Le mouvement de la pensée - Analyses, sources et applications de six pièces de répertoire d'Étienne Decroux dans la pédagogie théâtrale contemporaine

Juan Cristóbal Fernández

▶ **To cite this version:**

Juan Cristóbal Fernández. Le mouvement de la pensée - Analyses, sources et applications de six pièces de répertoire d'Étienne Decroux dans la pédagogie théâtrale contemporaine. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03962846

HAL Id: dumas-03962846

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03962846

Submitted on 30 Jan 2023

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Juan Cristóbal Fernández

LE MOUVEMENT DE LA PENSÉE

Analyses, sources et applications de six pièces de répertoire d'Étienne Decroux dans la pédagogie théâtrale contemporaine

Sous la direction de Marco Consolini

Soutenu le 21 octobre 2022

Institut d'Études Théâtrales

Master 2

Théâtre : Écritures et Représentations

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ…… 4

INTRODUCTION…….. 6

CHAPITRE 1 : Analyse de six pièces du répertoire d'Étienne Decroux……. 16

1.1 Le Menuisier……...….. 16

1.2 La Lavandière…….....… 21

1.3 Le Combat Antique……...… 27

1.4 Le Duo Amoureux……...….. 33

1.5 L'Usine…….. 37

1.6 Les Arbres……. 43

CHAPITRE 2 : Les sources qui ont influencé la création du répertoire de Decroux……. 48

2.1 Les sources directes :

2.1.1. Le théâtre symboliste français de la fin du XIXe siècle…… 48

2.1.2 Les idées sur l'espace vivant d'Appia et le concept de la *Sur-Marionnette* de Craig……... 55

2.1.3. Le Vieux-Colombier de Copeau et L'Atelier de Dullin : vers une nouvelle pédagogie de l'acteur …… 64

2.2 Les sources indirectes :

2.2.1. La conception du corps de F. Delsarte……... 75

2.2.2. Le rythme à travers le corps par Émile Jaques-Dalcroze…….. 79

CHAPITRE 3 : Pédagogie et application du répertoire d'Étienne Decroux dans les arts de la scène contemporaine……. 83

3.1 Sur le concept de « Répertoire » dans les arts du geste…… 83

3.2 Entre transmission et transgression : le répertoire du Mime Corporel dans la formation pédagogique contemporaine…….…… 87

3.3 Le Mime Corporel et la construction du Personnage : convergence ou divergence ? Analyse sur l'interprétation de *La Lavandière* et *Le Menuisier*…… 91

CONCLUSIONS…….. 96

BIBLIOGRAPHIE……... 100

ANNEXES…….….. 105

RÉSUMÉ

À partir d'une recherche basée sur la pédagogie théâtrale, concernant plus spécifiquement la formation d'acteurs et d'actrices, nous pouvons prendre le répertoire du Mime Corporel d'Étienne Decroux comme une expérience indispensable pour développer un langage corporel qui peut faire face aux exigences du théâtre contemporain. En effet, lorsque nous prenons les pièces des auteurs classiques comme par exemple Shakespeare, Racine, Molière, Tchekhov, Brecht, entre autres, pour faire comprendre aux jeunes acteurs en formation les différents principes de l'art du jeu, de la même façon nous pouvons considérer le répertoire de Decroux comme des dramaturgies corporelles qui vont permettre aux étudiants de théâtre d'acquérir des bases qui visent à élargir et perfectionner leur langage corporel, soit sur scène soit dans leurs moments de création et de recherche. Ainsi, ce mémoire essaiera de soulever les avantages de passer par une expérience comme celle du répertoire de Decroux pendant la formation théâtrale de l'acteur. Mais, quels sont les objectifs que nous pourrions atteindre par cet apprentissage en tant qu'acteurs en formation ? Quels sont les exercices à faire et à répéter pour dilater la présence physique de l'acteur par le biais de cette technique ?

Tout d'abord nous allons examiner les expériences de quelques anciens et anciennes élèves de Decroux afin de connaître leurs différents points de vue lorsqu'ils étudiaient avec lui pendant le XX siècle. Ensuite nous analyserons certains principes corporels de six figures du répertoire : *Le Menuisier, La Lavandière, Le Combat Antique, Le Duo Amoureux, L'Usine* et *Les Arbres*. Ces analyses seront également étayées par l'étude du texte principal de Decroux *Paroles sur le mime* (1963), le texte de recherche sous la direction de Patrick Pezin *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages* (2003), le texte de Marco de Marinis *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory* (2015) ; et par des mémoires et des thèses qui ont comme sujet le Mime Corporel Dramatique. À travers ces lectures nous examinerons des concepts importants pour cette recherche à savoir l'articulation du corps au service de l'expression dramatique, le travail sur les *dynamo-rythmes* et la *comédie musculaire*, le *contrepoids*, la respiration, les *équilibres de luxe* et le jeu de l'acteur-mime. Nous allons décortiquer ainsi quelques principes fondamentaux pour établir une conception de la dramaturgie corporelle de l'acteur. De plus, cela va inviter

l'acteur/l'actrice en formation à développer une indépendance créative par rapport au metteur en scène, au dramaturge et au scénographe. Sans pour autant négliger l'importance ni la valeur de ces derniers, cette recherche se concentre spécifiquement sur le jeu corporel de l'acteur.

Par la suite, nous allons revoir les références les plus importantes qu'a eu Decroux pour arriver à créer une vraie technique basée sur la dramaturgie corporelle de l'acteur, à savoir son expérience à l'école du Vieux Colombier de Jacques Copeau, à l'école de Charles Dullin et la pensée de Edward Gordon Craig. Nous allons nous intéresser également à d'autres sources plus indirectes comme celles d'Adolphe Appia, Émile Jaques-Dalcroze et François Delsarte afin de compléter cette recherche et donner ainsi une approche plus vaste sur les fondements du répertoire du Mime Corporel Dramatique.

Finalement, nous allons réaliser des entretiens avec certains directeurs d'écoles de théâtre au sujet de leur travail pédagogique sur la base du langage corporel de l'acteur et sur la place actuelle d'un répertoire comme celui de Decroux. Les maîtres à considérer pour ces entretiens sont Ivan Bacciocchi de l'École Internationale de Mime Corporel Dramatique, Sophie Kasser de l'école MOVEO à Barcelone et Juan Carlos Agudelo de l'école Casa del Silencio à Bogotá. À travers ces entretiens, un dialogue sera créé sur le rôle du Mime Corporel Dramatique dans le monde théâtral contemporain, son discours face au concept de « personnage », et la manière dont se construit aujourd'hui une formation pédagogique basée sur cet art.

MOTS CLÉS : mime, geste, répertoire, technique, mime corporel, personnage, Decroux, Copeau, Dullin, Appia, Craig, Delsarte, Dalcroze, formation de l'acteur, pédagogie théâtral, dramaturgie de l'acteur, dramaturgie corporelle.

INTRODUCTION

« Étienne Decroux, sans avoir l'air de faire de la psychologie, savait toujours trouver le point de rencontre entre les qualités profondes de ses interprètes et le sujet où il allait pouvoir donner le meilleur de lui-même.

Cette osmose "acteur créateur" faisait qu'il transmettait non seulement un répertoire, mais aussi les outils pour être un jour à son tour un "bâtisseur" »[1]

Au cours des années 30 et 40 Decroux initiera une recherche exhaustive essayant de trouver des écritures corporelles et dramatiques qui lui permettront de consolider son travail jusqu'à nos jours : le répertoire du Mime Corporel Dramatique. Aujourd'hui, différentes écoles de mime autour du monde prennent quelques créations du répertoire de Decroux comme *Le Menuisier, La Lavandière, Le Combat Antique, Le Duo Amoureux, L'Usine* et *Les Arbres*, pour transmettre les principes techniques du Mime Corporel afin de développer non seulement la précision des mouvements des élèves mais aussi leur présence physique en tant qu'artistes de la scène.

Comme nous pouvons remarquer dans les paroles cité ci-dessus de Corinne Soum , élève et assistante de Decroux pendant les années 80, dans le répertoire il ne s'agissait pas seulement de suivre une séquence de mouvements sinon de comprendre une « "vision", la faculté de voir "grand" et "loin", d'élever le débat »[2] qui va s'inscrire vraiment dans le corps de l'acteur après plusieurs années de répétitions et d'engagement artistique. C'est une expérience qui permet à l'acteur de travailler sa mémoire corporelle en même temps qu'il élargit ses possibilités d'interprétation gestuelle. Puisqu'il ne peut pas se limiter qu'à répéter les actions mécaniquement, même si l'écriture corporelle est déjà créée, il doit pouvoir les évoquer dans un acte de présence car le mime est surtout : « une suite d'actions présentes », à contrario « le

[1] Corinne Soum, « Petite histoire d'une grande transmission ou Le tunnel du simplon », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps éditions, 2003, p. 463

[2] *Ibid*., p. 459

mot seul peut évoquer les choses absentes »[3]. Cela nous donne les conditions pédagogiques pour que l'acteur puisse devenir aussi un *bâtisseur* de son art, un acteur-créateur de sa propre dramaturgie corporelle.

Le répertoire d'Étienne Decroux fonctionne donc comme un outil pédagogique qui essaie de mettre les possibilités du corps de l'acteur dans une structure concrète. Toutefois, cette structure rigoureusement précise, voire mathématique, ne vise jamais à une narration dans le sens illustratif ou anecdotique comme dans la dite *pantomime* (Jacques-Gaspard Deburau) ou chez Marcel Marceau où l'on nous montre toujours une histoire ou une situation facilement reconnaissable par le public. Au contraire, « Il [Decroux] cherche à faire non seulement le portrait des choses, mais plus encore le portrait du portrait. Il s'engage loin dans un jeu de variations gestuelles et de mouvement à l'écart des signes conventionnels de compréhension »[4]. En effet, le Mime Corporel nous invite à ne pas tomber sur ce que nous pourrions appeler une « convention de personnage », puisqu'il vise plutôt à évoquer un état de la pensée. Cet état ne doit pas être forcément justifié par un contexte historique, politique, social ou même émotionnel pour savoir ce qui s'est passé auparavant ou ce qui va arriver par la suite. Au contraire, c'est surtout une présence. Même dans les figures du répertoire telles que *Le Menuisier* et *La Lavandière* qui montrent essentiellement des actions de la vie quotidienne (raboter, soulever, essorer, etc.), ce que nous voyons c'est plutôt une stylisation poétique de ces actions : « Decroux a déclaré que le charme de ses pièces ne résidait pas dans l'histoire mais dans le style. C'est-à-dire que dans le Mime Corporel c'est le *comment,* la manière dont le corps articule un sujet particulier plutôt que le contenu du thème qui révèle ce que nous voulons obtenir en tant que message »[5]. Cette manière de faire, cette orientation corporelle philosophique et éthique sera l'élément essentiel de la recherche de Decroux dans l'intention que les spectateurs perçoivent quelque chose au-delà de l'anecdotique. En un mot, le Mime Corporel comme un événement.

---

[3] Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 135

[4] Yves Marc, « Etienne Decroux : maître de mouvement », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps éditions, 2003*, Op. Cit.,* p. 446

[5] Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido práctico y teórico por las vanguardias*, Bilbao, Artezblai SL, 2008, p. 256

De plus, afin d'épurer le geste du Mime Corporel, Decroux va enlever toute sorte d'éléments secondaires propres à l'acteur comme les costumes, les accessoires et le maquillage pour libérer totalement le corps, si bien que celui-ci puisse révéler la poésie caché dans ses mouvements : « Fallait-il représenter un menuisier, un homme de cinquante-cinq ans, avec un bout de cigarette sur le bord des lèvres ? Aurait-il une casquette, ou serait-il tête nue ? Serait-il fort, gros ou mince ? Que de questions. Le mieux c'était que l'acteur soit en maillot, sans vêtements, ni costumes. Cette idée de généralité, nous la retrouvons dans le jeu lui-même. Il ne s'agit pas de s'occuper de cas particuliers, mais toujours de généralités »[6]. En effet, Decroux va centrer ses pièces de répertoire plutôt vers la *manière* et la poésie gestuelle des efforts. Cela, en amplifiant et en réduisant les mouvements, en s'arrêtant pour donner place à la pensée, aux réflexions, aux idées et contradictions ; sans oublier l'importance de la respiration et du regard qui vont toujours accompagner les actions pour qu'elles puissent devenir aussi dramatiques et pas seulement mécaniques. Tout cela pour privilégier l'*impression* sur l'*expression*, pour transmettre le dialogue intime du menuisier ou de la lavandière. Ainsi, loin de faire une simple reproduction de mouvements, le répertoire du Mime Corporel d'Étienne Decroux se concentre sur le jeu métaphorique du corps : « Le corps de l'acteur peut avoir plusieurs significations, il ne doit pas être prisonnier d'un jeu psychologique ou d'une narration. Par l'écoute de la "comédie du muscle" et en la pratiquant, l'acteur peut jouer et se jouer des différents états de corps nécessaires à son interprétation »[7]. Les paroles de Claire Heggen, ancienne élève de Decroux pendant les années 80 et codirectrice artistique, avec Yves-Marc, de la compagnie de Théâtre de Mouvement (1975), sont très justes pour clarifier cette mixité interdépendante entre le jeu de l'acteur et les structures/dramaturgies corporelles comme celles du répertoire de Decroux. D'après Heggen, et comme nous avons cité ci-dessus, Decroux entendait par *comédie du muscle* une « contradiction entre mise en mouvement et interdiction de mouvement »[8], c'est-à-dire que l'acteur qui fait du Mime Corporel n'a jamais une totale liberté corporelle dans le sens de l'interprétation puisqu'il ne joue jamais totalement seul même s'il se trouve seul sur scène ; l'acteur-mime doit jouer et exprimer par ses mouvements les contradictions, les obstacles et

---

6 Patrick Pezin, « L'Interview Imaginaire ou Les « dits » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.,* p. 77

7 Claire Heggen, « La comédie du muscle » , *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2012, n° 40, p. 46

8 *Ibid.*

les conflits qui ont lieu dans sa pensée. C'est un acte de présence de ce qui se déroule dans sa tête et cela se reflète dans la poésie de ses mouvements. Cette *comédie du muscle* va devenir ainsi « une tension physique métaphorique d'un conflit, entre vouloir et pouvoir et leurs multiples déclinaisons et nuances »[9], afin d'avoir ces deux êtres qui jouent en même temps dans le Mime Corporel : celui qui bouge et celui qui s'arrête en bougeant. À ce propos, Yves-Marc fait une analyse sur la conception artistique de Decroux et le concept de *comédie du muscle* dans le travail du répertoire :

« L'avancée artistique dans cette voie nouvelle tient aussi au fait que dans ce cas, la gestuelle n'est pas seulement l'expression globale de la psychologie du personnage. Le mouvement dans son organisation spatiale, temporelle et dynamique n'est pas le fruit du seul jeu dramatique et de l'intentionnalité de l'acteur ; il ne saurait se résoudre à l'expression de l'émotion ou de la pensée du personnage dans telle ou telle situation. (...) [Le spectateur] est invité à voir un événement scénique de l'ordre du sensible, autant que de celui du cognitif. Il assiste à des organisations corporelles particulières privilégiant la richesse des rapports des parties du corps entre elles, à une organisation spatiale spécifique, à une gamme de vitesse et de rythmes qui s'appuient fortement sur la respiration, à un jeu de forces et d'énergies insistant tout particulièrement sur la résistance musculaire ("la comédie du muscle") »[10]

Selon Yves-Marc le projet de Decroux se dirige donc vers un art qui ne prend pas le corps de l'acteur seulement comme une matière qui est là pour représenter un texte ou un personnage spécifique mais plutôt comme une présence dont le corps est à la fois *objet* et *sujet*. Cela *se présente* au lieu de représenter quelque chose d'autre. Même si l'acteur joue un événement passé ou à venir, ses actions seront toujours dans *l'ici et le maintenant* parce qu'il ne parle qu'avec son corps. Le Mime Corporel va censurer ainsi sa parole afin de devenir une présence constante qui ne peut raconter les choses qu'en les faisant. Par conséquent, l'acteur devient à la fois la matière et l'esprit de son travail, le corps et la pensée, l'âme et la chair.

Toutefois, comment Decroux faisait-il travailler le répertoire à ses élèves ? Y avait-il toujours une même pédagogie ? Pour en avoir une idée, référons nous à quelques paroles de

---

9 *Ibid.*

10 Yves Marc, « Étienne Decroux : maître de mouvement », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.,* p. 446

l'expérience obtenue par Thomas Leabhart tandis qu'il travaillait des figures telles que *Le Menuisier* et *La Lavandière* (ou *La Lessive*) :

« J'ai travaillé avec Decroux presque tous les jours de 1968 à 1972 pour apprendre *Le Menuisier* et *La Lessive*. Les répétitions étaient difficiles et consistaient à essayer de reproduire des positions exactes et généralement inconfortables qui se succédaient rapidement. Chaque seconde des sept minutes environ nécessaires à l'exécution de chaque pièce était chorégraphiée avec précision en termes de ligne, de qualité dynamique, d'expression faciale, de souffle et de poids, et pas un seul geste ou placement de la tête, des mains ou des pieds n'étaient arbitraires. Tout était le résultat d'un choix et le choix était généralement fait en fonction de la réalité physique de l'action décrite. Le résultat, cependant, était comme loin de la pantomime charmante et romantique du dix-neuvième siècle comme les peintures de Picasso sont du travail d'artistes de salon du dix-neuvième siècle »[11]

La description que fait Leabhart de sa formation de répertoire avec Decroux est bien cohérente avec les paroles de Soum et Heggen et en ce qui concerne notre recherche car il nous raconte en détail l'un des moyens qu'a utilisé Decroux pour transmettre son art à travers sa pédagogie. Nous voyons maintenant l'importance de la précision du mouvement, de la conscience des segments du corps, du rythme et de la respiration. Tout cela dans le but d'inscrire dans le corps de l'élève une structure corporelle méticuleusement dessinée.

Lorsque Leabhart mentionne les positions toujours inconfortables qu'il devait apprendre durant les cours de répertoire, il pourrait se référer, d'après les paroles d'Eugenio Barba, aux *équilibres de luxe* que nous allons retrouver perpétuellement dans le travail de Decroux. Cette perte constante de la verticalité est étroitement liée au principe de l'imprévisibilité et de la suspension de l'action physique chez le Mime Corporel : à partir d'un corps qui est continuellement asymétrique et déséquilibré, l'acteur qui fait du Mime Corporel se trouve face à une expérience qui exige d'aller au bout de ses capacités physiques pour amplifier sa présence : « une altération de l'équilibre a pour conséquence une série de tensions organiques précises qui engagent et soulignent la présence matérielle de l'acteur/danseur... »[12]. Decroux

[11] Thomas Leabhart, *Modern and postmodern mime*, Londres, Macmillan education LTD, 1989, p. 50

[12] Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale,* Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2008, p.82

avait également exprimé : « c'est dans le malaise que le mime est à l'aise »[13], c'est-à-dire que le corps qu'il souhaitait était capable de représenter les états de la pensée par des mouvements et des postures inconfortables afin que l'acteur puisse trouver dans le déséquilibre un moyen pour dilater sa présence physique sur scène. À ce propos Decroux souligne : « La vie est déséquilibrée, c'est pour ça que les choses avancent. Si tout était équilibré ce serait la mort. Il ne faut pas s'étonner que les pyramides soient si bien équilibrées : les Égyptiens avaient une philosophie de la mort »[14]. Leabhart avait aussi travaillé sur ce sujet quand il travaillait chez Decroux : « Quand Decroux nous implorait de nous *installer dans l'instable* ou *d'aller vers le bord du précipice* ou de *placer la pyramide sur sa pointe*, cela signifiait qu'il désirait que nous trouvions un équilibre plus précaire, et l'exécutions avec abandon comme notre faune [*Le Faune Dansant* d'Eugène Lequesne placé aux Jardins du Luxembourg], ou comme *Le Génie de la Liberté* de la place de la Bastille »[15]. Les déséquilibres ou les *équilibres de luxe* se trouvent constamment dans tout le répertoire de Decroux. Ils vont exprimer soit différents états de la pensée d'un homme ou d'une femme (*Le Menuisier*, *La Lavandière*), soit le rapport émotionnel entre deux êtres (*Duo Amoureux*, *Combat Antique*) soit les états de la nature ou du travail et comment cela intervient dans notre esprit et dans notre corps (*L'Usine, Les Arbre*s). Mais pourquoi faut-il aller au bout de nos limites physiques jusqu'à l'approche de la chute pour exprimer ces états ? Pourquoi Decroux insistera en voulant briser cette verticalité de l'acteur imposé, selon lui, par le théâtre conventionnel ? À notre avis, il ne faudrait pas penser cette tendance vers le mouvement inconfortable ou le déséquilibre avec l'objectif de trouver un acteur extrêmement habile physiquement ; un acrobate spectaculaire. Il vaudrait mieux penser cette tendance comme partie d'un langage sémiotique du corps et comme une qualité de mouvement qui permet à l'acteur d'amplifier l'expressivité et la dramatisation gestuelle de ses actions physiques. C'est une opposition contre la verticalité et, par conséquent, contre la pesanteur. C'est la première lutte que nous percevons chez le Mime Corporel Dramatique : la lutte contre soi-même à travers des déséquilibres même dans l'immobilité : « l'équilibre dynamique de l'acteur, écrit Barba, fondé sur les tensions du corps est un *équilibre en action* :

---

[13] Patrick Pezin, « L'Interview Imaginaire ou Les « dits » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.*, p. 198

[14] *Ibid*., p. 194.

