plus spécifiquement la transformation.

Nous constatons que la qualité gestuelle, notamment la vitesse du mouvement et la tension musculaire, ne peut être analysée que par comparaison. La vidéo ne fournit pas de données précises, il n'est pas possible de quantifier ces données qui restent sujettes à la subjectivité de celui qui les observe.

La comparaison peut être établie lorsque différents personnages effectuent le même geste ou lorsque le même personnage effectue le même geste à différents moments. Dans le premier cas, il est possible d'observer les caractéristiques subjectives de chaque personnage, qui se dégagent dans la manière dont chacun effectue le geste. Dans le second cas, le changement d'état du personnage peut être observé. Par cette comparaison, il est possible de conclure que la vitesse et l'ampleur du geste changent sa signification. Ce changement de signification s'exprime dans les caractéristiques subjectives des personnages. Nous comprenons certaines caractéristiques subjectives par comparaison, plus particulièrement l'état des personnages.

En conclusion, le « théâtre gestuel » de la compagnie *Dos à Deux* est une forme de théâtre qui évolue du mime et de la pantomime. Cependant, nous avons

observé que l'aspect théâtral est mis en avant par rapport à la pantomime et au mime en raison de la caractérisation des personnages et de l'importance du récit. Le spectacle *Saudade – Terres d'eau* raconte l'histoire d'une famille. La gestualité des comédiens crée des programmes gestuels qui représentent de façon iconique les actions de cette famille ainsi que les personnages. La décodification de ces icônes ne suffit toutefois pas à la pleine compréhension du spectacle. Les icônes font référence à des symboles représentatifs de la culture occidentale qui doivent être connus par le spectateur.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

CURTI, André et RIBEIRO, Artur. *Saudade - Terres d'eau*. Elancourt, juin 2005.

CURTI, André et RIBEIRO, Artur. *Compagnie Dos à Deux* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 14 novembre 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>.

CURTI, André et RIBEIRO, Artur. *Dos à Deux a jornada- Teaser Ingles* [en ligne]. Rio de Janeiro : Movimento Carioca, [s. d.]. [Consulté le 4 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/159955192>.

GOSCH FIGNER DE LUNA, Carolina. *A poética da Compagnie Dos à Deux: história, construção do gesto e princípios do treinamento (vivências, notas e entrevistas com André Curti e Artur Ribeiro)*. Florianópolis : Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015.

LEUBACK, Daniel. *O preparador corporal e o trânsito da concepção para o corpo em cena*. Mémoire de Master. Campinas : Universidade de Campinas, 2016.

PESSOA, Desirée. « *Ética e política na potência cênica da Cie Dos à Deux* ». *Conceição/Conception*. 2019, Vol. 8, n° 2, p. 103-111.

PIRAGIBE, Mario Ferreira. « *Objeto, corpo, espaço, e... Provocações sobre dramaturgia e formação no Teatro de Animação* ». *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. 2018, Vol. 2, n° 32, p. 245-201.

PONZIO, Ana Francisca. « *Arte da espera abre o Masculino na dança* ». *O Diário Popular*. São Paulo, 21 octobre 1998, p. 73.

REIS, Luiz Felipe. « *Cia. Dos à Deux finca bases no Brasil* ». *Jornal O Globo* [en ligne]. 15 septembre 2012. [Consulté le 6 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://oglobo.globo.com/cultura/cia-dos-deux-finca-bases-no-brasil-6104165>.

ROSSIN, Elisa de Almeida. *O campo poético das máscaras: atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma*. Thèse de Doctorat. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2019.

Mime et pantomime :

ALANIZ, Leela. « *The Dynamo-Rhythm of Etienne Decroux and His Successors* ». *Mime Journal*. Août 2013, Vol. 24, n° 1, p. 1-50.