[15] Thomas Leabhart, « Sport, statuaire et redécouverte du corps précartésien dans le travail du mime corporel d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.*, p. 389.

il engendre chez le spectateur la sensation du mouvement, même quand il y a immobilité. (...) L'immobilité n'est pas un obstacle à la sensation du mouvement : c'est un mouvement placé à un niveau qui n'implique pas le corps des spectateurs mais leur esprit (Matrisse, interviewé en 1951). Les acteurs et les danseurs doivent eux aussi tenir compte des conséquences kinesthésiques de leur travail, c'est-à-dire de la perception du spectateur réagissant au dynamisme de leurs comportements scéniques. »[16]. Cette recherche d'équilibre précaire, *d'équilibre en action* dans l'immobilité, va devenir un genre assez important chez Decroux et qu'il nommera *Statuaire Mobile*. Par exemple, dans la pièce *Les Arbres, le corps* doit transporter son immobilité afin de transporter aussi sa pensée. Au contraire du *Menuisier* et de la *Lavandière*, c'est une figure qui originellement se fait à quatre personnes et donc tous les mouvements sont liés avec les autres corps. Cela crée une masse dont nous voyons un seul corps qui parfois se démembre pour après fusionner à nouveau. Toutefois, nous pouvons observer aussi dans les pièces du *Duo Amoureux* (il y en a plusieurs versions) cette immobilité transportée mais, cette fois-ci, en rapport à quelqu'un qui nous touche par l'esprit : c'est une immobilité provoquée par l'autre et pour l'autre.

Une autre expérience remarquable est celle de l'acteur et metteur en scène Jean-Louis Barrault (1910-1994) lors de ses premiers pas comme artiste de théâtre. C'est avec lui que Decroux va créer une deuxième version (la plus connue) du *Combat Antique*. Decroux et Barrault se sont rencontrés pour la première fois en 1931 au Théâtre de l'Atelier dirigé par Charles Dullin. Ils vont travailler ensemble pendant deux ans où ils vont établir les premiers fondements du Mime Corporel Dramatique. Leabhart introduit leur parcours en disant : « l'histoire de ces deux années a souvent été racontée : Decroux à son bureau écrivait lorsque Barrault improvisait - Decroux le codificateur analytique, le raisonneur ; Barrault intuitif, créatif et mystique. Au bout de deux ans, ils exécutent leur *Combat Antique* pour Dullin. Dullin, qui a encouragé leur travail mais qui n'était pas sans scepticisme, a été complètement conquis par leur performance qui, selon lui, a atteint la perfection technique des acteurs japonais »[17]. L'expérience de Barrault chez Decroux était très significative pour le Mime Corporel. Certes, dans son livre *Réflexions sur le théâtre* (1972), Barrault énumère une liste

[16] Eugenio Barba et Nicola Savarese, *Op. Cit.*, p. 87

[17] Thomas Leabhart, *Op. Cit*., p. 41

de principes à travailler fait en collaboration avec Decroux et qui faisait partie de leur programme :

1. Exercice de décontraction totale ; équivalent au nettoyage.

2. Prise de conscience de muscles isolés. Apprendre notamment à contracter un tel muscle en laissant les autres décontractés.

3. Prise de conscience de certains muscles groupés.

4. Acquisition du tonus musculaire : ni contraction ni mollesse.

5. Développement des muscles abdominaux.

6. Gammes autour de la colonne vertébrale.

7. Étude du fouet que représente la colonne vertébrale.

8. Sincérité dans la sensation.

9. Développement de la concentration[18]

Cette liste nous donne déjà quelques idées de comment Barrault et Decroux sont arrivés au *Combat Antique*. Cette prise de conscience de chaque partie du corps, des muscles, des articulations ainsi que de la colonne vertébrale nous rappelle l'expérience pédagogique de Leabhart décrite ci-dessus par rapport aux particularités des mouvements chez Decroux qui vont finir par créer les dramaturgies corporelles du répertoire.

Dans un cadre plutôt sportif dû à ses mouvements rapides et explosifs, *Le Combat Antique* mais aussi *L'Usine*, *La Lavandière* et *Le Menuisier* correspondent à des dramaturgies qui nous permettent de développer un principe indispensable que Decroux a nommé le *contrepoids*. Cela est basé sur la perte d'un point d'appui ou d'un point d'attache : « Decroux admirait les travailleurs manuels : il passa sa jeunesse à travailler, entre autres, comme maçon ou

[18] Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 77

débardeur, et son père fut aussi un ouvrier avant lui. Lors de nos répétitions pour *Le Menuisier* et *La Lavandière*, deux pièces qui révèlent son amour et sa connaissance du travail manuel, Decroux regrettait que les machines puissent accomplir tant du travail du monde moderne. Il riait en s'imaginant comment l'on créait des pièces de mime à partir du travail d'un menuisier ou d'une lavandière moderne, puisque les outils qu'ils utilisaient rendaient leur travail plus léger et éliminaient les contrepoids »[19]. Le contrepoids pourrait donc être considéré comme une nécessité de récupérer le rapport de l'homme et de la femme avec le monde physique, avec la matière. En effet, le contrepoids chez Decroux n'est pas seulement la création de l'illusion d'un objet inexistant à travers des mouvements mimiques. Bien que dans sa recherche l'importance de donner du poids à la matière est évidente, le contrepoids du Mime Corporel correspond à l'engagement physique de l'acteur avec ses actions en dilatant sa présence sur scène. Puisque selon Decroux *tout pèse*, le contrepoids sera donc un moyen pour transposer aussi la pensée et les réflexions de *Le Menuisier* ou de *La Lavandière*. À ce propos, l'auteure Sirlei Alaniz, dans sa thèse de doctorat intitulé *Le corps qui pense, l'esprit qui danse - l'acteur dans sa quête de l'unité perdue*, souligne :

« Pendant des années Decroux a travaillé comme artisan chez lui, dans sa cave avec ses élèves, en modelant leurs corps et en leur transmettant sa pensée, sa vision particulière du monde. Il leur faisait apprendre des pièces qui représentent l'homme au travail, avec sa pensée, ses doutes, ses hésitations, ses décisions, qui sont finalement toujours en contact avec la matière. Certes, la forme avait une grande importance dans son travail. Une forme qu'il voulait « épurer et épurer », mais les techniques qu'il employait pour créer cette forme, et dont le contrepoids fait partie intégrante étaient loin de donner un résultat purement formel ou mécanique. Au contraire, l'élément organique, résultant de l'utilisation combinée des dessins, du dynamo-rythme et du contrepoids avait une présence constante dans sa pratique »[20]

En d'autres termes, le Mime Corporel Dramatique présente, à travers ses efforts musculaires, la manière dont l'être humain transforme son environnement à tel point qu'il devient *un bâtisseur*. Ce rapport au corps nous l'avons perdu tout au long de notre histoire à cause des

[19] Thomas Leabhart, « Sport, statuaire et redécouverte du corps précartésien dans le travail du mime corporel d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.*, p. 378

[20] Serlei Analiz, « Le Corps qui pense, l'esprit qui danse – l'acteur dans sa quête de l'unité perdue », Thèse de doctorat d'Études Théâtrales, sous la direction de Georges Banu, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2014, p. 357

énormes progrès technologiques où la machine a pris le pas sur le corps. À ce propos, Decroux écrit qu'il était seulement un déménageur, qu'il n'avait rien créé que d'y croire[21]. Il a pris un comportement humain oublié par la société pour le déplacer ailleurs afin de racheter la place du corps.

Tout compte fait, il est important de remarquer que toutes les figures du répertoire ont vécu des changements depuis leurs premières créations ; il y a des versions qui aujourd'hui peuvent être différentes de ce que faisait Decroux avec ses élèves à l'époque. Chaque école et chaque professeur fait ce qui lui semble le plus approprié pour son enseignement. Il est certain qu'il existe un fort désir pour ceux et celles qui ont eu l'occasion d'être apprenti de Decroux, de transmettre cet art pour le maintenir vivant. Cette recherche s'appuie justement sur ce désir.

Nous allons donc commencer à analyser six pièces du répertoire du Mime Corporel Dramatique et que nous avons déjà mentionnées ci-dessus : *Le Menuisier, La Lavandière, Le Duo Amoureux, Le Combat Antique, Les Arbres* et *L'Usine*.

[21] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p.33

CHAPITRE 1 : Analyse de six pièces de répertoire d'Étienne Decroux

1.1 Le Menuisier

Le Menuisier est une pièce créée par Decroux en 1931 (mais qu'il révisera tout au long de sa vie). Elle fait partie d'une recherche plus longue appelée *La Vie Artisanale*, la deuxième étape de *Les trois âges de la production* : *La Vie Primitive, La Vie Artisanal* (ou *Médiéval*) et *La Machine* (ou *Moderne*)[22]. Decroux était toujours captivé par la représentation des choses matérielles et par les travaux artisanaux. Pendant sa jeunesse, et à l'aide de la forte influence de son père, il a exercé plusieurs métiers, à savoir laveur de vaisselle, manœuvre dans une usine de réparation de wagons, poseur de fermetures hermétiques pour les glacières, infirmier, peintre, plombier, maçon, boucher et terrassier. Ces expériences vont influencer entièrement ses recherches corporelles jusqu'à le conduire à créer une pièce comme *Le Menuisier*. À propos des acteurs et des metteurs en scène Decroux disait, et en rapport à ces genre d'expériences de travail, « pauvres gens qui ni n'ont rien vu de tout ça. Je me demande comment ils font pour mettre une pièce en scène »[23].

En ayant comme référence le rapport sportif de l'humain avec le monde, ou plus précisément, avec la matière, Decroux présente un homme (ou une femme) qui travaille avec une planche en bois. Disons sportive car les qualités du mouvement qu'il fait pour accomplir sa tâche viendront surtout de l'effort musculaire et d'un jeu physique qui oscille continuellement entre la contraction et la décontraction des muscles. En effet, au fur et à mesure qu'il avance dans sa création avec la planche en bois, le menuisier ne fait un effort qu'après avoir pris un moment pour respirer. Cela est significatif parce que dans le Mime Corporel la respiration est non seulement un mouvement naturel des poumons[24] mais aussi ce qui pourrait marquer un

[22] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 8

[23] *Ibid.*

[24] Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dits » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.*, p. 122

temps d'appel : avant de commencer son trajet, la partie du corps (ou le corps entier) qui fera l'action fait un petit mouvement d'abord dans la direction opposée pour après aller au bout de sa vraie direction. Autrement dit, aller à gauche pour aller à droite, aller vers le haut pour aller vers le bas, aller vers la périphérie pour aller vers le centre et vice versa. Ce principe physique/expressif nous ne le trouvons pas seulement chez Decroux. Selon Eugenio Barba cette *danse des oppositions*[25] fait partie de la culture théâtrale oriental depuis ses origines comme nous le verrons chez les acteurs de l'Opéra de Pékin, du Théâtre Nô, Kabuki et Balinais[26]. Cependant, il est important de clarifier que Decroux, pendant ses années de formation, n'a jamais eu un contact direct avec le théâtre oriental. Toutefois, il faut remarquer que tandis qu'il était élève de Jacques Copeau à l'École du Vieux Colombier (1923), il a eu un cours avec Suzanne Bing, l'une des fondateurs de celle-ci, avec des éléments du Théâtre Nô. De plus, Bing, pour qui Decroux fut une figure de référence majeure[27], avait essayé de mettre en scène un spectacle qui reposait sur les principes du Nô (*Kantan*[28]*)* à l'époque de sa courte mais importante formation chez Copeau :

« Certes, la connaissance qu'a eu Decroux du théâtre traditionnel asiatique, dans ce cas du Nô japonais, n'a été qu'indirecte, et ce, à travers le regard de Madame Bing qu'elle transmettait dans ses cours et à travers la répétition générale du spectacle Kantan. Or cela n'a pas influencé Decroux au point de le conduire à mener ses recherches vers un approfondissement de la connaissance de cet art. Cependant, il est parfaitement possible de dire que ces expériences l'ont imprégné profondément, car la voie decrousienne, tout comme les enseignements tirés du Théâtre Nô, empruntent fondamentalement la voie du corps »[29]

De même, Meyerhold avait aussi utilisé ce principe corporel pour dilater la présence physique de ses acteurs. Cela à travers de la Biomécanique et avec le concept d'*otkaz* : « Le mot russe *otkaz* signifie "rejet" ou "récession". En biomécanique, l'*otkaz* décrit l'impulsion antérieure à

---

25 Eugenio Barba et Nicola Savarese, *Op. Cit.*, p.18

26 *Ibid.*

27 Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 13

28 Serlei Analiz, *Op. Cit.*, p. 256

29 *Ibid.* p. 261

l'action : un mouvement exécuté dans le sens opposé et servant de préparation à l'action elle-même »[30].

Lorsque le menuisier utilise ses différents outils (un rabot, un compas, un vilebrequin, un tournevis, un marteau et des ciseaux à bois), il doit transmettre clairement, et par le biais de ses gestes, les moments de préparation de l'action. Cela afin de donner non seulement une impression du jeu musculaire de contraction/décontraction mais aussi pour révéler les hésitations et les réflexions qui sont accentuées par le travail de la respiration. Puisqu'il est dans un état de profonde création, le menuisier sait que la moindre erreur peut ruiner complètement son projet et donc parfois, il doute. C'est justement là où l'art du Mime Corporel diffère des autres exemples cités ci-dessus et que Decroux résume en soulignant : « Puisque dans notre art le corps de l'homme est la matière, il faut que ce soit lui qui imite la pensée »[31]. Étant donné que celui qui joue *Le Menuisier* fait face d'autant plus aux difficultés de la matière il se permet, en tant qu'acteur, d'utiliser ces moments pour transmettre sa pensée aux spectateurs à travers son corps et sa présence scénique. Cela nous le percevons par exemple lorsqu'il trouve un nœud dans le bois : dans un moment donné il se coince avec le rabot de sorte qu'il doit changer l'inclinaison de son tronc et, puisqu'il est persistant, il refait la même action deux ou trois fois pour essayer d'enlever le nœud. Mais la matière (c'est-à-dire sa pensée) lui résiste toujours à tel point qu'il perd l'équilibre. Il s'arrête, silence, respiration, réflexion, et il se remet au travail, mais cette fois-ci depuis un autre point de vue ; la prochaine fois il fera mieux :

« Des pièces comme *Le menuisier* et *La lavandière* ne se limitent pas à une mimique de ces deux activités, mais dilatent telle action, en resserrant une autre... si bien que ces portraits corporels donnent à voir la réalité (raboter, soulever, essorer, etc.), et l'effort du travail, mais aussi les temps de préparation, les causes, les résonances, le doute, les commentaires, le songe.

Dès le début, Étienne Decroux ne mime pas seulement ce qui se voit à l'œil nu.

C'est presque abstrait dit-il en parlant du « menuisier », c'est comme un parfum sortant du concret.

Continuant sur sa lancée, il va définir « le contrepoids moral ».

[30] Borja Ruiz, *Op. Cit.,* p. 125

[31] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 114

Puisque tout pèse, les idées et les sentiments aussi, qui deviennent alors une matière qui va être travaillée comme un poids »[32]

Les paroles de Corinne Soum citées ci-dessus sont très justes notamment pour ne pas tomber dans l'idée que le Mime Corporel manque totalement d'un engagement émotionnel de la part de l'acteur. Bien qu'il soit un art dont la précision des mouvements et la neutralité du visage ait une place primordiale (surtout pour prioriser l'importance du tronc et de la colonne vertébrale[33]) cela ne veut pas dire que l'acteur qui fait du Mime Corporel ne ressent rien pendant qu'il joue une pièce de répertoire ; tout n'est pas seulement mécanique. L'engagement émotionnel peut passer par un *contrepoids moral*, c'est-à-dire « des actions de déplacement, de poussée et de traction appliquées à la sphère de la pensée, des idées et des sentiments »[34]. De fait, les sentiments ont également un poids. Il faut que l'acteur puisse transmettre ce qu'il ressent à travers la poésie de ses gestes. Ainsi, lorsque le menuisier touche la planche en bois, il touche ensuite sa pensée et cela résonne dans son corps à un niveau émotionnel. Or, ce rapport avec les émotions n'est pas psychologique et il ne va jamais dépasser l'importance du corps. Disons que les émotions apparaissent plutôt comme des *promesses* que l'acteur fait aux spectateurs ; ce qu'il nous présente c'est le début d'une émotion qui ne sera révélée qu'à partir de la respiration ou d'un regard qui le fait arrêter soudainement pour mettre en évidence ce qui est dans son esprit. Ces promesses se manifestent donc comme des interstices dramatiques qui pourraient être remplies par les mêmes spectateurs (tout comme les symbolistes de la fin du XIX siècle). C'est un engagement émotionnel différent qui permet de travailler le jeu de l'acteur dans une présence et une absence en même temps. À ce sujet, Serlei Alanis, en faisant une comparaison entre les différentes catégories du Mime Corporel, explique :

« La qualité du mouvement se caractérise alors par le jeu des actions et des arrêts : les diverses résistances musculaires sont en accord avec le poids qu'implique l'action du moment, et s'alternent avec le

[32] Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégorie de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 411

[33] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 60

[34] Marco De Marinis, *Etienne Decroux and his Theatre Laboratory*, New York, Ed. Routledge, 2015, p. 170

mouvement de la pensée. Dans cette catégorie, le travail de coordination motrice est plus raffiné que dans la catégorie de l'homme sportif, et l'attention ou le travail mental devra être lui aussi plus aiguisé à cause du nombre de détails que l'acteur doit assimiler et maîtriser. Sans pour autant entrer dans aucun psychologisme, Decroux a ajouté la composante du rêve dans les actions de *La Lavandière* et du *Le Menuisier*. Il ajoute un état de pensée qui, en plus de la tâche à accomplir, donne à l'acteur une ouverture aux émotions de nostalgie, du désir de quelque chose qui n'est pas dans le présent ou simplement l'évasion que procure le rêve éveillé »[35]

Des états émotionnels comme la nostalgie, le désir, la réflexion, le doute, l'hésitation, la méditation et le songe seront toujours des sujets pour lesquels Decroux va mettre l'accent dramatique du Mime Corporel. Quant à l'aspect structurel et en ce qui concerne les actions générales de *Le Menuisier*, nous pouvons les résumer en neuf moments :

1. Rituel de présentation où l'acteur devient désormais le menuisier.
2. Raboter la planche avec le rabot, laisser le rabot.
3. Prendre le compas, graver un cercle sur le bois, laisser le compas.
4. Décrocher le vilebrequin, percer un trou sur la planche, le raccrocher.
5. Chercher une vis dans une boîte, la saisir, clouer sa pointe sur la planche avec un marteau, le visser avec un tournevis.
6. Prendre le crayon sur l'oreille, tracer un huit sur la planche et replacer le crayon sur l'oreille.
7. Prendre les ciseaux à bois dans une boîte, essayer d'enlever le nœud, changer d'outil.
8. Prendre de nouveau le tournevis, enlever le nœud.
9. Essuyer la sueur du front et caresser le bois.

À partir d'une structure comme celle-ci, l'acteur en formation pourrait travailler la précision de ses gestes, la dramatisation de ses actions en même temps qu'il dilate sa présence physique grâce aux principes techniques et dramatiques du Mime Corporel. Cela lui permet d'acquérir

[35] Serlei Analiz, *Op. Cit*., p. 279

les éléments dramaturgiques pour les utiliser plus tard dans ses propres créations et recherches.

Il ne faut pas oublier qu'un travail de ce genre devrait être fait avec le suivi d'un maître. Comme nous l'avons dit auparavant, les pièces du répertoire ont évolué jusqu'à nos jours et plusieurs versions de *Le Menuisier* existent. Elles peuvent être orientées plutôt du côté de la virtuosité corporelle de l'acteur ou du côté de l'interprétation. Cela va dépendre justement de l'enseignement du maître et des recherches corporelles de l'acteur en question. En somme, *Le Menuisier* est l'une des pièces du Mime Corporel où l'acteur en formation peut trouver une expérience où plusieurs principes fondamentaux de Decroux s'appliquent. Finalement, et pour conclure cette première analyse, laissons parler le maître sur sa création :

« Un menuisier, c'est un homme qui pense : il fait des calculs ; c'est un géomètre et c'est un artiste. Il faut qu'il donne une forme qui est une création. Géométrie et art : c'est tout de même extraordinaire de penser que ce métier relativement modeste suppose des aptitudes de géomètre, science exacte, et des aptitudes d'artiste. (...)

On se demande, quand on réfléchit un peu, ce que le menuisier ne fait pas. Il fait, pour ainsi dire, tout. Si nous nous plaçons du point de vue dramatique, nous voyons qu'il hésite, qu'il se concentre, qu'il réfléchit. À certains moments, au contraire, tout va bien. Il s'agit de se dépenser, d'agir en rythme, comme on frotte le parquet, lorsque, par exemple, il rabote. Alors, précision, minutie, gros travail : c'est un homme complet. On se demande ce qui lui manque. C'est l'épanouissement de toutes les facultés de l'être humain, et comme l'observait Jean-Jacques Rousseau, c'est un métier propre »[36]

1.2 La Lavandière

D'après la thèse écrite par Sirlei Alaniz, et selon les paroles de Corinne Soum, *Le Menuisier* et *La Lavandière* sont des pièces que nous pouvons attribuer à la catégorie de *l'Homme de*

[36] Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégorie de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 411

Sport et, plus précisément, dans la sous-catégorie de *L'Artisan*[37]. Comme nous l'avons déjà expliqué ci-dessus, ce sont des pièces dont le mouvement et la pensée, l'action et l'idée ont un rapport qui se matérialise dans une oscillation entre la présence et l'absence. Cependant, bien que les deux ont été créés sous les mêmes principes corporels et sous la même recherche (*La Lavandière* fut aussi créée en 1931, au moins sa première version) il faudrait faire une distinction importante entre ces deux travaux. Tandis que le menuisier est dans un état de création, vu qu'il doit transformer la planche en bois en quelque chose d'autre qui puisse bien représenter son art, la lavandière par contre fera plutôt des tâches quotidiennes. Étant donné qu'elle ne doit pas trop réfléchir pour accomplir ses tâches, car elle les connaît bien, la lavandière se permet donc de s'évader par le songe. Voilà la grande différence au niveau de l'interprétation de l'acteur. Il s'agit de montrer plusieurs *points de fuite* pendant qu'elle lave le linge, essore et repasse le tissu ou lorsqu'elle coud : « Dans l'une des séquences, la Lavandière mime l'action de la couture. Paradoxalement, le fil, au lieu de diminuer, devient de plus en plus grand. Cet étirement illogique du fil est suggéré par un étirement du bras et par un arc du corps. Selon Decroux, ce n'est pas le fil, mais le temps qui est retardé à cause du rêve amoureux de la Lavandière »[38]. Certes, l'abstraction donnée au niveau du mouvement pour indiquer que la pensée s'en va pour revenir et repartir à nouveau, serait le *leitmotiv* de cette pièce. Cette abstraction chez le Mime Corporel brise constamment les unités classiques de temps, d'espace et d'action aristotéliciennes. L'action du fil citée ci-dessus en est un exemple : une action qui dans la vie réelle prend quelques secondes peut prendre, dans *La Lavandière,* un temps beaucoup plus large ou beaucoup plus court. La dilatation des mouvements dans le temps et dans l'espace est un élément qui permet d'entrer dans la poésie de l'action en refusant les limites psychologiques et historiques d'un contexte. C'est donc le *raccourci* de l'action dramatique que le Mime Corporel chercherait dans les pièces de répertoire. Celui est un terme utilisé non seulement par Decroux mais également par Meyerhold, Eisenstein, Dorcy, et Copeau[39] pour décrire soit la concentration d'une séquence de mouvements en un geste soit la condensation d'une idée, de l'espace et du temps[40]. Spécifiquement dans *La Lavandière*, lorsqu'elle fait, par exemple, la couture ou quand elle frotte le linge contre la

[37] L'Homme du Sport a trois sous catégories : L'homme de peine, l'artisan et l'homme des îles.

[38] Borja Ruiz, *Op. Cit.*, p. 243

[39] *Ibid.,* p. 124

[40] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 281

planche, le *raccourci* s'impose comme un outil scénique qui dilate la présence de l'acteur afin de rendre transparent une réalité sous-jacente qui est celle de la pensée. Nous soulignons encore que la maîtrise du Mime Corporel tient justement au fait d'être un maître de *l'ici et du maintenant* :

« Le grand mime comme Decroux réussissait à le faire, il faut une tête comme celle de Decroux pour cela. Il réussissait à créer des situations symboliques, ce n'était jamais réaliste ce qu'il faisait - tu a pu le voir sur *La Lessive* (*La Lavandière*), ce n'est pas réaliste. Je ne sais pas si tu la comprends ? Parce que ce n'est pas quelque chose qu'on comprenne, spécialement il y a un moment quand la fille fait comme ça…(elle démontre) et c'est le savon et puis elle le ramène, elle fait presque exactement la même chose pour le porter. Donc c'est tout travaillé, très décomposé. Par exemple, pourquoi elle (la lavandière) fait ça et fait ça avec le savon ? (Elle démontre) Parce qu'elle faisait comme ça, le savon glisse. Mais il y a toujours une base réelle sur laquelle l'artiste ou l'inventeur met des mouvements… Par exemple, si je prends la corbeille avec les tissus qui ont été lavés et je l'amène là (elle démontre). Déjà là le contrepoids existe, parce que j'ai le poids de la corbeille qui est balancé par ça (le corps en diagonal opposée), c'est une tour Eiffel, et puis il y a la décomposition, je vais chercher (elle démontre), je prends, je vais passer, je descends et je fais tomber le tissu dans l'eau tac et tac, tac, il y a le rebond, c'est l'eau qui est montée. Évidement tu le regardes mais tu ne comprends pas, mais tout a une explication »[41]

La description que fait Marise Flach dans un entretien sur l'expérience qu'elle a eu avec Decroux tandis qu'elle apprenait *La Lavandière* cité ci-dessus est très utile pour s'imaginer le processus d'apprentissage du répertoire decrousien. Encore une fois, ce n'est pas l'anecdote qui nous intéresse mais la manière dont nous effectuons l'action. Même s'il s'agit d'une situation quotidienne, *La Lavandière* ne tombera jamais sur le côté descriptif de ces actions. À travers de la grammaire développée par Decroux au cours de ses recherches, l'acteur est toujours obligé de transposer les gestes, les agrandir ou les réduire, pour donner une place à la pensée et aux rêves : « Pour que l'art soit, disait Decroux, il faut que l'idée de la chose soit donnée par une autre chose »[42]. Par conséquent, « le mime *agit* et *produit* la réalité au lieu de l'imiter ; il crée son propre monde au lieu de devenir passivement fasciné par la réalité donnée »[43]. Ce décalage entre la réalité et sa représentation est conçu par Decroux grâce aux influences de la poésie et du théâtre symboliste des dernières années du XIX siècle et début du XX siècle (Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold, entre autres), et dont il va dérouler toute une philosophie de l'art de l'acteur centrée sur le corps. À ce propos, le photographe Étienne Bertrand Well (1919-2001),

41 Serlei Alaniz, *Op. Cit.,* p. 438

42 Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 48

43 Marco De Marinis, *Op. Cit.,* p. 28

collaborateur de Decroux dans les années quarante, nous raconte son expérience pendant qu'il enregistrait quelques séances de l'école : « Le mouvement chez Decroux est très différent de ce que l'on perçoit dans la réalité, très diffèrent aussi du mouvement narratif du théâtre, ou du mouvement fluide de la danse. C'est un mouvement symbolique de contraction, consistant en une séquence de poses et d'attitudes - d'images - qui fragmentent le temps et la durée et le recomposent différemment, selon des règles précises que la pratique du mime articule dans une vrai grammaire corporelle »[44]. *La Lavandière* apparaît donc comme une figure qui reflète justement la posture artistique de Decroux. C'est l'analogie d'un théâtre qui cherche les métaphores de la réalité afin de révéler les questions de la condition humaine. Tout comme *Le Menuisier*, et en ce qui concerne à l'ordre général des actions de *La Lavandière*, nous pouvons les décomposer dans la liste suivante :

1. Observer la tâche à accomplir.
2. Prendre la température de l'eau.
3. Laver la bassine et ensuite s'imaginer le savonnage du drap.
4. Mesurer le tas de linge à laver et empoigner le savon qui glisse des mains.
5. Rattraper le savon et savonner le linge.
6. Frotter le linge contre la planche, s'interrompre pour saluer, revenir à la tâche.
7. Essorer grossièrement le linge et le jeter dans une bassine vide.
8. Verser l'eau savonneuse sur le linge.
9. Contourner la bassine, relever la jupe pour ne pas se mouiller les pieds.
10. Faire fonctionner la pompe à eau. Contourner les flaques.
11. Sortir le linge du panier en rêvant. Déposer le panier au sol.
12. Secouer, déplier le drap. Rincer le drap dans l'eau. Toucher l'eau en rêvant.
13. Essorer le drap propre et le secouer à nouveau. Se faire recouvrir par le drap, perdre l'équilibre avant de le retrouver.
14. Étendre le drap sur la corde à linge. Placer les pinces à linge.
15. Glisser sur le savon. Retrouver l'équilibre en s'agrippant à un autre drap.

[44] Cosimo Chiarelli, < La matière du mouvement : photographie et mime corporel > , *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2012, n° 40, p. 31

16. Étendre le drap pour le faire sécher.
17. Vérifier la température du fer à repasser. Repasser le drap par pression avant de le lisser.
18. Coudre le drap. Repriser à l'aide de l'œuf en bois.
19. Constater le travail accompli. Partir et bailler.

Si *Le Menuisier* a une durée d'environ 8 ou 9 minutes, *La Lavandière* par contre atteint une durée d'environ 11 minutes. Voilà pourquoi la liste de cette dernière est beaucoup plus longue. Il faut ajouter que *La Lavandière* utilise davantage d'éléments matériaux que *Le Menuisier* (bassine, savon, planche, tissu, aiguille, fil, pompe à eau, fer à repasser, panier). Du coup, le travail de la manipulation mimique d'objets et leurs contrepoids devient beaucoup plus exigeant sans perdre, en même temps, les moments d'évocation et de rêve. Mais, comment l'acteur en formation pourrait travailler cette pièce qui demande tellement de manipulations, c'est-à-dire, de précision et articulations physiques et donner en outre l'impression qu'elle est ailleurs, qu'elle rêve ? Afin de trouver une première réponse à cette question, analysons d'abord l'expérience de Corinne Soum lorsqu'elle répétait *La Lavandière* :

« Je me souviens quand j'ai travaillé *La Lavandière* avec Monsieur Decroux et quand il y avait, par exemple, le moment où on prend le savon, le moment où on attrape le savon, comme ça (elle démontre), sur le côté. Au départ je ne comprenais pas ce que c'était en fait. Comme Monsieur Decroux n'était pas quelqu'un à qui on pouvait poser des questions, je ne voyais pas. Ce que je voyais c'était : je voyais quelque chose qui commençait et qui ponctuait. C'est ça qui m'avait frappé. Je voyais quelque chose d'assez léger avec le bras. Hop ! Un toc avec la jambe et puis je voyais un arrêt. Je ne voyais pas la forme du savon. Petit à petit à force de regarder cette ponctuation sur le côté, petit à petit je me suis aperçue. Ah ! Oui ! Il prend un savon. Mais je ne l'ai pas vu tout de suite, en fait. Même chose quand on nettoie la bassine devant. Pareil, au début j'avais du mal de l'avoir cette bassine, etc. Ce que je voyais c'est fluidité et puis vibration. Je n'ai pas vu, je n'ai pas compris que le pouce était à l'extérieur. Je ne voyais pas, j'étais aveugle, peut-être. Je ne sentais que le dynamo-rythme, c'est le même exemple et petit à petit, c'était comme si le dynamo-rythme m'avait fait comprendre la forme. Petit à petit je me suis dit : « mais oui, tu te penches sur le bassin et là tu nettoies avec l'intérieur des pouces ». Donc, effectivement ça il faut que ce soit léger, parce que ce n'est pas le travail encore et ça il faut que ce soit dynamique en vibration parce que tu t'appuies contre… Donc ça c'est personnel, peut-être. Peut-être qu'il y a des gens qui sont plus frappés par la forme d'abord. Moi j'ai toujours été frappé par le dynamo-rythme »[45]

[45] Serlei Alaniz, *Op. Cit.,* p. 447

Effectivement, les *dynamo-rythmes* sont un principe fondamental non seulement pour le jeu de cette pièce mais aussi pour comprendre plus profondément la technique du Mime Corporel. Decroux ajoute le terme *dynamo* afin de préciser que c'est quelque chose que nous percevons plutôt visuellement qu'auditivement. À partir de cela, le Mime Corporel parvient à matérialiser le temps dans l'espace, l'absence dans le présent. Il est important de remarquer que, comme Soum l'indique, c'était *le dynamo-rythme qui lui a fait comprendre la forme.* Cela pourrait vouloir dire, et pour en revenir à ce que nous avons expliqué auparavant, que la métaphore du mouvement est plus importante que sa propre description fictive : « le rythme porte un message dramatique en soi alors que la forme peut être dépouillée d'intention »[46]. Contrairement à la *pantomime* (ou *mime objectif*), nous pouvons souligner que l'action dramatique chez Decroux est donnée plutôt par le rythme que par les gestes descriptifs. Ainsi, le rythme est une sorte de musique interne qui guide les mouvements. Pendant les cours qu'il donnait, Decroux, à travers des sons et onomatopées, chantait les rythmes des mouvements aux élèves pour les guider lors des répétitions[47]. De cette façon, *La Lavandière* possède plusieurs changements de rythmes qui nous aident à donner l'impression qu'elle est à la fois absente et à la fois dans un conflit dramatique : « Appliqué consciemment au jeu de l'acteur, le dynamo-rythme met en lumière le pouls de la pensée humaine, les doutes, les surprises, les résistances et, par conséquent, l'essence du drame »[48]. À travers des dynamo-rythmes comme la *ponctuation*, la *vibration*, le *shock-résonance*, l'*antenne d'escargot*, la *saccade*, le *fondu*, entre autres, l'acteur qui joue *La Lavandière* peut arriver à développer une forte conscience du rythme tandis qu'il joue avec la même précision gestuelle énoncée plus haut. Pourtant, ce rythme n'est jamais un temps musical, c'est-à-dire que nous ne pouvons pas le mesurer de sorte que nous puissions réaliser s'il est en un, deux, trois ou quatre temps (cela est encore plus évident par exemple dans la musique créée par Decroux pour *L'Usine*). C'est le rythme de la pensée. Une musique interne toujours irrégulière, un orchestre qui brise sans cesse le temps mathématique de la musique ou de la danse classique. C'est une combinaison de trajectoires, de vitesses et de poids du mouvement qui révèle la complexité et l'imprévu des pensées de la lavandière et qui est fortement lié à la segmentation du mouvement. Cela permet

---

[46] Entretien à Ivan Bacciocchi, directeur de l'École internationale de Mime Corporel Dramatique à Paris, in Serlei Alaniz, *Op. Cit.,* p. 38

[47] Marco De Marinis, *Op. Cit.,* p. 111

[48] Ruiz Borja, *Op. Cit.,* p. 253

d'attirer l'attention du spectateur en le gardant éveillé pendant la performance. En somme, ce qui était important pour Decroux c'était de casser la monotonie du mouvement avec le principe suivant : faire varier le rythme si les mouvements sont les mêmes ou faire varier les mouvements si le rythme est le même. C'est un principe que nous trouvons dans toutes les pièces du répertoire et qui comprend l'une des bases du Mime Corporel Dramatique.

En conclusion, *La Lavandière* invite l'acteur à se débarrasser des automatismes en faisant des rythmes qui vont au-delà du jeu naturaliste. Cela lui permet donc d'approfondir sa dramaturgie corporelle au point de parvenir à interpréter une poésie de la vie quotidienne à travers de gestes qui s'articulent comme des métaphores dynamiques.

1.3 Le Combat Antique

La première version du *Combat Antique* fut créée par Decroux en collaboration avec sa femme et puis avec Barrault. C'est une pièce qui va faire partie de *La Vie Primitive* : une exploration des actions des hommes qui vivaient de la pêche, de la récolte et de la chasse[49]. C'est une époque importante pour Decroux car c'est à partir de ce moment-là qu'il se dédie pleinement à son travail : « Donc, toujours, mes loisirs étaient occupés au mime. Et un jour, j'ai préparé un numéro. J'ai fait beaucoup de choses tout seul. Il le fallait, parce que les élèves que je préparais s'en allaient les uns après les autres. Un jour j'ai dit : "Maintenant, je vais faire mon numéro tout seul". C'est ce qui m'a été bénéfique. Ça m'a permis de montrer à droite et à gauche ce que je faisais, ce que je voulais faire et ce que je voulais étendre »[50]. Une deuxième version aura lieu grâce à l'invitation de Jean-Louis Barrault quelques années après

[49] Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dits » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage, *Op. Cit.,* p. 75

[50] *Ibid.*, p. 76

leur séparation afin de représenter un *intermezzo* de l'œuvre *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, plus spécifiquement la lutte entre Octave et Antoine. Finalement, Decroux va reprendre *Le Combat Antique* pour le jouer avec son fils Maximilien qui était l'un des acteurs principaux de la troupe qu'ils avaient créé à l'époque. Selon Maximilien : « Cette version, dans laquelle j'avais le plaisir de donner beaucoup de moi-même, avait un succès qui ne manquait jamais. Je le note en passant car le succès immédiat nous avait presque toujours échappé ; je ne peux pas m'empêcher de signaler cette réussite très rare »[51].

Le Combat Antique est une pièce qui est jouée par deux comédien.ne.s : le Grand, plus fort mais plus lent, et le Petit, plus rapide mais plus faible ; voilà la confrontation entre un David et un Goliath. Les deux rôles, presque nus (vêtus uniquement de cache-sexe), se battent avec des lances et des couteaux (imaginaires bien sûr) afin de provoquer la mort de l'autre. Dans ce cas-là, et contrairement aux deux pièces que nous avons déjà analysées ci-dessus, les déplacements des acteurs dans l'espace deviennent essentiels (*Le Menuisier* et *La Lavandière* restent notamment sur place). Entre la préparation de l'action et l'action elle-même, il existe un jeu de proximité : le Grand et le Petit s'approchent et s'éloignent continuellement. L'enjeu de cette pièce de répertoire vient, avant tout, du conflit spatial comme dans *Le Duo Amoureux*. Ainsi, *Le Combat Antique* représente une lutte épique où les principes techniques de la grammaire du Mime Corporel sont mis en place à partir d'un engagement physique de haut niveau dans l'espace puisqu'il s'agit d'un combat de vie ou de mort ; les acteurs n'ont plus le temps de réfléchir, ses mouvements sont toujours en rapport aux réactions de l'autre. Plus de doutes, plus de pensées, plus d'hésitations, *Le Combat Antique* permet à l'acteur de rester dans un état d'alerte en même temps qu'il ne perd pas la précision et la beauté de ses gestes. C'est une pièce qui développe la présence et le jeu du comédien à partir d'une structure concrète où le dialogue corporel devient essentiel.