BARRAULT, Jean-Louis. « Poésie du geste ». Dans : RENAUD, Madeleine et BARRAULT, Jean-Louis, *Cahiers Renaud-Barrault : Anthologie poétique du comédien (nos impromptus poétiques télévisés)*. Paris : R. Julliard, 1956, p. 187-192.

BARRAULT, Jean-Louis. « Le Problème du geste ». Dans : RENAUD, Madeleine et BARRAULT, Jean-Louis, *Cahiers Renaud-Barrault : Le Petit Théâtre*. Paris : Julliard, 1954, p. 85-92.

BENHAÏM, Guy. Le style dans le mime corporel. Dans : PEZIN, Patrick (dir.), *Etienne Decroux, Mime Corporel : Textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas : l'Entretiens., 2003, p. 309-366. Les Voies de l'acteur.

DECROUX, Étienne. L'interview Imaginaire ou les « dits » d'Étienne Decroux. Dans : PEZIN, Patrick (dir.), *Etienne Decroux, Mime Corporel : Textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas : l'Entretiens., 2003, p. 55-209. Les Voies de l'acteur.

DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris : Libr. théâtrale, 1994.

DE MARINIS, Marco. Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel. Dans : PEZIN, Patrick (dir.), *Etienne Decroux, Mime Corporel : Textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas : l'Entretiens., 2003, p. 206-284. Les Voies de l'acteur.

DUNCAN, Isadora. *Ma vie*. Trad. fr. Paris : Gallimardi, 1928.

ÉTIENNE BERTRAND, Weill. *Pierre Verry et Étienne Decroux. Spectacles. L'usine* [image en ligne]. 2009 1941. [Consulté le 25 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53125762v>.

GARELLI, Marie-Hélène. « Le geste et la parole : mime et pantomime dans l'Empire romain ». *Agora 2 / Mascaras, Vozes e Gestos : nos caminhos do teatro classico*. 2001, p. 285-303.

LEBHART, Thomas. *Modern and Post-Modern Mime*. Londres : Palgrave, 1989.

LECOQ, Jacques (dir.). *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*. Vol. 10. Paris : Bordas, 1987. Bordas spectacles.

LORELLE, Yves. *Le corps, les rites et la scène des origines au XXe siècle : essai*. Paris : l'Amandier, 2003.

PASTOR, Eugénie Fleur. *Moving intimacies: a comparative study of "physical theatres" in France and the United Kingdom*. Thèse de Ph. D. Londres : University of London, 2014.

TOURNACHON, Adrien et NADAR, Félix. [*Charles Deburau : Pierrot surpris*] [image en ligne]. 1855 1854. [Consulté le 25 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10547636w>.

TOURNACHON, Adrien et NADAR, Félix. [*Pierrot écoutant*] [image en ligne]. 1855 1854. [Consulté le 25 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10547571x>.

Theatre de l'Ange Fou - School teacher biographies [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 14 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.angefou.co.uk/biographies.html>.

Sémiotique :

BIRDWHISTELL, RAY L. « *Background to kinesics* ». *ETC: A Review of General Semantics*. Institute of General Semantics, 1955, Vol. 13, n° 1, p. 10-18.

BORDRON, Jean-François. « Sens et signification ». *Formes sémiotiques*. Presses Universitaires de France, 2011, p. 177-197.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Trad. angl. Bloomington : Indiana University Press, (1983) 1992.

GALIFRET-GRANJON, Nadine. « Un aspect de l'activité symbolique : le « figuratif » gestuel ». *Les Études philosophiques*. Presses Universitaires de France, 1971, n° 3, p. 325-334.

GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : Arche éditeur, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. « Conditions d'une sémiotique du monde naturel ». *Langages*. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1968, Vol. 3, n° 10, p. 3-35.

GUEST, Ann Hutchinson. « Dance Notation ». *Perspecta*. The MIT Press, 1990, Vol. 26, p. 203-214.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 4e édition augmentée. Malakoff : Armand Colin, (1987) 2019.