Non seulement dans cette pièce mais aussi dans tout le répertoire de Decroux, nous pouvons remarquer l'importance du principe de *contrepoids*. Dans *Le Combat Antique* ce principe est encore plus clair car sa représentation est purement physique : le corps et les mouvements,

[51] *Ibid.*, p. 147

cette fois-ci, ne s'occupent plus de laisser une place à la pensée. D'après Yves Marc il faut comprendre le contrepoids « comme un engagement au-delà du raisonnable, c'est l'endroit où l'on va faire vivre le corps fictif à l'opposé d'un corps usuel. On va quitter le réalisme représenté par la verticale. Là, le contrepoids nous permet d'en sortir par un corps improbable, par un corps engagé, par un corps en lutte, car le contrepoids est un combat. Pour moi, le contrepoids est un des accès par lequel on peut travailler et comprendre ce corps fictif »[52]. En effet, dans *Le Combat Antique* nous trouvons constamment des *équilibres de luxe*, des *dynamos-rythmes*, des *marches stylisées* et des *contrepoids*. Ce dernier se caractérise en tant que catégorie mécanique de l'action physique où deux mouvements vont dans des directions opposées (*danse des oppositions*) afin de créer l'impression d'effort que fait le corps de l'acteur. Cependant, ce sont des efforts qui peuvent représenter quelque chose physique ou bien métaphysique, le poids d'un objet ou le poids d'un concept, d'une idée ou d'un sentiment (*contrepoids moral*). De même, nous pouvons trouver quatre catégories de contrepoids dans le Mime Corporel : les *contrepoids scolaires* qui agissent vers ou contre la gravité de la terre (pousser et soulever)[53], les *contrepoids professionnels* où l'effort musculaire est donné par une image précise (*Homme de Sport* : *Menuisier*, *Lavandière*), les *contrepoids petits* pour les actions de déplacement d'objets (*Homme de Salon*) et le *contrepoids moral* dont nous avons parlé précédemment[54]. Ainsi, les acteurs qui jouent cette pièce doivent utiliser les contrepoids pour attaquer et se défendre en même temps qu'ils portent le poids d'une lance fictive. Vu qu'elle exige une énorme dépense d'énergie physique due aux déplacements et aux contrepoids, la respiration, en conséquence, va changer aussi à tel point que l'apnée fait partie du jeu de la pièce. Cela est suggéré par Decroux lui-même :

« Quand je dis "respiration", Il ne faut pas croire que c'est la respiration pulmonaire dont on parle tant. Cette respiration des théoriciens binoclards qui réfléchissent et vous disent ce qu'est un poumon ; que c'est

[52] Wom Kim, « Les contrepoids du mime corporel dans le monde contemporain », Thèse de doctorat de l'école doctoral esthétique, sciences et technologies des arts, sous la direction de Katia Légeret, Paris, Université Paris VIII, 2014, p. 149

[53] Dans cette catégorie nous trouvons des exercices pédagogiques fondamentaux du Mime Corporel comme par exemple : la *suppression de support* ou le *tomber sur la tête* (vers la gravité), et la *sissonne ou* la *cardeuse* (contre la gravité). LIZARRAGA GOMEZ Iraitz, «Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Étienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban. Thèse de doctorat du département de philologie catalane », sous la direction de Lluís Masgrau. Barcelone. Universitat Autónoma de Barcelona. 2013, p. 124

[54] Marco De Marinis, *Op. Cit.,* p. 170

là que ça se tient, que parfois ça se dégonfle et qui respire comme ça : 1, 2, 3 – 1, 2, 3. Le grand malheur, avec ces théories, c'est qu'une fois qu'on est sur scène, ça ne sert plus. Quand je jouais *Le Combat Antique*, il y a un certain temps, je faisais pratiquement tout le morceau sans respirer.

Comme dit Sénèque : "Tout le monde est pilote quand la mer est calme", et on a toujours une bonne respiration quand on n'a rien à faire. (…)

Je parle au sens philosophique du mot respiration. Si on nous donnait sur scène un spectacle sublime, on ne pourrait pas le supporter longtemps. Il faut qu'il y ait des choses contraires qui se suivent pour qu'elles respirent et nous avec. Après le pic de douleur, il nous faut la vallée du repos »[55]

Effectivement, il existe des moments où le Grand et le Petit cessent de se battre afin de récupérer leur respiration tandis qu'ils se jaugent. Néanmoins, ils se tiennent toujours en état d'alerte et sans détourner le regard de l'autre.

Nous avons dit que dans cette pièce l'espace prend une valeur considérable. Les déplacements des acteurs dans l'espace, c'est-à-dire les *marches,* que nous voyons dans *Le Combat Antique* viennent d'une recherche exhaustive que Decroux a faite avec la collaboration de Barrault lors de leurs premières années de travail. Ils vont appeler ces marches *des marches stylisées* ou *expressives*. D'après la thèse de Won Kim, intitulé *Les contrepoids du mime corporel dans le monde contemporain*, la *marche* pour Decroux « est une séquence de contrepoids qui emploie *la suppression de support* pour éviter la chute, et *le rétablissement de deux éléments dans l'oblique* pour se remettre d'aplomb sur les deux jambes et donner la pulsion nécessaire pour avancer »[56]. Dans la *marche* donc le contrepoids se révèle par son rapport à l'espace. Autrement dit, c'est la présence ou l'absence de contrepoids qui donnera vie et sens à la *marche*. Quoi qu'il en soit, le Mime Corporel, qui agit toujours avec un poids physique ou métaphysique, ne se déplace jamais dans l'espace avec une liberté totale comme dans le cas de la danse : « Puisqu'au danseur, écrit Decroux, nous accordons que le mime manque de légèreté, il doit nous accorder que lui, le danseur, manque de poids »[57]. En sachant que pour Decroux le mime est le portait du travail, il exprime dans son livre une comparaison entre le Mime Corporel et la danse qui nous permettra de clarifier davantage cette différence :

---

[55] Wom Kim, *Op. Cit*., p. 81-82

[56] *Ibid.,* p. 326

[57] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 79

« Le travail a une fin et la danse est une fin.

Le danseur n'est même pas danseur, il est dansé.

Il ne transporte rien, pas même son corps ; il est transporté par son corps qui est transporté par la danse.

L'ouvrier, au contraire, se commande le mouvement qu'on lui a commandé.

Il est un principe présent.

Le rythme de la danse est un vent qui la pousse et celui du travail est un souffle qu'il pousse »[58]

Le travail sur la *marche* devient ainsi un moyen de développer la conscience corporelle de l'acteur en termes d'espace, de points d'appui, d'équilibres précaires, de transferts de poids, de résistance musculaire et du rapport déplacement-respiration. Parmi les marches les plus connues, nous avons : *la marche neutre, la marche sur place, la marche sur les nuages, la marche polonaise, la marche de New York* et *la marche sportive*[59], entre autres. Cette dernière est la plus utilisée dans *Le Combat Antique*. Il s'agit du transfert du poids sur la jambe de devant (l'acteur est debout en *quatrième position* selon la grammaire de la danse classique) qui est soutenu par le genou fléchi. Le talon du pied de cette jambe-là est légèrement soulevé afin de pouvoir déplacer totalement le poids. En conséquence, le corps se trouve dans un angle oblique en donnant la sensation de lourdeur et d'effort. Au début de la pièce, autant le Grand que le Petit apparaissent sur scène chacun dans un coin du plateau. Après avoir ressenti la présence de l'autre, ils s'approchent pour arriver épaule à épaule. Ensuite, ils s'éloignent sans plus se regarder avec une *marche sportive* qui porte justement le drame de la bataille qui va se dérouler. Voilà comment le contrepoids porte l'essence du drame chez Decroux. Certes, dans *Le Combat Antique* c'est le contrepoids de cette *marche* qui transmet aux spectateurs non seulement l'état physique de l'acteur mais aussi son état émotionnel : « Autre découverte : l'effort. Comme le geste du sportif, celui de "l'homme de sport" en mime corporel montre son effort, son intensité musculaire, sa peine. Mais quel effort montrer ? Pas forcément le réel, mais plutôt un effort recomposé, encore que la pratique montre que l'un encouragera l'autre. Redistribution dramatique, "decrousienne" : créer l'effort "inutile" et cacher l'effort "utile"

[58] *Ibid.,* p. 75

[59] Iraitz Lizarraga Gomez, *Op. Cit*., p. 137

»[60]. Ceci est un autre exemple de l'existence du lien fort entre l'émotion et la maîtrise du corps chez le Mime Corporel Dramatique d'Étienne Decroux (voilà l'importance du mot *Dramatique*). De cette façon, un acteur en formation pourrait entraîner son corps à tel point qu'il puisse découvrir comment ses mouvements, ses gestes et ses déplacements peuvent aussi être porteurs de signes, d'idées et d'émotions.

En somme, *Le Combat Antique* est l'une des pièces où l'acteur en formation se permet de découvrir l'expressivité de son corps de sorte qu'il puisse jouer toujours dans un état d'alerte en même temps qu'il dialogue constamment avec son partenaire. Cet état rend *visible l'invisible*[61] car à travers sa *marche*, et à travers les contrepoids qu'elle contient, l'acteur transmet l'enjeu de la scène. Il développe également sa vitesse, son efficacité corporelle, sa virtuosité acrobatique, sa tonicité musculaire et sa capacité de réaction. *Le Combat Antique* est ainsi un exercice pédagogique élémentaire pour dilater non seulement la présence scénique de l'acteur mais aussi pour appliquer les principes physiques du Mime Corporel afin d'étendre la perception des spectateurs. Finalement, il est important de remarquer que, pour jouer cette pièce, l'acteur doit passer par le défi d'un entraînement physique continu car, selon les paroles de Decroux : « La douleur physique est le prix partiel de la victoire. Quand la victoire sera, la douleur devenue antérieure sera l'absent témoin du respect que le mime doit à son spectateur »[62].

---

[60] Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégorie de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », in Patrick Pezin (dir.), Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage, *Op. Cit*., p. 410

[61] PINOK et MATHO, *Une saga de mime : des origines aux années 1970*, Paris, Riveneuve éditions, 2016, p. 393

[62] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 101

1.4 Le Duo Amoureux

Tout comme *Le Combat Antique*, *Le Duo Amoureux* est une pièce qui se joue en binôme mais cette fois-ci, entre un homme et une femme[63]. Habituellement, le sujet du *Duo Amoureux* faisait partie des thèmes d'improvisation de l'école de Decroux tels que *Le Penseur* (qui deviendra une autre pièce de répertoire appelé *La Méditation*) et *L'Attente*, entre autres[64]. Dans ce cas, le jeu de proximité des acteurs est aussi important parce qu'il s'agit d'exprimer l'état amoureux entre deux personnes à travers une codification corporelle précise. Pour Decroux, le calcul de la distance entre deux corps sur scène est fondamental pour bien exprimer leur connexion émotionnelle. Il disait « qu'il faut être loin et près à la fois »[65], justement pour ne pas tomber dans une représentation réaliste de l'amour mais plutôt pour que les corps des acteurs soient vus comme des objets d'art qui interagissent l'un avec l'autre : « Il s'agit, pour l'acteur "sujet d'art", d'instaurer une relation "d'objets d'art" entre partenaire, afin d'éviter tout réalisme »[66]. C'est une dialectique entre l'organicité et la géométrie du mouvement qui nous rappelle les tableaux cubistes de Picasso. Cette distance entre les deux corps est importante pour clarifier deux actions qui sont essentielles dans *Le Duo Amoureux* : le *toucher* et le *regard*. S'ils se touchent, ils le font avec le regard. Et à l'inverse, lorsqu'ils se regardent, ils le font en touchant le corps de l'autre. Ainsi, ce que nous touchons, nous ne le regardons pas et ce que nous regardons, nous ne le touchons pas. Cette synesthésie, c'est-à-dire cette décomposition, inversion et transposition des actions physiques, est un élément central pour comprendre la pensée philosophique de Decroux que l'on trouve tout au long de son travail :

---

[63] À notre avis, aujourd'hui, peu importe si elle est aussi jouée par deux comédiens ou deux comédiennes. Cependant, l'un des deux doit exprimer l'idée de la masculinité alors que l'autre doit représenter celle de la féminité. Tout cela, bien sûr, à partir de l'esthétique decrousienne du milieu du XX siècle.

[64] Thomas Leabhart, « Perles de sagesse du vendredi soir », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.,* p. 436

[65] Claire Heggen, « Qu'est-ce qu'il a dit Jésus Christ ? », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.,* p. 426

[66] *Ibid.,* p. 427

« - S'éloigner de l'autre par le regard, être ailleurs, permet de s'en approcher davantage et d'entrer dans une grande intimité réciproque sans gêne. Le toucher en est facilité.

- Se regarder l'un et l'autre provoque une tension d'espace entre les corps qui rend le rapprochement et le toucher difficiles, voire impossibles »[67].

De cette façon, le Mime Corporel se manifeste toujours sur des bases poétiques où un élément agit toujours en opposition à l'autre. En d'autres termes, ce sont des équivalences qui permettent à l'acteur de comprendre qu'il peut organiser ses moyens expressifs pour trouver l'équilibre de la scène et son jeu dans l'espace. *Le Duo Amoureux* est donc une pièce qui amène l'acteur en formation à créer une poésie gestuelle sur les relations inter et intrapersonnelles de l'être humain et qui se place, comme toujours, entre le mouvement et la pensée, entre la présence et l'absence :

« Le corps est là, concret ; le mien, celui de l'autre ; mais ce ne sont pas (seulement) les corps qui dialoguent (même si ce sont eux qui paient la note en nature), ce sont les pensées.

Ici, pour le spectateur, la figure humaine qui se meut s'émeut dans la pensée de l'autre, à la pensée de l'autre.

Moi, ce n'est pas moi, c'est un autre moi. C'est l'image de moi que l'autre me fait jouer dans sa pensée, dans sa mémoire, dans son imaginaire mental.

De même que l'autre n'est pas l'autre, ici présent, mais une image de l'autre (présente, passée ; issu d'un songe, d'une réflexion, d'une mémoire...). Une image qui active et justifie ma pensée de lui, qui le fait exister en tant que présence, en retour. Son corps est à la fois son corps concret (poids, forme, chaleur, matière) et une image de son corps, que l'on pourrait dire presque virtuel.

En d'autres termes, l'un et l'autre, nous sommes présents et absents à nous-mêmes et à l'autre dans le même temps.

Ou bien encore : je suis présence corporelle, je suis près. L'autre aussi. Je suis absent, je suis loin par la pensée de l'autre. L'autre est loin par l'opération de ma propre pensée.

Il (Decroux) disait : "La poésie c'est l'absence". L'absence de l'autre, l'abstraction. La poésie, c'est le mouvement d'abstraction du corps. Une manière de faire passer le corps d'un espace réel à un espace mental en le transformant en image. Ceci est vrai pour les acteurs, pour le spectateur aussi qui est convié à effectuer les passages d'un espace à l'autre »[68]

---

67 *Ibid.,* p. 428

68 *Ibid.,* p. 427

Encore une fois, et parmi les paroles de Claire Heggen citée ci-dessus, nous retrouvons les mêmes concepts que tout à l'heure : pensée, poésie, abstraction, présence, absence, image. C'est un langage que le Mime Corporel cherche toujours et qui, par conséquent, diffère complètement du vocabulaire technique des pantomimes ; « le mime n'est pas une devinette »[69], disait Decroux. Heggen donne l'exemple du *Duo Amoureux* pour exprimer également que c'est à travers ces deux actions (*toucher* et *regarder*) que les relations sociales sont définies dans chacune des cultures. Ces deux actions déterminent la proximité de gens et, en conséquence, la régularisation de leur rapport spatial en termes d'émotions comme l'amour ou l'agressivité.[70] Autrement dit, c'est à cause du *toucher* et du *regard* que nous pouvons traduire les mondes intérieurs de deux personnes qui s'aiment ou ne s'aiment pas. Ce qui est intra ou interpersonnel devient ainsi intra ou intercorporel.

Si *Le Menuisier*, *La Lavandière* et *Le Combat Antique* appartiennent plutôt à la catégorie de *l'Homme de Sport*, *Le Duo Amoureux* par contre est une pièce qui correspond à la catégorie de *l'Homme de Salon*[71]. Dans ce cas, l'acteur est obligé de réduire la grandeur de ses gestes afin de donner l'idée de gentillesse et de délicatesse. Il s'agit de quelqu'un qui se tient debout car les mouvements de son tronc sont plus limités par rapport à ceux de *l'Homme de Sport*. « Il est surtout un buste »[72], dira Heggen. Pourtant, cela ne veut pas dire que nous ne pouvons pas combiner les deux catégories. Certes, *Le Duo Amoureux* contient de nombreux *équilibres de luxe* ainsi que des *dynamo-rythmes* et des *contrepoids*. Or, cette fois-ci, ces derniers ne devraient pas représenter un effort, au contraire, ce sont des *contrepoids petits* que l'acteur utilise notamment pour représenter le déplacement d'un objet. En effet, dans le but de développer la conscience de ce genre de contrepoids, Decroux faisait divers exercices scolaires parmi lesquels l'acteur prend un verre, bois ce qu'il y a dedans pour après le déposer

---

[69] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 126

[70] Claire Heggen, « Qu'est-ce qu'il a dit Jésus Christ ? », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.,*p. 428

[71] Ils existent quatre catégories chez le Mime Corporel : L'Homme de Sport, L'Homme de Salon, L'Homme de Songe et La Statuaire Mobile.

[72] Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégorie de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 412

ailleurs. Ce ne sont pas de *pièces* mais plutôt de *figures* : sa durée est beaucoup plus courte que celle des pièces et elles fonctionnent comme une première approche des applications de la technique dans une séquence de mouvements précis. Un exemple de ceci ce sont les exercices de *Prise et pose*[73]. De même, il faisait *Les offrandes* où la légèreté du mouvement prend une place significative afin d'offrir une fleur ou quelque chose d'autre. Quoi qu'il en soit, il faut insister sur le fait que ces objets peuvent être aussi remplacés par des idées, des concepts ou des sentiments. Dans *Le Duo Amoureux*, par exemple, nous ne voyons pas la présence d'objets (même pas imaginaires). Cela parce que, comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, dans cette pièce ce sont les corps qui deviennent l'objet ; un objet d'art qui est regardé et/ou touché par l'autre. Pour se renseigner encore plus sur le sujet de *l'Homme de Salon*, Heggen fait une description importante liée aux actions et à l'esprit que cette catégorie contient :

« "L'Homme de Salon" typique, indique Decroux, fait son faire. Il se tient debout, il est surtout un buste, il est au service des autres, a des actions de politesse, de bienveillance, touche, offre, prend, pose, regarde, se comporte... Cette proposition corporelle trouve sa plénitude dans un mouvement épuré, une bipédie triomphante, radieuse, une ponctuation musculaire qui cette fois ne montre pas l'effort, mais qui met en valeur une articulation de geste soucieuse de la proximité réelle ou imaginaires des autres, des objets, ne cherchant pas ni à heurter ni à blesser, même pas l'espace »[74]

Quoique *l'Homme de Salon* fasse notamment des mouvements circulaires pour, selon Decroux, *ne pas briser l'espace*, parfois dans *Le Duo Amoureux* celui qui joue l'homme réalise quand même des gestes plus tendus ou des *descentes* plus rigides alors que la femme reste presque toujours dans des mouvement plus fluides et doux. Le premier tient la vertical, la deuxième danse en l'encerclant[75]afin de représenter l'union entre deux forces différentes qui se complètent l'une avec l'autre. Ce sont des énergies opposées qui interagissent physiquement à travers le sujet de l'amour.

---

[73] Iraitz Lizarraga Gomez, *Op. Cit*., p. 126

[74] Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégorie de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 412

[75] À notre avis, dans quelques moments, nous pouvons trouver aussi une signification sexuelle par rapport aux qualités du mouvement, en particulier en ce qui concerne les organes génitaux.

Le Duo Amoureux est donc une pièce de répertoire où Decroux faisait développer surtout une conscience corporelle par rapport à l'autre. La relation amoureuse comme prétexte pour travailler l'approche ou l'éloignement entre deux corps qui partagent le même espace et qui deviennent une seule pensée, un seul corps, un seul concept : « Dans ces contextes, Decroux nous encourageait à explorer les convexités d'un corps placé à côté où à l'intérieur des concavités d'un autre corps ; à explorer les mouvements d'une tête attachée à une autre, ou d'un dos à un dos »[76]. En effet, la pièce de répertoire du *Duo Amoureux* est l'exemple d'une recherche qui enrichira toujours l'acteur par rapport à ses possibilités dramatiques en tant que corps amoureux qui s'adapte à un autre corps. Si dans *Le Combat Antique* nous sommes témoins de ce qui nous sépare, dans *Le Duo Amoureux* nous sommes témoins de ce qui nous unit.

1.5 L'Usine

En 1946 Decroux crée une pièce en trio représentant la troisième et dernière partie [des] *trois âges de la production* : *La Vie Moderne*. En ayant comme référence centrale le rapport de l'être humain à la machine, Decroux réalise une performance dont le corps est complètement soumis au temps, au rythme et à la vitesse de fonctionnement d'une usine. Avec des costumes noirs aux lignes blanches marquant la silhouette des corps et en masquant les visages des acteurs, Decroux fait le choix de supprimer toute identité individuelle pour qu'ils deviennent les instruments de la production massive. De plus, c'est la seule pièce où l'acteur doit connaître par cœur les mouvements de la musique pour la suivre (c'est un mélange de sons arythmiques composé par Decroux lui-même) afin de mettre l'acteur dans une structure concrète et immuable. Or, cette musique fut créée à partir du rythme interne d'actions physiques : « Dans ces cas, la musique suit le rythme de l'action, c'est-à-dire que le rythme émerge de la chorégraphie. Il y a d'abord l'action et ensuite le rythme avec lequel elle doit être

[76] Thomas Leabhart, « Perles de sagesse du vendredi soir », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.,* p. 437

exécutée, c'est à partir de l'action que le son est fait. Le mime construit son mouvement sur la base de son rythme interne, à l'instar du danseur moderne ; la musique n'est pas nécessaire et peut également affecter clairement le contenu expressif de la pièce, car il est facile pour une mélodie particulière d'induire une ambiance particulière »[77]. En effet, Decroux préférait toujours des musiques notamment répétitives pour qu'elles ne dépassent pas l'importance du corps et des gestes (le concert de Brandenburg n° 5 de Bach pour *Le Menuisier* et le Boléro de Ravel pour *La Lavandière,* par exemple[78]). Ce sont donc les images des ouvriers militants qui travaillent sans cesse, sans plus penser, sans plus sentir. De même, ils ne sont pas seulement le portrait des gens qui travaillent dans l'usine, ils *sont* l'usine : « Par exemple, dans *L'Usine*, l'acteur passe par de types de présence différent, il peut être à la fois l'ouvrier, le contremaître, la machine, la pointeuse, l'horloge »[79]. Bien que les qualités des mouvements soient très différentes, *Le Duo Amoureux* et *L'Usine* ont une similitude en termes de transformation du corps en objet d'art. Cependant, cette fois-ci, il ne s'agit plus d'un rapport émotionnel entre deux êtres mais plutôt d'une forme symbolique de l'industrialisation du corps. Il s'agit donc d'une pièce qui nous rappelle l'époque de la Révolution Industrielle à travers des gestes rapides de production en chaîne. Charlie Chaplin en fait de même dans son film *Les Temps Modernes* en 1936.

Il est important de remarquer qu'Étienne Decroux était une personne qui avait toujours une forte conviction politique et cela grâce à l'influence de son père. Il a été un exemple pour lui tantôt au niveau de métiers, tantôt au niveau idéologique : « Elles (les idées de son père) n'avaient rien de doctrinal. Républicain à une époque où la royauté comptait de nombreux partisans, il parlait à son fils de l'amour de l'Humanité, lui communiquait l'espoir d'un monde meilleur ("on ira au travail en chantant"), tout en l'incitant à se méfier des entraînements collectifs. Mais même s'il ne cachait pas sa résistance devant l'absence de programme chez les plus grands révolutionnaires, il préparait le terrain où germera ensuite un

---

77 Iraitz Lizarraga Gomez, *Op. Cit.*, p. 249

78 *Ibid.,* p. 159

79 Claire Heggen*, < La comédie du muscle >, Revue de la Bibliothèque nationale de France, 2012, n° 40, p. 48*

idéal anarchiste »[80]. De plus, le père de Decroux lui transmettait toujours ses idées politiques lors des conversations qu'ils avaient de temps en temps : « Ses discussions avec son père sur la nature de la justice et de l'injustice l'ont conduit à de fortes convictions politiques ; cependant, pour quelqu'un d'origine modeste, avec un "accent du faubourg", et dans un monde où le son amplifié artificiellement n'avait pas encore été inventé, des leçons de diction seraient nécessaires pour un aspirant politique »[81]. Effectivement, avant des premières idées du Mime Corporel, Decroux cherchait une formation académique pour développer sa capacité comme orateur. Il trouve ce qu'il cherche à l'école du Vieux Colombier en 1923. C'est là où quelques principes du Mime Corporel lui sont révélés pour la première fois après avoir assisté à un spectacle privé des élèves de deuxième année :

« Tranquille dans mon fauteuil, je vis un spectacle inouï.

C'était du mime et des sons. Le tout sans une parole, sans un maquillage, sans un costume, sans un jeu de lumière, sans accessoires, sans meubles et sans décor.

Le développement de l'action était assez savant pour qu'on fit tenir plusieurs heures en quelque secondes et plusieurs lieux en un seul.

On avait simultanément sous les yeux le champ de bataille de la vie civile, la mer et la cité.

Les personnages passaient de l'un à l'autre en toute vraisemblance.

Le jeu était émouvant, compréhensible, plastique et musical.

Nous étions en juin 1924 »[82]

Ainsi, il est évident que non seulement cette expérience mais aussi la pensée idéologique de son père, étaient des influences importantes pour créer une pièce comme celle de *L'Usine*. À ce propos, Decroux s'exprime dans son livre en disant que toutes les choses vues et vécues avec son père « ...sont passés peu à peu dans l'arrière de la tête, descendues le long de l'arrière des bras, sont arrivée au bout des doigts où elles ont modifié mes empreintes digitales »[83].

---

[80] Guy Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.,* p. 242

[81] Thomas Leabhart, *Modern and postmodern mime*, Londres, Macmillan eduaction LTD, 1989, p. 50

[82] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 18

[83] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 8

L'Usine est l'image de l'amour que Decroux portait à la géométrie. Voilà ce qu'il va appeler une *géométrie mobile*. Influencé aussi par le Futurisme et le mouvement Bauhaus de l'époque, cette pièce se compose par des mouvements du corps segmentés qui dessinent toujours dans l'espace soit des lignes, soit des cercles. Grâce à une forte conscience de chaque segment du corps, les acteurs doivent parvenir à isoler les mouvements des jambes de ceux des bras ou les mouvements de la tête de ceux des poignets. Elle exige de l'acteur de développer non seulement sa capacité de coordination de mouvements, mais aussi de coordonner leurs différentes vitesses, tonalités musculaires et rythmes (notamment *saccadés*) : « Une durée égale pour deux vitesses inégales »[84], disait le maître. Cette conscience des segmentations est l'un des principes les plus importants chez le Mime Corporel. D'après Decroux le corps est *inégalitaire* et par conséquent nous devons considérer chacune des parties du corps en termes d'articulation, de distension du muscle, de force du muscle et, finalement, de la rigidité des organes d'expression quand il convient qu'ils soient rigides[85]. Pour atteindre cette conscience, lorsqu'un acteur commence sa formation, il doit reconnaître, avant tout, les six éléments expressifs dans lesquels son corps est divisé : la tête, le marteau (tête + cou), le buste (tête + cou + poitrine), le torse (tête + cou + poitrine + taille), le tronc (tête + cou + poitrine + taille + bassin) et la totalité du corps ou *Tour Eiffel*. De cette façon, l'acteur élargit son vocabulaire gestuel en lui permettant de préciser sa dramaturgie corporelle sur scène. Maintenant, il est conscient qu'il peut faire des choix par rapport à ses organes expressifs. Il s'entraîne également à différencier les trois plans dans l'espace : inclinaison, rotation et profondeur. Pour Decroux, cette perception géométrique autant de l'espace que du corps est fondamentale car : « On n'a pas le droit d'occuper ni de parcourir l'espace n'importe où. Dans cet espace il faut fixer imaginairement des lignes jugées idéales. La chiffre 3 s'impose : la verticale, l'horizontale et, entre deux, bien au milieu, la diagonale. L'extension du principe se devine : ces trois lignes se retrouvent en bas, à droite, à gauche, etc. Ce sont les rues de l'espace »[86]. Decroux se réfère au *triple dessin*, c'est-à-dire, à la composition tridimensionnelle des trois

---

[84] Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dits » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 207

[85] *Ibid.,* p. 91

[86] *Ibid.,* p. 103

mouvements purs[87] sur une base fixe. Nous pouvons faire cela avec la tête, le buste, le tronc et la totalité du corps (ce dernier est, en revanche, un peu plus limité).

L'Usine est sans doute le résultat d'une grosse partie de toute la recherche accomplie par Decroux tout au long de sa vie et notamment en ce qui concerne la géométrie du corps et de l'espace. Elle est jouée par trois comédien.ne.s de tailles différentes : un Grand, un Moyen et un Petit. Tout au début de la pièce, les trois arrivent d'une *marche* qui oscille entre le mécanique et le militaire. Au son de la cloche, ils commencent leur travail, faisant constamment un mouvement appelé *piston.* Au fur et à mesure, ils deviennent l'usine dans laquelle ils travaillent en réalisant toutes sortes de travaux avec rapidité et précision. Ils continuent sans s'arrêter jusqu'au moment du rêve : juste quelques secondes avant de terminer la pièce, Decroux ajoute encore un petit instant où le temps et la vitesse ralentissent (*raccourci*) afin de nous donner l'image du songe. Cette image nous rappelle la pose des ouvriers pour le déjeuner (c'est surtout celui qui joue le Moyen qui montre cette image). C'est le seul moment où nous voyons des mouvements lents et doux comme dans une espèce de ralenti au cinéma. Néanmoins, et tout à coup, ils reprennent le travail pour ensuite sortir de la même *marche* qu'au début. Un jour de travail comme les autres. Ainsi, Decroux utilise *L'Usine* avec l'intention d'exprimer des états poétiques comme l'indifférence, le dédain, la majesté, la sagesse sereine, la maîtrise, le déterminisme, la loi, la justice, le devoir, la logique, le paradis[88], entre autres, excluant ainsi, « la lutte de l'homme contre la matière, ou le problème, ou le libre arbitre »[89].

Mais pourquoi Decroux avait-il cette nécessité d'aller vers les principes qui sont ceux de la géométrie ? *L'Usine* n'est-elle pas qu'une esthétique, un genre du Mime Corporel ? Selon les paroles d'un autre de ses anciens élèves, Guy Benhaïm, le sujet de La Machine va au-delà

---

87 « Un mouvement pur d'une partie spécifique du corps fait référence à un mouvement qui ne peut pas être divisé en deux mouvements ou plus et qui n'implique le mouvement d'aucune autre partie du corps, même si elle est adjacente » (Rogante 1980*: 84), in Marco De Marinis, *Op. Cit.,* p. 171

88 Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dits » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit*., p. 107

89 *Ibid*.

d'une simple reproduction des gestes d'une usine. Il existe un intérêt de Decroux pour développer les mouvements qui sont liés à l'absence d'un corps vivant. En d'autres termes, dans la machine n'existe plus la proportion entre la force et le poids d'un membre, entre la rapidité de déplacement d'un membre et sa résistance car dans la machine la résistance des matériaux est plus grande : un élément peut y être petit, léger, et pourtant animé d'une grande force[90]. Ainsi, cette recherche géométrique du corps fournirait à l'acteur d'enlever toute sorte de signification en ce qui concerne ses mouvements ; ils deviennent totalement purs : « En effet, l'accomplissement d'un mouvement selon des axes strictement géométriques exprime la plupart du temps une intention pure. Si, par exemple, je tourne la tête vers l'arrière, puis le cou et ainsi de suite jusqu'aux jambes, en respectant de façon absolue la verticalité de chaque segment, je n'exprime qu'une chose : le désir de regarder ce qui se passe derrière moi »[91]. Au bout du compte, la mécanisation du mouvement permettrait donc de supprimer la volonté de l'acteur. Pourtant, elle est juste une voie pédagogique, un idéal plutôt qu'une finalité, même si nous avons *L'Usine* comme un résultat de cette recherche : « Il importe bien de souligner : le principe d'une stylisation géométrique n'est pas un dogme pour Decroux. Pas plus qu'aucun principe, du reste. C'est tout au plus un idéal, une tendance qui peut souffrir de nombreuses exceptions. Le corps a ses raisons que la raison ne connaît pas »[92].

L'Usine pourrait être, par conséquent, une expérience qui va enrichir la formation de l'acteur au niveau de sa conscience corporelle, sa capacité d'exprimer différents états à partir de la segmentation du corps et la précision de ses déplacements dans l'espace. De cette façon, l'acteur parvient à maîtriser ses moyens expressifs à travers un vocabulaire gestuel plus vaste en dilatant sa présence physique grâce à la mécanisation de ses mouvements. Pour conclure l'analyse de cette pièce, nous allons citer les paroles de Decroux sur l'importance d'imiter la machine et les facteurs du mouvement qu'elle contient :

---

90 Guy Benhaïm, « Le style dans le Mime Corporel », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.,* p. 362

91 *Ibid.*

92 *Ibid*., p. 363

« Il faut, en résumé, pouvoir se mouvoir comme une mécanique. Non toujours le faire, car il n'y a rien qu'il faille toujours faire, mais pouvoir le faire.

On doit être en état d'aller d'un point à un autre en un itinéraire qui soit une succession de dessins simples. Ainsi fait la machine telle qu'on l'imagine spontanément.

(...)

La faculté d'imiter la machine permet de jouer ce qui n'est point travail de force. Car si l'homme se comporte comme elle, il est faible.

Il y a dans le corps vivant une certaine proportion entre la force et le poids d'un membre. Et cette proportion n'est pas celle qu'on voit dans la machine. La force de cette dernière est un principe indéfini.

(...)

Le mime ayant à jouer l'efficacité d'un corps d'un homme contre le poids et la dureté ne peut la prendre comme modèle. Il ne s'en inspirera donc pas pour imiter la réaction à une émotion brusque car celle-ci est un acte de production économique.

Par contre, la machine lui devient un modèle pour l'imitation du contraire de ce travail de force et de cette réaction à une émotion brusque.

(...)

La machine m'apparaît comme l'incarnation de la géométrie mobile. Pouvoir l'imiter, c'est savoir dans quelle mesure on cesse de l'imiter.

Il faut connaître la limite pour, avec art, la dépasser ou succomber avant de l'atteindre.

La géométrie est à son contraire ce que le vers normal est à l'enjambement.

La fixité et le mouvement dialoguent. C'est le régulier qui nous chante les louanges de l'irrégulier »[93]

1.6 Les Arbres

À l'instar d'autres chercheurs des principes artistiques du corps de l'époque (Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Jacques Copeau, Jacques Lecoq, entre autres), Decroux était aussi un grand observateur de la nature. En effet, les animaux, les insectes et les plantes sont des références indispensables pour comprendre la nature du corps et du mouvement. De même, plusieurs éléments du Mime Corporel, comme les *dinamo-rythmes* et les *causalités*, viennent

[93] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 105-107

d'une analyse minutieuse des comportements de la nature. Or, il ne s'agit jamais de la reproduire fidèlement. *Les Arbres* est une pièce créée en 1946 et qui représente « le cycle de la vie qui nous renvoie au cycle de la vie de l'être humain »[94]. Le point de vue poétique est très présent comme dans toutes les pièces de répertoire de Decroux.

Les Arbres est composée de quatre comédien.ne.s de différentes tailles (un petit qui commence devant le groupe, deux moyens qui se mettent derrière lui, et un grand qui est derrière ces derniers). Au contraire de *L'Usine,* les mouvements sont généralement doux et lents (accompagnés originalement de la *Sonate au Claire de Lune* de Beethoven). C'est l'image d'arbres qui transcendent la notion du temps ; un état de sérénité mais aussi de fermeté qui se présente à travers ces quatre corps qui jouent toujours en harmonie. Ces bras, jambes et colonne vertébrale sont disposés sur scène comme des branches, des fleurs et des racines qui se mêlent et se séparent continuellement. En un mot, la pièce exprime le rapport symbolique entre l'homme et la nature : « Donc, si j'ai pris les arbres comme sujet, c'est parce que j'ai voulu montrer l'Homme dans *Les arbres*. L'homme ressemble, ou est analogue à un arbre. Par les racines, nous sommes fixés, et par le haut nous bougeons »[95].

En ce qui concerne les catégories du Mime Corporel, nous pouvons placer cette pièce tantôt dans *l'Homme de Songe,* tantôt dans la *Statuaire Mobile*[96]. Dans le premier cas, la pièce est surtout une évocation d'un état plutôt qu'un enchaînement d'actions physiques. Dû à l'absence d'une cause matérielle, *l'Homme de Songe* est le portrait d'un corps détaché du réel qui manifeste la nature du rêve éveillé[97]. Il est la lutte de l'homme qui veut rester dans la verticale mais qui se trouve toujours dans un plan incliné et, par conséquent, dans un équilibre précaire constant. D'après Barba cela permettrai donc de dilater la présence de l'acteur : «

---

94 Iraitz Lizarraga Gomez, *Op. Cit*., p. 282

95 Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dits » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit*., p. 150

96 Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégorie de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 418

97 *Ibid*., p. 416

Eugenio Barba, metteur en scène italien, fondateur de l'Odin Teatret (1964), fait référence à *l'équilibre précaire* utilisé dans le mime corporel d'Étienne Decroux, comme une sorte de mise en relief de la présence de l'acteur. Cette attitude est très proche de la notion de contrepoids, dans la mesure où, outre les qualités de l'énergie intérieure, les deux termes tendent à une expression personnelle de l'acteur »[98]. De même, Corinne Soum souligne : « Decroux, sculpteur de l'invisible tente de retrouver par la forme ce qu'il y a de caché au plus profond de notre intimité »[99], ou encore « Le mime consiste à montrer au dehors ce qui se passe au dedans »[100]. En effet, à travers cette catégorie Decroux essaie d'extérioriser les émotions, pensées et doutes les plus intimes avec l'intention de révéler, par le mouvement, ce que nous rêvons tandis que nous réalisons les mêmes actions de jour en jour : À quoi rêve Sisyphe en poussant la roche ? *Les Arbres* fait aussi partie de la catégorie de la *Statuaire Mobile* car elle est le *portrait de l'invisible* ou le « déplacement mental représenté par un déplacement corporel : mieux encore, déplacement intercorporel »[101]. En raison de la présence constante de déplacements avec des ondulations, *Les Arbres* s'appuie, entre autres, sur ce que Decroux a appelé le *mouvement annelé* : un mouvement où un segment amène l'autre afin d'entraîner chacune des parties du corps jusqu'à parvenir à l'équilibre précaire dans une ligne courbe (comme les wagons d'un train ou le déplacement d'un serpent) et cela sur une base de triple dessin dans les trois plans déjà mentionnés ci-dessus. De plus, la *Statuaire Mobile* pourrait être le meilleur exemple de la différence entre la *pantomime* (ou *mime objectif*), et le Mime Corporel Dramatique puisque Decroux prend le *tronc* comme élément expressif principal de l'acteur. Les mains et le visage, voire les extrémités, vont toujours prendre une place secondaire. Cette hiérarchie des parties du corps est fondamentale pour comprendre la vision de l'acteur de Decroux : « Le tronc a été choisi par Decroux comme moyen par lequel le corps de l'acteur-mime devrait exprimer-communiquer-raconter, précisément parce qu'il est plus désavantagé dans ces tâches que les mains et le visage, normalement utilisés à cette fin. Au plus haut niveau, le "*body mass*" (le tronc) possède en fait les caractéristiques de lourdeur,

---

98 Wom Kim, *Op. Cit.,* p. 120

99 Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégorie de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.,* p. 416

100 PINOK et MATHO, *Op. Cit.,* p. 393

101 *Ibid*., p. 415

d'épaisseur et de vulnérabilité que le mouvement corporel doit nécessairement prendre en compte »[102]. En effet, c'est le *tronc* qui déplace le poids et par la suite la pensée. Pourtant, il faudrait remarquer que Decroux n'a jamais été contre l'utilisation des mains et du visage, mais ces mouvements doivent trouver leur motif toujours à partir du *tronc*. C'est grâce à celui-ci que les extrémités pèsent et donc qu'elles atteignent une véritable intention expressive. Autrement dit, le *tronc* devient le moteur du reste du corps : « Le tronc, lui, est derrière nos yeux : lui donner une forme, c'est demander à un sculpteur de modeler sa glaise derrière lui, sans la voir. L'acteur cédant à la facilité, et dépourvu d'une culture gymnastico-esthétique, se sert de ses bras autonomes lorsque cela convient et surtout quand ça ne convient pas... »[103]. Néanmoins, les mouvements des bras et des mains dans *Les Arbres* ne sont pas sans importance. Étant donné que c'est le *tronc*, c'est-à-dire l'ensemble du buste, torse et bassin, le grand moteur du mouvement, ce sont surtout les bras et les mains ceux qui vont donner l'illusion des arbres. De ce fait, la conscience des trois segments du bras, à savoir le gros du bras, l'avant-bras et le poignet est primordiale pour représenter le mouvement des branches contre le vent ou l'épanouissement des fleurs.