PAVIS, Patrice. Problèmes d'une sémiologie du geste théâtral. Dans : *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*. 4e édition revue et Augmentée. Villeuneve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, (1982) 2007, p. 81-112.

QUÉMADA, Bernard, RASTIER, François, GREIMAS, Algirdas-Julien et COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette Éducation, 2014.

Saudade. Dans : *Michaelis On-Line* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/saudade/>.

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

Annexe A. La Pantomime	105
.....	106
Annexe B. La Pantomime et la Compagnie <i>Dos à Deux</i>	107
.....	108
.....	109
Annexe C. Le mime.....	110
Annexe D. Le Mime et la compagnie <i>Dos à Deux</i>	111
.....	112
Annexe E. Le Corps qui devient objet	113
Annexe F. La Salutation.....	114
Annexe G. Le sujet.....	115
.....	116
Annexe H. La transformation d'état.....	117
.....	118

Annexe A. La Pantomime



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 1 : *Pierrot écoutant*

TOURNACHON, Adrien et NADAR, Félix. [*Pierrot écoutant*] [image en ligne]. 1855
1854. [Consulté le 25 mai 2020]. Disponible à l'adresse :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10547571x>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 2 : Charles Deburau : Pierrot surpris

TOURNACHON, Adrien et NADAR, Félix. *[Charles Deburau : Pierrot surpris]* [image en ligne]. 1855 1854. [Consulté le 25 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10547636w>

Annexe B. La Pantomime et la Compagnie *Dos à Deux*



Figure 3 : le fils baisse la tête

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 02min 02sec
CURTI, André et RIBEIRO, Artur. *Saudade - Terres d'eau* Elancourt, juin 2005.



Figure 4 : La mère tourne la tête de son fils

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 20min 48sec
Ibid.



Figure 5 : la peur marquée sur le visage de la femme

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 11min 46sec

Ibid.



Figure 6 : le feu

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 02min 43sec

Ibid.



Figure 7 : la pyramide humaine

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 40min 38sec

Ibid.



Figure 8 : l'accouchement

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 46min 15sec

Ibid.