Ainsi, nous pouvons identifier ces deux catégories (*Statuaire Mobile* et *l'Homme de Songe*) dans *Les Arbres* plus clairement que dans les autres pièces du répertoire. Elle est aussi un bon exemple du principe des *causalités* du fait qu'elle soit composée de plusieurs personnes. À ce propos, et selon De Marinis, les *causalités* sont un aspect important de la recherche de Decroux sur les *dynamo-rythmes*. Faisant allusion à l'expérience de Corinne Soum et Steve Wasson, il définit celles-ci comme :

« L'étude des relations spatiales existant entre deux ou plusieurs parties du corps, des personnes ou des objets lors d'un mouvement (Soum et Wasson 1990). Une telle étude part du constat que les mouvements ne diffèrent pas seulement par leurs caractéristiques rythmiques et énergétiques, mais aussi selon les causes qui les produisent. Par exemple, il est évident que (...) le déplacement d'une automobile est perçu comme qualitativement différent de celui d'un oiseau ou d'une tortue, ou même que "la perception d'un objet déplacé par sa propre force est différente de celle d'un objet poussé par une impulsion externe ou attirés par l'extérieur" »[104]

[102] Marco De Marinis, *Op. Cit.,* p. 144

[103] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 60

[104] Marco De Marinis, *Op. Cit.,* p. 175

Les *causalités* peuvent donc être inter-spatiales ou inter-corporelles. Il s'agit de la *cause* et de *l'effet* entre plusieurs mouvements, corps, idées ou concepts. En ayant comme référence soit la nature, soit l'architecture ou la sculpture, Decroux a créé toute une nomenclature des *causalités* : *causalité Ficelle, causalité Bâton, Remorque, Œil électrique, Mousseline, Conséquence - Bave d'araignée, Conséquence - Barque, causalité Hydraulique, causalité de Cale,* pour en nommer quelques-unes. Cela permet à l'acteur de développer son expressivité corporelle puisqu'il prend conscience des arrêts, de la continuité du mouvement et des motifs que peuvent avoir ses gestes au niveau dramatique. Ainsi, dans *Les Arbres* le rapport entre les différents segments du corps a une place importante pour représenter le monde intérieur du rôle que joue l'acteur. Par conséquent, un segment peut résister à un autre, lutter contre lui ou le frôler et le caresser. Tout cela dans le but de créer un enchaînement de gestes qui déplacent les idées métaphoriques de la pièce. Tout mouvement a une origine et une fin qui peut produire elle-même une autre origine. À travers un jeu de *causalités* les acteurs parviennent à un *équilibre précaire* avec des *mouvements annelés* afin de transporter, par le tronc, l'idée de l'être qui rêve en restant sur place. C'est une opposition qui n'est pas seulement au niveau physique mais aussi au niveau conceptuel et que Decroux illustre de la manière suivante :

« L'homme est tenu par son animalité, il est tenu en bas, ça pèse, c'est lourd. Il est comme les poupées russes qui ont du plomb en bas. Il cherche l'idéal là-haut, ça pousse, ça monte et ça cherche ailleurs quelque chose, mais en bas c'est tenu. Quand il y a un mouvement fasciste qui se prépare, on sait qu'il va y avoir des millions d'hommes qui se feront massacrer sans défense, qu'il va y avoir ceux qui vont partir et qui diront : "Mais vous devez partir, ne restez pas là !". "Mais c'est que je gagne ma vie ici, j'y ai mon métier, mes amis". "Mais c'est là que vous allez mourir !" "C'est possible, mais je n'ai pas d'argent, je ne peux pas m'en aller". Alors par la pensée il s'évade, et par le corps il reste en place. C'est la grande idée des *Arbres.* Il y a d'autres idées qui sont moins capitales. Il y a beaucoup d'idées, il y a toujours une idée, il n'y a pas un mouvement qui ne représente pas une idée »[105]

[105] Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dits » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.,* p. 151

CHAPITRE 2 : Les sources qui ont influencé la création du répertoire de Decroux

L'objectif de ce chapitre est de faire le tour des influences directes et indirectes de Decroux qui l'ont amené à créer son répertoire. Nous avons l'intention de montrer que ses pièces correspondent, à notre avis, à une possible synergie de ce qui s'est passé dans le milieu théâtral européen à partir de la fin du XIXe siècle jusqu'à la première moitié du XXe. Ainsi, le répertoire de Decroux représenterait le point culminant des nouveaux courants artistiques et des nouvelles réflexions théoriques sur le travail de l'acteur qui s'accomplissent pendant cette période.

2.1 Sources directes

2.1.1 Le théâtre symboliste français de la fin du XIXe siècle :

> *« Le refus de la psychologie et de l'anecdote, la défiance à l'égard des « écrivains de mots », selon la formule d'Adolphe Appia, le discrédit jeté sur la logique, l'exaltation du rêve et de la fiction pure, la volonté d'en finir avec l'illusionnisme, l'importance centrale reconnue au metteur en scène comme souverain unique de l'espace théâtral, la conception d'un acteur dépersonnalisé et défini comme un signe corporel, tout cela est en débat ouvert depuis les dernières années du XIX siècle »*[106]

[106] Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne,* Domont, Éditions Gallimard, 1994, p. 344

Quoique Decroux ne le mentionne pas littéralement comme l'une des influences qui l'ait conduit à déchiffrer les principes du Mime Corporel Dramatique, le Symbolisme de la fin du XIXe siècle est sans doute l'une des sources essentielles qui, au moins, à guider sa philosophie de l'art, du théâtre et du jeu de l'acteur. En dépit de l'échec bien connu des symbolistes à mettre en scène leurs textes car : « il est certain, écrit Losco-Lena, que la dramaturgie symboliste a produit peu de chefs-d'œuvre ; la plupart des auteurs et leurs pièces sont aujourd'hui tombés dans l'oubli ; souvent écrit dans une langue complexe ou maniéré, les textes auraient du mal à reconquérir la scène »[107], leurs idéaux étaient fondamentaux pour céder la place à un renouveau de l'art et du théâtre immergé à l'époque dans le Naturalisme : « Le symbolisme fut la passerelle entre le romantisme de la première partie du XIXe siècle et l'art moderne tel que nous l'identifions aujourd'hui. En même temps, il offre la preuve que le passage du romantisme au modernisme s'opéra en un processus continu »[108]. Dû au caractère radical de leur idéologie, à leur passion et entêtement pour rompre avec l'ordre établi du Naturalisme, les symbolistes vont influencer considérablement les avant-gardes du début du XXe siècle. Cela afin de reconstituer le langage théâtral et, plus précisément, la position et revendication du corps de l'acteur sur scène. C'est grâce à cela que les idées sur l'espace scénique d'Appia et le concept de S*ur-marionnette* de Gordon Craig, par exemple, émergent et qu'ensuite seront fondamentales pour les recherches que fera Decroux plus tard. En effet, tout au long de ces écrits nous observons que Decroux cite plusieurs fois des grands poètes de l'époque tels que Stéphane Mallarmé (son « Mallarmé chéri » selon Thomas Leabhart[109]), Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Victor Hugo ou Arthur Rimbaud, et surtout son lien avec les idées de Craig et Appia. La littérature a toujours été pour lui un outil important pour transmettre à ses étudiants sa pensée tant dans la théorie que dans la pratique. Un des beaux paradoxes chez Decroux est justement son amour pour le vers, la prosodie et la diction, et son dévouement complet à un art qui, bien qu'il ne les nie pas totalement, les laisse toujours dans un deuxième plan[110].

---

[107] Mireille Losco-Lena, *La Scène Symboliste (1890-1896) pour un théâtre spectral,* Grenoble, ELLUG Université Stendhal,2010, p. 8

[108] Edward Lucie-Smith, *Le Symbolisme*, Paris, Éditions Thames & Hudson SARL, 1999*,* p. 206

[109] Thomas Leabhart, « Je ne vends que des choses chères… », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit*., p. 232

[110] Marco De Marinis, *Op. Cit.,* p. 110

Ce passage du Naturalisme au Symbolisme et de ce dernier aux avant-gardes du début du XXe siècle était fortement lié à l'art du mime, plus précisément, de la pantomime : « comme l'affirme Paul Aron l'un des aspects les plus intéressantes de l'interrogation sur le drame nouveau est en effet "le débat sur la pantomime". C'est elle qui, du Romantisme au Symbolisme finissant, donne à voir la singulière continuité des réflexions françaises sur les paradoxes du comédien et les fera transiter jusqu'aux théories du début du XXe siècle, celles de Craig, ou de Jaques-Dalcroze puis de Rouché et de Copeau, dans lesquelles se réalisera la vraie modernité de la représentation" »[111]. Selon Verna, la pantomime souffre un changement crucial à cause de deux styles qui vont se superposer : la pantomime anglaise (acrobatique, excessive, avec des gestes violent) et la pantomime de Deburau (raffinée, sobre, avec des gestes lents et calculés) surtout en ce qui concerne les interprétations de Pierrot. À partir de cela, une nouvelle pantomime commence à apparaître sur les scènes françaises avec le but de représenter d'un côté la nature humaine et de l'autre le mystère symbolique de cette nature. Ce nouveau chemin qui prend la pantomime (et voilà sa connexion *a posteriori* avec Decroux) va décanter dans la revendication du corps de l'acteur et notamment du geste comme moteur d'expression central : « comme le remarque Jean de Palacio, Pierrot est devenu "le véhicule, ou l'enjeu, non seulement d'une poétique, mais de la condition de toute poétique", soit de la recherche d'un nouveau langage. Si le silence est un luxe (le seul, "après les rimes") c'est que le geste permet au théâtre une synthèse unique où le Réel et le Rêve se fondent profondément »[112]. Rejetant l'historicité du personnage et son interprétation psychologique, les symbolistes recherchent un théâtre purement poétique, un théâtre de sensations, mystérieux, abstrait, gestuel et dont le spectateur se sent invité faire partie de l'œuvre afin que lui-même puisse en remplir le sens d'une manière sensible : « C'est le spectateur, écrit Lucie-Smith, qui complète l'œuvre à l'aide d'un élément qu'il découvre en lui-même »[113]. Cet élément, il le découvre par le biais des symboles de l'œuvre et qui résonnent dans son esprit. De cette manière, ce que le symbolisme cherche n'est pas la description de l'objet mais la description de l'impression que l'objet suggère[114]. Par

---

111 Marisa Verna, < La Pantomime entre Naturalisme et Symbolisme >, *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, 2006, 2-2006, p. 326

112 *Ibid.,* p. 345

113 Edward Lucie-Smith, *Op. Cit.,* p. 15

114 Gisèle Marie, *Le Théâtre Symboliste*, Paris, Éditions A. -G. Nizet, 1973, p. 95

conséquent, l'objet est toujours subjectif puisqu'il ne découle que de l'intériorité subjective de l'artiste. Cette tendance à suggérer l'objet est ce qui rend les symbolistes intéressés par la pantomime et les marionnettes car ils ont vu dans ces arts le pouvoir de révéler la véritable intériorité du poète : « Ce qui fascinait les symbolistes, c'était le pouvoir suggestif des ombres et des marionnettes moins en elles-mêmes qu'en tant qu'elles enrayaient le théâtre : c'est dans l'art d'entraver la production mimétique traditionnelle qu'ils situaient la possibilité d'un théâtre de la suggestion, c'est-à-dire d'un théâtre de visions intérieures. On peut dire que le "primitivisme" de l'ombre et de la marionnette est à cet égard constitutif de la théâtralité spectrale des symbolistes »[115]. C'est un courant artistique qui, à l'instar du Mime Corporel, suggère une présence, il ne la décrit pas ; l'acteur suggère un instant prégnant, il ne représente pas un personnage en termes psychologiques ou historiques.

Autant dans le théâtre symboliste que dans le Mime Corporel, la poésie et la structure, les rêves et la matière, la pensée et la géométrie sont constamment associés. C'est un art qui consiste notamment à « étreindre l'absence »[116] puisque « le but est donc le poème "qui ne reposerait sur rien" et "constituerait, par la plénitude du langage, l'absence pure et, par conséquent, l'absence même du langage »[117]. Ainsi, et en revenant au répertoire de Decroux, les effets du rêve éveillé de *La Lavandière* ou le doute constant d'exécuter ou non un mouvement dans *Le Menuisier,* par exemple, correspondent précisément à une oscillation entre le présent et l'absent, entre le réel et le rêve, et qui révèle une autre réalité ; non pas une réalité psychologique ou historique mais symbolique. À ce propos : « Le spectacle futur, écrit Mallarmé, refuse la personnalité de l'auteur, la pluralité des personnages, et même la réalité du personnage, l'action et le temps. Il devra manifester "le fait spirituel", à l'état pur, être "un acte scénique vide et abstrait en soi, impersonnel", qui s'incarne en un "Type sans dénomination préalable" »[118]. En effet, le sujet et le symbole (le geste et sa pensée) deviennent

---

115 Mireille Losco-Lena, *Op. Cit.,* p. 40

116 *Ibid.*, p. 39

117 Gaëtan Picon, « Histoire des littératures 3 » sous la direction de Raymond Queneau, Éditions Gallimard, 1978, p. 966

118 *Ibid.,* p. 1105

inséparables ; l'action dramatique n'apporte plus de nouvelles informations sur le personnage comme c'était le cas dans le théâtre naturaliste puisqu'elle est la totalité du personnage en tant que signe d'une réalité sous-jacente : « Toute libre intelligence ayant le sens du sublime, sait que le Génie pur est essentiellement silencieux, et que sa révélation rayonne plutôt dans ce qu'il sous-entend que dans ce qu'il exprime »[119]. Dans *Le Duo Amoureux,* les actions ne sont pas faites de manière à ce que le spectateur puisse suivre la narration d'une anecdote ou d'une histoire spécifique mais pour que, à travers un jeu plus abstrait et poétique, il puisse percevoir les connexions symboliques d'un état, voire de percevoir ce qui est plutôt un « corps amoureux ». Comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, *Le Duo Amoureux* fonctionne sous l'idée que les corps deviennent des objets d'art qui interagissent l'un avec l'autre ; les acteurs perdent donc leur subjectivité. Il existe en conséquence une objectivation du sujet artistique qui permet de donner la place centrale au geste dans le but d'étendre les sens du spectateur ; c'est l'évocation d'un état qui invite le spectateur à discerner une réalité alternative à travers des actions physiques qui n'ont pas d'impact en raison de l'*in crescendo* de leur développement dramatique mais plutôt à cause de la *manière* de ces développements :

« Les prétendues histoires du mime, écrit Decroux, ne sont que développement :

son action se déroule comme se déroule la semaine, le mardi suivant le lundi ; ses actions passent comme se suivent les saisons, comme les opérations d'une usine se succèdent : on commence par un bout et l'on finit par l'autre.

Par contre, il brille par la manière :

la nature d'une âme, sa dissimulation spéciale, son matérialisme incurable, sa force d'oubli, sa mémoire rusée que n'oublie pas d'oublier, l'impartialité de sa paresse : autant à se venger qu'à s'acquitter ; son aptitude à la panique : en avant autant qu'en arrière, son égoïsme à courte vue qui assassine autrui pour mieux se suicider ;

ce n'est pas par des faits, des actes ou événements inattendus que le mime découvre ces choses : c'est par des manières.

La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne »[120]

---

119 Viliers de L'Isle-Adam, *in* Gisèle Marie, *Op. Cit.*, p. 7

120 Étienne Decroux, *Op. Cit.*, p. 136

L'acteur symboliste de l'époque ne devrait donc plus aller à la poursuite d'une interprétation psychologique mais à la poursuite de la transmission du poème symboliste : « L'acteur symboliste n'est magnifié que dans le mouvement de disparition auquel il se soumet : le corps en scène est tout entier un souffle qui se détache »[121]. Le jeu a été toutefois fortement réprimé en ce qui concerne son intuition, son autonomie créative ou même sa capacité d'improvisation afin qu'il puisse représenter seulement les sentiments et les pensées les plus élevés de la littérature symboliste et non l'interprétation d'un personnage psychologiquement construit. À ce sujet, et même avant Craig, les symbolistes envisageaient déjà un théâtre qui exclut la figure de l'acteur parce que lui, avec ses émotions et sa propre personnalité, intervenait dans la relation entre le spectateur et la transmission des sens du poème symboliste : « L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection d'ombres symboliques ou un être qui aurait l'allure de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable »[122]. Les mots de Maeterlinck sont clairs lorsqu'il s'agit d'exprimer l'avènement d'un changement dans l'art de l'acteur. Certes, cette sorte de répression a permis à ce dernier d'élargir ses possibilités expressives du corps et du geste en termes de plasticité. Cela afin d'obtenir une nouvelle conscience des mouvements sur scène, c'est-à-dire une conscience du jeu de l'acteur en termes de *matérialité.* Cette façon de comprendre le jeu permettait donc de voir un nouveau type de personnage basé spécifiquement sur son caractère spectral : « Le personnage comme un "trou", écrit Losco-Lena, n'est plus que l'empreinte en négatif d'un être disparu, la manifestation présente d'une absence : ce qu'on nomme un spectre, en somme, c'est-à-dire l'ultime trace visible d'un défunt »[123].

Nous avons déjà mentionné que dans le répertoire du Mime Corporel, tant dans *Le Menuisier* comme dans *La Lavandière,* leur âge, origine ou passé importe peu ; c'est un menuisier ou une lavandière en général. L'essentiel pour l'acteur est de représenter le moment présent de ce qui se passe dans l'âme et dans la pensée du personnage à travers un schéma symbolique qui est transmis au spectateur par la décomposition du mouvement et du rythme : l'instant prégnant. Néanmoins, et contrairement au théâtre symboliste, dans le répertoire de Decroux les référents

---

121 Mireille Losco-Lena, *Op. Cit.,* p. 175

122 *Ibid.,* p. 31

123 *Ibid.,* p. 39

centraux de l'acteur ne sont plus les signes d'un texte mais les signes de la corporalité elle-même, à savoir du rythme, de l'articulation des segments du corps, du déplacement du poids, du regard, de la respiration, etc., c'est-à-dire de sa propre *matérialité*. À l'instar des peintures symbolistes, cette *matérialité*, cette conception de l'objet d'art dans son indépendance se donne à travers l'abstraction : « Le développement de l'art abstrait, notamment, tend à polariser notre attention sur l'œuvre d'art en tant qu'objet indépendant, entièrement identifié au processus artistique. Or tout art qui se revendique du symbolisme doit nécessairement rejeter une telle attitude. Derrière les formes et les couleurs visibles à la surface du tableau, il existe toujours autre chose, un autre univers, un autre système de signification »[124]. En effet, l'abstraction des gestes de l'acteur faisant *Le Menuisier* ou *La Lavandière* doit nécessairement être remplie d'un contenu symbolique ; ils doivent représenter les idées et les états de la pensée et non les actions ou les paroles. En un mot, le point de rencontre entre le Mime Corporel et le Théâtre Symboliste se situe dans l'évocation des états sensibles (rêve, doute, mystère, amour, etc.) mais aussi dans la *transposition,* c'est-à-dire à travers une opération de correspondance et d'analogies entre le mouvement et le symbole. Les idées du théâtre symboliste continueront d'exercer une influence jusqu'à ce qu'elles atteignent Appia, Craig, Decroux et de nombreux autres rénovateurs théâtraux du XXe siècle. Pour finir et en rapport à la pièce du répertoire *Les Arbres* :

« Quel plus beau symbole que l'Arbre ! axe de la terre ! l'arbre dont les racines s'enfoncent au plus profond du sein de la terre, tandis que ses frondaisons s'élancent invisiblement vers les cimes, reliant ainsi le ciel à la terre. Il semble que dans le choix de ce titre symbolique Claudel ait voulu démontrer que de cette souche nourrie au sein même de la terre devaient naître des œuvres portant l'empreinte de cette force de la nature et, comme elle, exubérantes, parfois aussi désordonnées. Ils attestent en même temps cette vision symboliste de l'univers qui est la sienne, ainsi que son appartenance physiologique à la nature universelle.

"O arbre accueille-moi ! C'est tout seul que je suis sorti

De tes branches, et maintenant c'est tout seul que je

M'en reviens vers toi, ô mon père immobile !

Reprends-moi donc sous ton ombrage, ô fils de la Terre !