Annexe C. Le mime

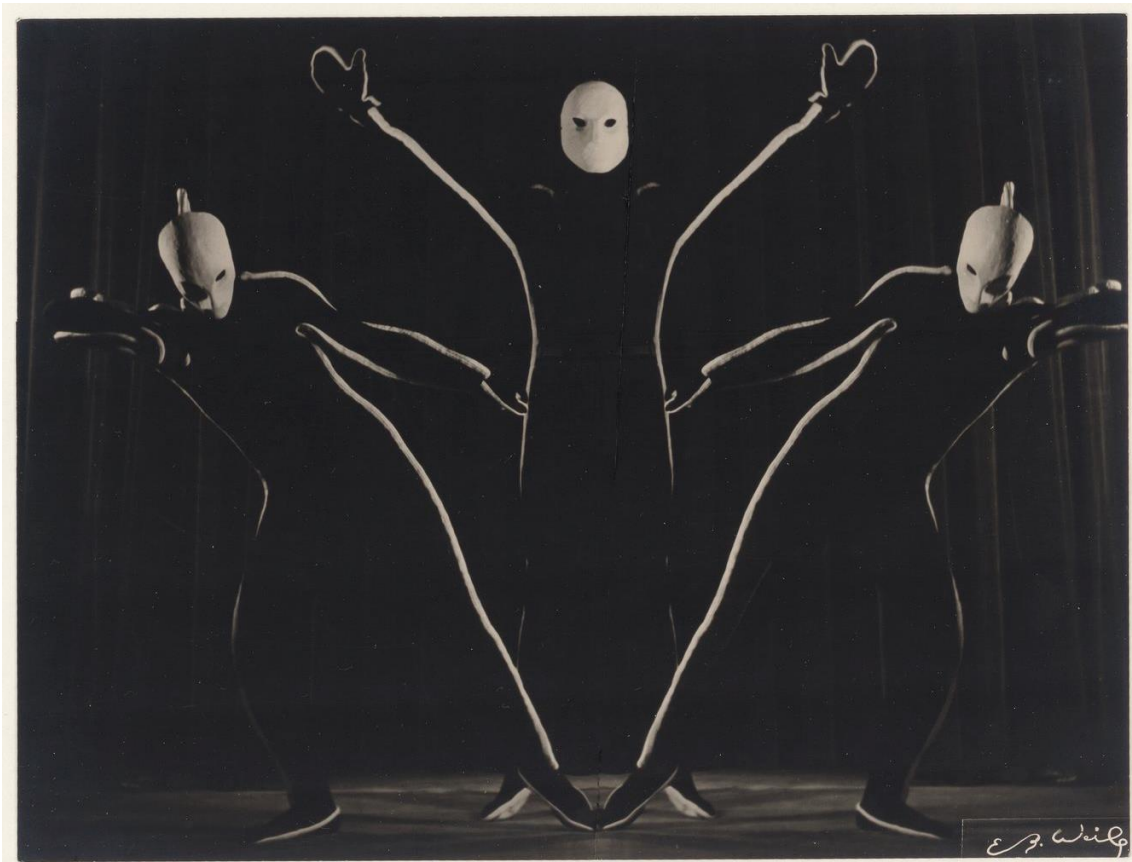


Figure 9 : Spectacle L'usine

ÉTIENNE BERTRAND, Weill. *Pierre Verry et Étienne Decroux. Spectacles. L'usine* [image en ligne]. 2009 1941 Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53125762v>

Annexe D. Le Mime et la compagnie *Dos à Deux*



Figure 10 : la mère donne son alliance à sa belle-fille.

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 01h 14min 59sec

CURTI, André et RIBEIRO, Artur, *op. cit.*



Figure 11 : la mère cuisine

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* de 00h 02min 50sec à 00h 02min 52sec

Ibid.



Figure 12 : des gens qui passent

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* de 01h 06min 47sec à 01h 06min 52sec , *Ibid.*



Figure 13 : la mère montre le chemin

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* de 00h 10min 41sec à 00h 10min 43sec , *Ibid.*



Figure 14 : le ménage

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 24min 17sec
Ibid.

Annexe E. Le Corps qui devient objet



Figure 15 : la chaise

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 04min 53sec

Ibid.



Figure 16 : la chaise longue

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 18min 10sec

Ibid.

Annexe F. La Salutation



Figure 17 : la salutation

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* de 00h 01min 58sec à 00h 01min 59sec

Ibid.



Figure 18 : la deuxième salutation

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* de 01h 11min 36sec à 01h 11min 37sec

Ibid.

Annexe G. Le sujet



Figure 19 : le personnage de la mère – la posture

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 01min 02sec

Ibid.



Figure 20 : le personnage de la mère – le visage

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 01h 08min 59sec

Ibid.



Figure 21 : le personnage de la mère – les seins

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 04min 25sec

Ibid.



Figure 22 : le mariage

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 13min 07sec
Ibid.



Figure 23 : la marionnette

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 57min 03sec
Ibid.

Annexe H. La transformation d'état



Figure 24 : posture du fils au début du spectacle

Capture d'écran du spectacle
Saudade-Terres d'eau à 00h
22min 57sec

Ibid.



Figure 25 : posture du fils pendant le déplacement

Capture d'écran du spectacle
Saudade-Terres d'eau à 00h
41min 16sec

Ibid.



Figure 26 : posture du fils au retourner à la maison après avoir été arrêté

Capture d'écran du spectacle
Saudade-Terres d'eau à 01h
12min 33sec

Ibid.



Figure 27 : visage de la femme avant le mariage

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 12min 29sec

Ibid.



Figure 28 : visage de la femme après l'accouchement

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 00h 49min 43sec

Ibid.