[124] Edward Lucie-Smith, *Op. Cit.,* p. 7

O bois à cette heure de détresse ! ô murmurant fais-moi part

De ce moi que je suis dont je sens en moi l'horrible effort !" »[125]

2.1.2 Les idées sur l'espace vivant d'Appia et le concept de la *Sur-Marionnette* de Craig :

L'évolution du théâtre du XIXe au XXe siècle doit beaucoup aux idées d'Adolphe Appia (1862-1928), notamment en ce qui concerne l'utilisation de l'espace scénique : « L'art de la mise en scène, écrit Appia, est l'art de projeter dans l'Espace ce que le dramaturge n'a pu projeter que dans le Temps »[126]. Le scénographe et décorateur suisse, qui a eu aussi une vaste influence dans le théâtre symboliste, a fortement révolutionné le regard qu'on avait sur la scène, en particulier celle du théâtre naturaliste où le décor ne servait qu'à désigner le lieu où se déroulait l'action dramatique (un salon, un jardin, une chambre, etc.). Chez les naturalistes l'espace scénique portait donc une fonction uniquement historique et/ou décoratif. Cependant, avec Appia, des éléments tels que la lumière, la couleur et les dimensions de l'espace se transforment en concepts entièrement artistiques pleins de profondeur et de complexité et qui vont directement influencer le jeu de l'acteur et la plasticité de ses mouvements : « Adolphe Appia, rejetant toute décoration, organise la plantation en fonction de la structure dramatique : il installe des praticables, des plans inclinés, des escaliers, afin de procurer à l'acteur des points d'appui ou des obstacles auxquels se mesurer, il conçoit des tracés rectilignes qui contrastent avec les courbes du corps humain. De même que l'agencement du plateau, éclairage et jeux de lumière mettent en valeur la plasticité de l'acteur »[127]. En effet, les implications qu'Appia a sur l'espace n'affectent pas seulement les actions physiques de l'acteur, ils vont aussi se manifester dans la matérialité des divers éléments de l'espace. Déjà nous pouvons observer un lien avec le Mime Corporel de Decroux et son répertoire, notamment dans *l'Usine* ; les figures du répertoire de Decroux sont réalisées sans décor, les

---

125 Gisèle Marie, *Op. Cit.,* p. 163 [passage de *Tête d'Or*]

126 Patrice Pavis, *Op. Cit.,* p. 316

127 Aslan Odette, *L'Acteur au XXe siècle*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps éditions, 2005, p. 208

corps des acteurs et leurs mouvements reflètent la manière dont l'espace conditionne et transforme leurs corps et, par conséquent, leurs pensées. Appia déclare ainsi : « Le mouvement n'est pas, en soi, un élément : le mouvement, la mobilité, est un état, une façon d'être »[128]. Cette conception du mouvement comme un état sera le fondement d'une investigation théâtrale qui sera appliquée par de grands metteurs en scène du début du XXe siècle tels que Meyerhold, Copeau et Decroux ; une enquête que l'école Bauhaus de Moholy-Nagy et Walter Gropius mènera plus tard à son apogée. En revenant à l'exemple de *l'Usine*, nous avons déjà évoqué plus haut la fascination de Decroux pour la géométrie et son utilisation dans la dramaturgie corporelle de ses pièces de répertoire. Nous avons expliqué que par la précision et la répétition mécanique des mouvements géométriques le corps devient donc un « objet d'art » qui envisage à supprimer toute identité psychologique de l'acteur. Cette procédure offre la possibilité de former des images dynamiques et/ou statiques qui produisent la possibilité de condenser le temps et la direction de l'action dramatique dans l'espace (le *raccourci* déjà mentionné ci-dessus) : « ce que nous appelons *raccourci* des actions, écrit Dorcy, n'est évidemment pas leur amoindrissement ni la stylisation, mais la condensation de l'idée, de l'espace et du temps. Ainsi, dans le mouvement, le mime qui marche, court, grimpe, nage sur place, etc., etc., obtient ces effets par le raccourci »[129]. Dans *l'Usine*, le principe de condensation ou *raccourci* permet d'accélérer ou de retarder le fonctionnement de la machine pour donner une place centrale aux pensées, aux rêves et ainsi révéler les paradigmes de la condition humaine face à la modernité ; nous insistons sur le fait que les acteurs ne représentent pas seulement une usine, ils *sont* l'usine. La temporalité de ses pensées se confond avec la matérialité imposée de l'espace. L'espace et le temps deviennent donc un seule et cela à travers un élément qui les réconcilie : le mouvement. À ce propos Appia explique : « Le mouvement s'est trouvé seul terme conciliant entre les deux catégories, puisqu'il unit l'espace et le temps dans une même expression. Le corps humain, vivant et mobile, représente, donc, sur la scène, l'élément conciliant et doit, en cette qualité, obtenir le premier rang »[130]. Par conséquent, nous ne pouvons pas penser au mouvement sans penser à l'espace : « Qui dit mouvement pense espace. La scène est ce lieu dont l'espace change de nature, de dimensions et d'architecture au gré du corps qui l'occupe ; sans un corps en

[128] Adolphe Appia, *L'œuvre d'art vivant*, Genève, Éditions Atar, 1921, p. 19

[129] Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime et des mimes,* Neuilly-sur-Seine, Les cahiers de danse et culture, 1958, p. 66

[130] Adolphe Appia, *Op. Cit.,* p. 25

mouvement, elle ne serait qu'un désert »[131]. Cette prise de conscience du mouvement dans l'espace permet au principe de condensation du Mime Corporel de produire un effet de dilatation de la présence scénique de l'acteur ainsi que de présenter une porte d'entrée pour traduire ses actions physiques en poésie, en symboles. De cette manière, l'espace de *l'Usine* deviendrait ce qu'Appia appelle un « espace rythmique »[132] c'est-à-dire, un lieu où le mouvement, en tant qu'élément unificateur du temps et de l'espace, se stylise à tel point que le corps de l'acteur se dématérialise pour devenir un pur signe rythmique et donc sensible face au spectateur. De même, cette relation rythmique-symbolique du mouvement avec l'espace peut également être observée par rapport au temps, plus précisément au « temps subjectif » (le temps de la pensée) très présent aussi dans le répertoire de Decroux. Dans le rêve-éveillé de *La Lavandière*, par exemple, nous assistons au rythme de la pensée et ses gestes font que le temps réel se dilue. Dans *Les Arbres*, ce principe de condensation agit à travers d'une immobilité-mobile ; ce corps qui transporte et qui est transporté. En un mot, c'est l'effet sans cause [133].

A la relation du Mouvement avec l'Espace et le Temps, il faut ajouter un autre élément fondamental tant pour Decroux que pour Appia : le principe de la pesanteur. Chez Decroux, ce principe fonctionne à travers les oppositions que le corps peut effectuer par rapport aux déplacements de ceci et son poids (contrepoids). Pour Appia par contre, ce principe n'est pas seulement lié à cette opposition mais se comporte également comme un élément central dans la composition harmonique d'un *espace vivant*. En d'autres termes, pour Appia un espace est vivant lorsque ses éléments interagissent avec le poids du corps de l'acteur :

« Le principe de la pesanteur et celui de la rigidité sont donc les conditions premières à l'existence d'un espace *vivant*. D'elles semblerait résulter encore un choix de lignes. Le corps possède une structure définitive et nous ne pouvons le modifier dans l'espace qu'au moyen du mouvement ; les mouvements sont l'interprétation du corps dans la durée. Toujours en opposition avec le corps, le choix des lignes de l'espace

131 Jean Dorcy, *Op. Cit*, p. 54

132 Patrice Pavis, *Op. Cit.,* p. 311

133 Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dit » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 201

est à notre disposition ; c'est la compensation à leur immobilité ainsi que nous l'avons vu dans les beaux-arts »[134]

Appia oppose les courbes du corps aux lignes géométriques des dimensions de l'espace comme il oppose la structure immuable du corps aux mouvements des éléments de l'espace scénique, notamment la lumière. L'espace, le temps, le mouvement et la pesanteur seraient alors les éléments qui donneraient les conditions précises pour créer ce qu'Appia définit comme un *espace vivant*. Pour Decroux, en revanche, ces mêmes éléments ne peuvent exister que dans le rythme et dans l'articulation du geste du Mime Corporel. Dans tous les cas, ce qui unit ces deux rénovateurs du théâtre c'est le fait de situer l'acteur comme l'instrument plastique central qui donne vie à l'espace, et non l'espace qui crée les conditions dans lesquelles l'acteur bouge et joue, comme ce fut le cas de la scène naturaliste. À ce sujet, Decroux disait que « son intérêt allait plus vers les espaces du corps que vers le corps dans l'espace »[135].

En ce qui concerne Edward Gordon Craig (1872-1966), la relation entre lui et Decroux était beaucoup plus directe. Avant leur fameuse rencontre à la Maison de la Chimie le 27 juin 1945, Decroux avait déjà étudié les textes de Craig et le reconnaissait même comme un *patron*[136] du Mime Corporel : sa posture face à l'art dramatique, son combat contre le Naturalisme et sa conception particulière de l'acteur comme une *Sur-Marionnette* sont des idées qui poussent un jeune Decroux à établir les premières idées artistiques et philosophiques de son art. À la fin de l'événement à la Maison de la Chimie, Craig écrira sur ce qu'il a vu lors des présentations de Decroux : « Je n'oserais pas aller jusqu'à dire nettement que cet art fût une création - quoique j'en sois presque convaincu - mais je peux jurer de cei : que M. Decroux a progressé vers cet art-là, qu'il a marché sans crainte dans la bonne direction avec une foi féroce..., cela, on s'en rendait compte, avait certainement été accompli, et l'ensemble

134 Adolphe Appia, *Op. Cit.,* p. 25

135 Yves Marc, « Étienne Decroux : maître de mouvement », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.,* p. 448

136 Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 25

était tout à fait admirable »[137]. Et il conclut en déclarant : « Pour ma part, je suis entièrement convaincu par ce que j'ai vu le 27 juin de cette année de libération. À côté de l'œuvre de Decroux et de Barrault, les opéras et autres théâtres d'état de l'Europe me semblent ridicules - rien moins que libérés - ligotés serait un meilleur terme pour les désigner »[138]. Leur admiration l'un pour l'autre est surtout évidente parce que Craig a vu dans l'œuvre de Decroux la concrétisation la plus proche de ses propositions scéniques et qu'il n'a pu vérifier même en travaillant avec de grands metteurs en scène de l'époque comme Stanislavski ou Copeau. L'impact de l'événement à la Maison de la Chimie sera enregistré comme l'un des moments les plus importants de l'histoire du théâtre occidental du XXe siècle notamment en termes de recherche théâtrale et du renouvellement de l'art de l'acteur. Tout cela grâce à la représentation des pièces du répertoire du Mime Corporel et dont Craig a été un témoin direct.

Pour clarifier davantage le point de rencontre entre ces deux rénovateurs théâtraux, nous nous concentrerons spécifiquement sur leur conception du jeu de l'acteur et comment le Mime Corporel a fini par être la mise en pratique la plus proche de ce que Craig a appelé la Sur-Marionnette. Si l'on a souvent compris que par Sur-Marionnette Craig voulait écarter complètement l'acteur de la scène au point de le faire même disparaître, en réalité sa position devrait être comprise dans un sens plutôt figuratif. Ce que Craig recherche avec la Sur-Marionnette c'est un acteur qui est avant tout un créateur et pas seulement le porte-parole d'un texte dramatique. Pour cela, l'acteur doit être totalement engagé dans sa matérialité expressive, c'est-à-dire dans la plasticité de ses mouvements corporels : « Je ne crois nullement au pouvoir personnel de l'homme, écrit Craig, mais à son pouvoir impersonnel »[139]. De cette manière, et à l'instar d'Appia et les symbolistes de la fin du XIXe siècle, Craig aspire à une suppression de l'identité subjective de l'acteur en enlevant son caractère personnel pour mettre fin au personnage illusionniste si important dans le théâtre naturaliste (ceci est très semblable à la posture de Decroux face à l'illusionnisme de la pantomime classique). Ce n'est qu'ainsi que l'acteur peut être considéré comme quelque chose d'irréductible à l'art, comme un

---

137 Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dit » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*.,p. 201

138 *Ibid.*

139 Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre,* Londres, Circé, 1999, p. 74

instrument totalement conscient de ses moyens expressives et qui fonctionne donc comme un dispositif artistique qui représente les états les plus profonds de l'âme et de la pensée de l'être humain : « [La Sur-Marionnette] ne rivalise pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis que mènera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort »[140]. Cette même volonté de dépersonnalisation de l'acteur Decroux la matérialise quelques années plus tard par le biais de l'élaboration d'une technique corporelle telle que le Mime Corporel Dramatique et à travers les pièces de son répertoire : « Je désire un théâtre où l'acteur soit l'instrumentiste de son propre corps, et que tout ce qu'il fait, il le fasse en artiste et non pas qu'il expose sa nature personnelle seulement »[141]. Certes, le fait qu'il se base, entre autres, sur une rigoureuse précision des moyens expressifs de l'acteur fait que, selon Decroux, l'art du Mime Corporel soit le plus adapté pour atteindre les objectifs de la *Sur-Marionnette* de Craig[142] ; l'un et l'autre appartiennent tous deux au même courant artistique qui cherche un théâtre où l'acteur est maître de ses outils expressifs au point d'atteindre un véritable lien entre l'action et le public, capable de donner à ce dernier la sensation intime d'une chose vécue. En un mot, la matérialité de l'acteur non pas comme un moyen d'identifier quelque chose d'extérieur à lui, à sa présence, mais plutôt comme un dispositif qui, par l'abstraction du mouvement, médiatise entre le présent et l'absent en attirant l'attention du spectateur à travers les différents niveaux de sa perception.

Comme Craig, le théâtre est conçu par Decroux comme un art d'artifice, c'est-à-dire un art dans lequel la matérialité du corps prend une place centrale par-dessus de la représentation d'anecdotes et d'émotions. Cela ne veut pas dire que le Mime Corporel se limite à une expressivité formelle et purement technique, au contraire, ce que fait Decroux c'est de transposer l'esprit d'un homme ou d'une femme [Menuisier, Lavandière] dans la matière et, à partir de l'articulation rythmique du geste, produire des attitudes qui permettent de révéler cet état interne de la pensée et la dilater au point que le spectateur se sent plongé dans une

---

140 *Ibid.,* p. 99

141 Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dit » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.*,, p. 66

142 Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 21-22

expérience autant psychique que passionnée: « L'acteur devient, pour le spectateur, un ensemble de lignes, un objet mobile, une forme plastique »[143]. Par conséquent, le corps de l'acteur ne devient plus un moyen pour représenter une idée car lui-même est déjà une idée incarnée ; la Sur-Marionnette de Craig visait précisément ce bouleversement du travail et du positionnement de l'acteur.

Dans le texte *Paroles sur le Mime,* nous pouvons trouver sept points dans lesquels Decroux affirme que le Mime Corporel est celui qui représente le mieux les idées de Craig. Ces sept points sont :

1. Quand l'acteur joue, son esprit doit exploiter son émotion et non l'émotion qui exploite l'esprit.
2. Le style et le symbole sont des qualités essentielles à l'art.
3. L'acteur doit connaître son métier avant d'apparaître sur scène.
4. L'acteur traditionnel expose des explosions de son moi intérieur et le fait devant tout le monde : cela est impudique.
5. L'acteur doit s'inspirer des méthodes utilisées par d'autres artistes.
6. L'acteur doit également rejeter les conseils de ces autres artistes lorsqu'ils envahissent la scène pour la coloniser.
7. Les lois du théâtre restent à trouver.[144]

Les sept points s'appliquent pleinement à l'étude du répertoire de Decroux. La relation entre le style et le symbole, par exemple, est identifiable dans chacune des pièces que nous avons déjà analysées ci-dessus. Le caractère impersonnel de l'acteur détermine précisément la représentation du *Menuisier* ou de la *Lavandière* puisque dans les deux cas Decroux renvoie à une représentation en général d'un menuisier ou d'une lavandière, c'est-à-dire qu'il ne tombe

[143] Aslan Odette, *Op. Cit.,* p. 210

[144] Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 20

jamais sur le plan psychologique. Par contre, ce qui est essentiel c'est la *manière* dont les mouvements sont exécutés : l'articulation, le rythme, la respiration, bref le *dessin*. Certes, c'est par le biais de ce *dessin* que l'acteur se comporte justement comme une *Sur-Marionnette*, il transmet des pensées, des doutes et des sentiments à travers ce que Craig a appelé le *geste juste*. Il propose donc de changer la notion de *geste naturel* du Naturalisme pour celle de *geste juste* puisque ceci confirme le caractère symbolique « qui essentialise l'expression des mouvements de l'âme »[145]. Cette idée de *geste juste* Decroux la transporte vers la *matière*, parce que c'est à travers elle que l'âme se révèle et s'exprime comme pensée mobile, c'est-à-dire comme véhicule qui nous transporte, et qui nous transporte d'une pensée à autre, d'un conflit à l'autre. Ceci est possible, dit Decroux, grâce à la géométrie du mouvement et au rapport de cette géométrie avec l'espace : « En effet, quand l'homme pense, il lutte contre les idées, comme on lutte contre la matière. Puisqu'on ne voit pas les idées, puisqu'on ne voit pas la pensée, puisqu'on n'a pas de prise directe sur la pensée, la meilleure chose est de faire un travail matériel qui implique l'intelligence et dont les gestes sont comme l'écho de notre intelligence »[146]. D'autre part, la suprématie de l'esprit de l'acteur sur les émotions, Decroux l'établit également dans la conscience géométrique du Mime Corporel, mais en y ajoutant l'importance de l'audace et du déséquilibre : « Quand l'acteur entreprend de s'exprimer en lignes de scrupuleuse géométrie, au péril de son équilibre, souffrant ainsi dans sa chaire et cela dit sans métaphore, il est bien obligé de retenir son émotion, de se comporter en artiste ; artiste du dessin »[147].

De cette manière, l'acteur prisonnier du Naturalisme qui l'a conduit à l'extrême personnalisation, devient un créateur conscient de ses moyens expressifs et qu'il utilise afin de représenter quelque chose d'autre que l'illusion d'un personnage. Cet acteur qui vise la *Sur-Marionnette* est surtout un concept, une vision de Craig, qui a complètement transformé le point de vue de la mise en scène à l'époque et dans lequel vont approfondir de grandes

---

145 Edward Gordon Craig, *Op. Cit.,* p. 25

146 Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dit » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 77

147 Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 20

personnalités théâtrales du XXe siècle tels que Meyerhold, Copeau, Artaud, Grotowski, Brook, Barba, entre autres.

En conclusion, nul doute que le Mime Corporel d'Étienne Decroux est un exemple de l'unification de ces courants artistiques qui fleurissent à la fin du XIXe siècle et qui luttent pour trouver un type de théâtre qui s'oppose à l'illusionnisme du théâtre naturaliste. Les idées du théâtre symboliste, d'Appia et de Craig sont incarnées dans le Mime Corporel et dans son répertoire. Quoiqu'il peut avoir quelques différences dues à la propre philosophie et à la propre recherche de Decroux, elles étaient toutes des idées qui l'ont fortement influencé. De même, il est également incontestable que le Mime Corporel était, à l'époque, le premier et le meilleur reflet des idées de la *Sur-Marionnette* et, par conséquent, de la revendication du corps de l'acteur comme œuvre d'art en lui-même et en tant que porteur de signes par sa plasticité et sa totale conscience des moyens expressifs. Concernant au désir d'atteindre la *Sur-Marionnette* de Craig, Decroux s'exprime de la manière suivante :

« Pour ma part, je désire la naissance de cet acteur en bois. Je vois cette marionnette physiquement grande, suscitant par l'aspect et le jeu un sentiment de gravité et non pas de condescendance. La marionnette que notre rêve appelle ne doit ni faire rire ni attendrir comme le font les ébats d'enfant en bas âge. Elle doit inspirer la terreur et la pitié et, de là, s'élever jusqu'au songe.

Mais cet instrument, il faut le construire, il faut déterminer la nature de son jeu. N'est-il pas évident que le terrain sera sérieusement déblayé le jour où la pratique du mime dit corporel sera devenue savante, puisque les mouvements de celui-ci se laissent déjà aspirer par les lignes cardinales de la géométrie ?

Mais qu'importe au fond de savoir si Craig se prononce pour la marionnette ou pour le corps humain ? pour l'acteur seul ou complété par d'autres arts ? qu'importe qu'il se contredise *ou que j'aie mal compris sa pensée ?* Qu'il parle tantôt en pamphlétaire, tantôt en philosophe, tantôt en artiste : ce qui compte, c'est ce que suggère le courant central de sa pensée. Que la formule de sa doctrine puisse prêter à discussion sur la nature de cette doctrine, *n'empêche point que celle-ci se condense quelque part* »[148].