Figure 29 : visage de la femme lorsqu'elle est obligée de se prostituer

Capture d'écran du spectacle *Saudade-Terres d'eau* à 01h 07min 16sec

Ibid.

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : <i>Pierrot écoutant</i>	105
Figure 2 : <i>Charles Deburau : Pierrot surpris</i>	106
Figure 3 : le fils baisse la tête	107
Figure 4 : La mère tourne la tête de son fils	107
Figure 5 : la peur marquée sur le visage de la femme	108
Figure 6 : le feu.....	108
Figure 7 : la pyramide humaine	109
Figure 8 : l'accouchement.....	109
Figure 9 : Spectacle L'usine	110
Figure 10 : la mère donne son alliance à sa belle-fille	111
Figure 11 : la mère cuisine	111
Figure 12 : des gens qui passent	112
Figure 13 : la mère montre le chemin.....	112
Figure 14 : le ménage.....	112
Figure 15 : la chaise.....	113
Figure 16 : la chaise longue.....	113
Figure 17 : la salutation.....	114
Figure 18 : la deuxième salutation	114
Figure 19: le personnage de la mère –la posture	115
Figure 20 : le personnage de la mère – le visage	115
Figure 21 : le personnage de la mère – les seins	115
Figure 22 : le mariage.....	116
Figure 23 : la marionnette.....	116
Figure 24 : posture du fils au début du spectacle	117
Figure 25 : posture du fils pendant le déplacement	117
Figure 26 : posture du fils au retourner à la maison après avoir été arrêté.....	117
Figure 27 : visage de la femme avant le mariage.....	118
Figure 28 : visage de la femme après l'accouchement	118
Figure 29 : visage de la femme lorsqu'elle est obligée de se prostituer.....	118

TABLE DES MATIERES

Introduction	6
Partie I Contextualisation historique	20
1. La pantomime : le visage et les mains qui racontent des histoires	21
1.1. La pantomime au XIX ^e siècle	21
1.2. La pantomime et le « théâtre gestuel » de la compagnie <i>Dos à Deux</i>	27
2. Le mime moderne : l'expressivité du tronc et le mime corporel.....	33
2.1. Le mime au XX ^e siècle : Étienne Decroux, « le grammairien du mime ».....	33
2.2. Le mime et le « théâtre gestuel » de la compagnie <i>Dos à Deux</i>	39
Partie II Défis pour une analyse sémiotique du geste	46
1. Les caractéristiques spécifiques du signe théâtral.....	47
2. Les caractéristiques spécifiques du signe du code gestuel dans le spectacle <i>Saudade- Terres d'eau</i>	52
3. L'approche de la linguistique : le geste face à sa description et sa division en unités 55	
4. La proposition d'une syntaxe gestuelle	61
Partie III Analyse du spectacle <i>Saudade – Terres d'eau</i>	65
1. Le spectacle <i>Saudade – Terres d'eau</i>	66
2. Le sujet	68
2.1. Les sujets conçus par l'émetteur.....	70
2.2. Les sujets indiqués par l'énonciateur.....	78
2.3. La marionnette.....	80
3. Le verbe : la transformation.....	82
3.1. Les gestes du faire.....	83
3.2. Les gestes mythiques	85
3.3. Les gestes d'état et de transformation d'état.....	87
3.4. Le verbe dans le dialogue : transformer le corps de l'autre	89
4. Le complément, la composition entre corps et objet.....	90
Conclusion.....	93
Bibliographie	99
Annexes.....	103

Table des annexes.....	104
Annexe A. La Pantomime	105
Annexe B. La Pantomime et la Compagnie <i>Dos à Deux</i>	107
Annexe C. Le mime.....	110
Annexe D. Le Mime et la compagnie <i>Dos à Deux</i>	111
Annexe E. Le Corps qui devient objet	113
Annexe F. La Salutation.....	114
Annexe G. Le sujet.....	115
Annexe H. La transformation d'état.....	117
Table des figures	119
Table des matières	120