[148] *Ibid.,* p. 24

2.1.3. Le Vieux-Colombier de Copeau et L'Atelier de Dullin : vers une nouvelle pédagogie de l'acteur

Jacques Copeau (1879-1949) est sans aucun doute l'une des références directes les plus importantes pour Decroux. Dans les premières pages de son ouvrage *Paroles sur le Mime,* il raconte en détail et avec enthousiasme cette période courte mais enrichissante qu'il a vécu à l'École du Vieux-Colombier à l'automne 1923[149]. Dans ces pages, Decroux énumère les différents cours qui furent donnés à l'école à l'époque, et les professeurs qui les ont enseignés. De tous ceux qui enseignaient, et étant donné que Copeau lui-même (du moins pendant le séjour de Decroux) ne donnait plus de cours, Decroux donne le nom d'un enseignant en particulier, celui de Suzanne Bing. Collaboratrice essentielle de Copeau, Bing donnait le cours d'improvisation avec des masques inexpressifs[150] : Decroux dira à son sujet qu'elle est « Notre chef redouté »[151]. Bing est celle qui était en charge du spectacle *Kantan* où elle a tenté de transmettre certains éléments du théâtre Nô japonais qui produiront une influence ultérieure importante sur Decroux. C'est précisément lors d'une représentation des élèves de deuxième année du cours de masque de Bing que Decroux sera stupéfait par le jeu corporel des acteurs : « je vis un spectacle inouï »[152], dira-t-il à ce propos. C'est à ce moment que Decroux commence à visualiser pour la première fois, et de manière directe, certains des éléments qui consolideront plus tard les bases du Mime Corporel Dramatique et des pièces du répertoire. Certains de ces éléments sont l'annulation de l'expressivité du visage à travers le masque neutre, le corps presque nu sur scène (sans costumes ni maquillage ni accessoires), la représentation des actions quotidiennes, la tendance à ralentir les gestes (*raccourci*), le jeu des transpositions dans un espace vide dépourvu de décor et de jeu de lumières, entre autres. Ceci dans le but de créer un acteur qui n'est pas seulement un interprète mais aussi un créateur. À propos des élèves qui représentent ce spectacle Decroux s'exprime en disant qu'ils doivent être avant tout « leur propre dramaturge » [153]. C'est ici que se manifeste un facteur essentiel de

149 Marco De Marinis, *Op. Cit.,* p. 47

150 *Ibid.*

151 Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 13

152 *Ibid.,* 18

153 *Ibid.*

l'évolution du jeu de l'acteur et qui se développait déjà dans presque tout le théâtre occidental au début du XXe siècle : la notion de dramaturgie de l'acteur, ou plus précisément, de la dramaturgie corporelle de l'acteur. Mais avant d'entrer dans ce concept qui englobe à la fois les idées de Copeau, de Decroux, et qui se reflètent dans les pièces du répertoire de ce dernier, analysons ces éléments de Copeau et de l'École du Vieux-Colombier qui placent l'acteur au centre du l'art théâtral et voyons comment Decroux les traduira pour ériger les fondements non seulement de la technique mais aussi de la philosophie du Mime Corporel Dramatique.

Decroux n'était pas seulement considéré comme un grand créateur et innovateur théâtral. Ses élèves se souviennent de lui comme d'un grand pédagogue, un maître. Sa position était claire et décisive face à la recherche d'une nouvelle pédagogie de l'acteur. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Decroux veut un acteur qui ne joue pas uniquement en exposant sa nature personnelle mais qui joue en tant qu'instrumentiste de son propre corps, c'est-à-dire un acteur créateur. De cette manière, ceci doit être instruit tantôt dans le développement de ses moyens plastiques et donc expressifs, tantôt dans sa formation intellectuelle : littérature, histoire, politique, philosophie, etc. N'oublions pas que Decroux était un amoureux de la littérature et qu'il avait également un fort engagement politique et social. L'un et l'autre composaient son caractère et sa personnalité de maître. À l'instar de Copeau, Decroux comprend le rôle de l'acteur comme une discipline à part entière qui doit être étudiée pendant des années et où l'élève doit être complètement hors de tout type de représentation devant le public. Cela dans le but de préparer l'acteur à une technique qu'il doit développer sans l'influence d'opinions extérieures et prématurées qui peuvent brutaliser son processus. En effet, comme Decroux, Copeau ne veut pas de vedettes dans sa troupe mais plutôt des « comédiens formés dans la maison et absolument disciplinés »[154]. Cette discipline est réalisée à travers une pédagogie spécifique, qui est continuellement guidée par un ou plusieurs professeurs, et dont l'objectif est la croissance artistique à la fois externe et interne de l'acteur : « La figure de Jacques Copeau est incontournable pour comprendre l'évolution de la pédagogie de l'acteur. Comme le souligne Robert Abirached, "Copeau comprend très vite que la réforme du théâtre passe avant toute chose par une nouvelle conception de l'acteur, qui doit

[154] Jacques Copeau in Marc Sorlot, *Jacques Copeau: À la recherche du théâtre perdu,* Mayenne, Auzas éditeurs IMAGO, 2011, p. 44

être tout autant technique que morale" »[155]. Cette nouvelle conception de l'acteur ne se réaliserait donc que par la structuration appropriée d'une *école*.

Parmi les éléments importants que nous pouvons rencontrer à l'école de Copeau et qui sera aussi primordial pour Decroux et la création des pièces du répertoire, il y a, par exemple, le « retour aux sources » du théâtre occidental (dont Artaud parlera longuement plus tard). C'est-à-dire revisiter les bases artistiques des grandes époques théâtrales telles que le Théâtre Grec Antique, les Mystères du Moyen Âge, la *Commedia dell'arte,* le Théâtre Élisabéthain et même le Symbolisme. Pourquoi spécifiquement ceux-ci ? Selon Copeau, rencontrer ces époques à nouveau permettrait à l'acteur de retrouver son véritable métier, qui n'est un art que quand il s'éloigne du Naturalisme : « Copeau a suivi de près les efforts de Paul Fort qui, en 1890, s'était juré d'opposer la poésie au théâtre réaliste en voie de sclérose et a appelé Aurélien Lugné-Poe, ancien régisseur d'Antoine, à la tête du Théâtre de l'Œuvre, théâtre de la fantaisie et du songe, très représentatif du théâtre symboliste avec une attention particulière portée au texte »[156]. Influencé donc par le théâtre français de la fin du XIXe siècle, par les idées de Craig, Appia et Dalcroze (le premier il va lui rencontrer à Florence et les deux derniers à Hellerau), Copeau souhaite rompre avec les préceptes de l'art théâtral naturaliste qui est resté inchangé dans les enseignements qui ont été donnés notamment au Conservatoire lequel « n'a cessé de concevoir l'apprentissage du comédien comme une pratique d'imitation individuelle, presque exclusivement centrée sur la déclamation, et hiérarchisée sur la base d'un système des emplois suranné »[157]. À ce sujet : « Même au Conservatoire, les professeurs étaient, pour la plupart, des spécialistes de l'art de dire. Adolphe Brachart s'avisa en 1920 de réclamer une classe de mimique afin de montrer aux jeunes élèves qu'ils possèdent une tête, des yeux, des bras et des jambes dont ils font usage dans les milles incidents de la vie courante et dont ils refusent de se servir au théâtre »[158]. Afin d'inciter l'acteur à reconnaître ses moyens corporels, l'École du Vieux-Colombier met également en place des études

---

155 Marco Consolini, in *Jacques Copeau : Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française – L'avant-scène théâtre,* 2014, p. 14

156 Marc Sorlot, *Op. Cit.,* p. 45

157 Marco Consolini, *Idem.*

158 Aslan Odette, *Op. Cit.,* p. 45

pluridisciplinaires qui seront d'une grande importance pour le développement optimal du jeu de l'acteur : danse classique, gymnastique rythmique, pantomime, arts martiaux, etc. Bien que Decroux n'ait pas donné tous ces cours dans son école, nous pouvons clairement trouver une fusion de plusieurs de ces éléments dans la technique qu'il a créée. Certes, ce que Decroux à réalisé après toute une vie consacrée à la recherche et à la création, c'est d'unifier et de synthétiser la grande majorité des propositions des réformateurs théâtraux du début du siècle à travers un discours artistique propre et inédit comme celui du Mime Corporel Dramatique. Les pièces du répertoire représentent, à notre avis, l'aboutissement de ce discours car, selon les mots de Corinne Soum : « Ce répertoire a un traitement non réaliste, une narration non linéaire, loin des anecdotes. Il révèle les réalités cachées des actes, leurs racines, leurs résonances, leurs prolongements. Les interprètes doivent savoir faire preuve d'une grande capacité de concentration, de mémoire, de résistance, de coordination, de sensibilité »[159]. Ainsi, l'acteur en formation qui expérimente l'apprentissage du répertoire de Decroux est confronté à un défi à la fois physique et mental puisque l'exécution optimale de ces pièces révèle, d'une certaine manière, le niveau de compréhension que l'acteur possède de son corps comme matière expressive. En d'autres termes, les pièces du répertoire contiennent en elles-mêmes, de manière synthétisée, ces éléments spécifiques de danse, acrobatie, masques, gymnastique rythmique, etc., qui constituaient la structure pédagogique précédemment pensée par Copeau dans son école. En définitive, le répertoire de Decroux devient ainsi une sorte de test formatif où l'acteur peut mesurer le niveau de connaissance et de maîtrise qu'il possède sur les différentes techniques corporelles et théâtrales au moyen de la condensation de celles-ci en un seul art : celui du Mime Corporel.

Mais il n'y a pas seulement une relation technique ou pédagogique entre Decroux et Copeau. Selon Marco De Marinis, il existe en outre une contribution thématique entre ces deux et qui vont influencer directement les pièces du répertoire. Cela, De Marinis le trouve dans les écrits de Copeau où il explique que : « dans les notes de son *Journal*, consacrées à l'acteur, pendant l'été 1920, et que j'ai déjà citées, ayant eu besoin de fournir des exemples concrets de ce qu'il entend par "connaissance et expérience du corps humain" (celle que l'acteur d'habitude ne

[159] Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégorie de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 420

possède pas), Copeau se réfère, justement, aux "attitudes et mouvements des artisans et ouvriers dans l'exercice de leurs métiers" et ajoute qu'il n'est pas suffisant de les observer mais il faut que l'acteur en fasse l'expérience lui-même directement" »[160]. Il est donc clair que les thèmes choisis par Decroux comme *Le Menuisier*, *La Lavandière* et *L'Usine*, ne sont en aucun cas gratuits ou injustifiés. À l'image de Copeau, Decroux comprend que l'acteur doit non seulement connaître son art mais aussi appréhender les différents coins de la vie elle-même. Plus précisément, l'acteur doit expérimenter les différents métiers (notamment manuels) qui sont au cœur de la société et qui parlent du rapport de l'homme/femme avec la matière, de l'humanité avec le monde. C'est justement dans ce rapport à la matière et au monde que l'humanité révèle ses idées. Ces thèmes ont également été développés par Copeau et notamment par sa troupe Les Copiaus en 1925 lors de leur résidence à Pernand-Vergelesses qui serait une expérience importante pour la décentralisation du théâtre français, l'un des principes essentiels de la vision culturelle de Copeau. Les acteurs de la troupe ont observé attentivement les différents métiers manuels réalisés par les habitants du lieu, puis les répètent et les transposent sur scène. Un article de l'échotier dans le *Journal de Beaune* de 1926 raconte la grande impression qu'ont eu les citoyens sur le travail mimétique des Copiaus :

« La deuxième partie du programme est consacrée à la célébration des vignerons, de la vigne et du vin de Bourgogne. La succession des scènes prouve que les Copiaus sont documentés sur nos petites affaires, nos dictons, nos manies, comme du vieux "va-t-en aux vignes". Ils savent tous nos secrets, les brigands, et ils les dévoilent au public ! C'est une trahison ! Plusieurs travaux du vignoble sont alors mimés par les artistes avec une vérité remarquable et une précision des gestes absolument merveilleuse. La vigneronne qui moud le café, celles qui épluchent les patates, l'accolage, le sulfatage, la lessive sont autant d'études surprenantes qui ont demandé un long "apprentissage sage" et tout d'abord un sens aigu de l'observation et de la mesure »[161]

En somme, tant pour Copeau que pour Decroux, il est impossible de séparer l'art de la vie, c'est-à-dire que l'acteur doit devenir non seulement un être artistique mais aussi un être social. Voilà que son compromis est à la fois artistique et politique. L'acteur connaît la vie et expérimente physiquement différents métiers qui vont l'enrichir afin d'élargir son champ de références pour ensuite les traduire et les styliser en gestes, rythmes et attitudes. De même, ce

[160] Marco de Marinis, « Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.,*p. 280

[161] Vincent Chambarlhac *in* Marco Consolini, *Op. Cit.,* p. 26

n'est qu'à travers une structure pédagogique disciplinée, qui cible à la fois le travail extérieur et intérieur, que l'acteur peut réaliser son véritable métier. Les pièces du répertoire représentent précisément cette maîtrise technique et éthique que Decroux n'a pu atteindre qu'après des années de dévouement, d'efforts et de recherche et qui correspondent à l'un de ses héritages les plus importants et les plus stimulants du Mime Corporel Dramatique.

Étienne Decroux connaît Dullin à l'école du Vieux-Colombier et commence à travailler avec lui à partir de 1927. Après avoir été blessé en 1917 lors de la Première Guerre Mondiale, Charles Dullin (1885-1949) quitte la France pour rejoindre le Vieux-Colombier de Copeau aux États-Unis. Il travaille avec lui jusqu'à son retour en 1919. Ces deux années d'apprentissage avec le maître sera d'une importance vitale pour le début de sa carrière d'acteur : « Copeau, qui m'avait pris en amitié, me fit faire de rapides progrès dans cette voie ; nous nous comprenions admirablement ; je n'ai jamais eu un désaccord avec lui dans le travail ; son sens critique si juste, son imagination avaient sur moi l'influence la plus heureuse »[162]. Avec Copeau, Dullin comprend non seulement l'importance de l'improvisation, de la pantomime ou de l'étude des classiques mais aussi celle de la *recherche* et du *laboratoire* comme processus de formation fondamentaux au sein de l'art théâtral. A cela s'ajoutent quelques principes idéologiques caractéristiques de Copeau tels que la décentralisation et la non-marchandisation de l'art. C'est pour cette raison que Dullin créé, en 1922, sa compagnie-école-laboratoire et qu'il baptise avec le nom de *L'Atelier*, au sein duquel il forme divers grands artistes tels qu'Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar et Étienne Decroux. En effet, c'est à L'Atelier que Decroux et Barrault commencent à travailler sur les premiers préceptes du Mime Corporel et qui les conduira à créer une première esquisse du *Combat Antique*. Parallèlement, Decroux incarne une variété de personnages sous la direction de Dullin et qui l'amène à consolider ce qu'il vient d'apprendre avec Copeau : « Chez Dullin, écrit Decroux, c'était autre chose. C'est Dullin qui m'a formé, qui m'a réglé. Il m'a pris dans un état tout à fait rudimentaire. Il m'a montré ce que c'était que de donner le plein de mon effort et m'a empêché de dépasser la limite. Il a cherché à me donner le bon goût comme on

[162] Charles Dullin, *Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur,* Paris, Librairie Théâtrale, 1985, p. 44

dit. Le goût de la mesure tout en gardant la passion »[163]. Si auprès du Vieux-Colombier Decroux apprend l'importance des qualités dramatiques du geste, c'est avec Dullin qu'il assimile les notions de mesure, de justesse et de précision, tous éléments fondamentaux de la conception du mouvement du Mime Corporel et qui se reflètent dans chacune des pièces du répertoire. Quelques années plus tard, en 1943, Dullin invite Decroux à devenir professeur et à donner des cours de mime à L'Atelier, commençant ainsi ses premiers pas en tant que pédagogue.

Ce qui est intéressant du lien de Dullin avec la création ultérieure du répertoire du Mime Corporel de Decroux c'est le point de vue qu'on peut rencontrer sur la manière de concevoir la création des personnages. Dullin a d'abord éprouvé les contrecoups d'une pédagogie centrée sur le Naturalisme et donc sur la construction psychologique de ceux-ci. Cela veut dire que l'interprétation de l'acteur est conçue sous les normes de la réalité en termes de miroir et d'illusion ; la stylisation des gestes, la plasticité du corps et le rythme artificiel de l'action n'ont donc plus leur place dans ce type de jeu. Or, lorsque Dullin connaît certains principes du théâtre japonais et qui va de pair avec son étude sur les sources fondatrices du théâtre comme la *Commedia dell'Arte*, Dullin se trouve avec ce qu'il appela une « transposition poétique de la vie », faisant référence à la fonctionnalité de la théâtralité elle-même et qui englobe donc une connaissance de la stylisation du corps et des gestes afin de faire face à une réalité autre qui dépasse celle de la vie quotidienne :

« Cette révélation d'un art aussi vivant, si loin de nos procédés, devait laisser en moi une trace plus profonde que des années de lutte dans l'admiration des grands acteurs et des maîtres réputés de la scène.

Pour moi, cette petite expérience m'obligeait à reconsidérer les *lois* de la Commedia dell'Arte, à rechercher les méthodes d'entraînement de ses comédiens ; elle m'avait fait entrevoir l'apport de la *plastique* et du *rythme*, dans le spectacle.

La plastique et le rythme, comme moyens directs d'expression, bouleversaient toutes mes données sur l'emploi de l'acteur, et sur le temps au théâtre. Élevé dans une époque où naturalisme était synonyme de réalité et même de vérité, je sentais pour la première fois d'une manière incontestable que le théâtre ne pouvait être qu'une transposition poétique de la vie, que l'imitation de faits et de gestes, éloquents en soi, pouvait constituer en excellent reportage, un documentaire précieux, mais que l'art était au-dessus de cette

[163] Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dit » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 82

copie, qu'il y avait un plan pour l'acteur et un plan pour le spectateur, une réalité scénique et une réalité quotidienne »[164]

Ainsi, l'expérience de Dullin reflète clairement la transformation que subissent le théâtre et les processus de formation de l'acteur au cours de la première moitié du XXe siècle. Même s'il y avait encore un enseignement naturaliste prépondérant, les nouvelles vues sur le jeu précédemment installées par les symbolistes, par Craig, Appia, Copeau, entre autres, résonneront avec force jusqu'à ce qu'elles atteignent un autre des maîtres importants de Decroux. D'après Dullin cité ci-dessus, l'art théâtral est au-dessus de n'être qu'une copie de la réalité, ce qui est intimement lié au regard de Decroux par rapport à la pantomime classique puisque pour lui c'est un art qui n'est destiné qu'à dire avec des gestes ce qui peut déjà être dit avec des mots. Dullin représente donc précisément ce processus de transfiguration de l'acteur dans lequel il joue en même temps qu'il s'occupe d'utiliser et de développer ses moyens expressifs comme un système de signes qui permettent une plus grande profondeur à la fois esthétique et symbolique. De cette manière, le jeu de l'acteur se détache peu à peu du courant naturaliste mais sans l'oublier complètement. En réalité, ce qui se passe avec le Mime Corporel c'est que les actions physiques, même les plus quotidiennes et les plus naturelles, se détachent de leur contexte et se décomposent pour ensuite pouvoir les recomposer de manière artificielle, c'est-à-dire stylisée. Ceci à travers une technique de *montage* où les actions se dilatent ou se coupent, se ralentissent ou se précipitent, afin de créer des images appartenant à une réalité plus symbolique et donc plus théâtrale, mais qui maintient son contact et son rapport avec la vie quotidienne pour qu'elle soit toujours reconnaissables. En fait, selon Robert Abirached le théâtre bourgeois dit naturaliste, en dépit de la restriction du style de jeu de l'acteur, il permettrait en même temps une libération de la pantomime de l'acteur (pantomime vu qu'il s'agit plutôt des actions réalistes et donc facilement reconnaissables pour le spectateur). Cela parce qu'il ne tombe plus dans une catégorie conventionnelle du jeu, un style ; on lui demande désormais de faire une écriture dramaturgique des ses actions physiques qui va lui faire gagner une autonomie au sein de la création théâtrale[165]. Néanmoins, ces actions doivent être toujours soumises au rôle de la pièce, à la situation

[164] Charles Dullin, *Op.cit.,* p. 58

[165] Robert Abirached, *Op. Cit.*, p. 132

dramatique et au décor de la scène naturaliste. Ce début de l'autonomie d'écriture de l'acteur marque justement le lien artistique entre Dullin et Decroux. C'est dans cette rencontre que l'acteur se trouve dans un moment crucial de son histoire vu qu'il est au sein de la dispute entre le jeu naturaliste et le jeu stylisé, et c'est dans leur rapport dialectique que se situe la conception de Decroux du jeu de l'acteur et qui se reflète dans son répertoire. C'est le cas des pièces comme *Le Menuisier* ou *La Lavandière* qui représentent justement une stylisation de deux activités extrêmement naturelles et quotidiennes.

De plus, il y a plusieurs exercices d'improvisation théâtrale où Dullin a rendu compte de ce qui a été dit ci-dessus. A travers des jeux dans l'espace, des marches, des positionnements du regard, des respirations, des rythmes, etc., l'acteur de L'Atelier développe sa conscience dramatique à travers le mouvement et sa relation avec le contenu dramatique de ce qui s'improvise : « Allez chercher des exemples dans la nature même : Un roseau balancé par le vent : dans la vie quotidienne : Vous attendez quelqu'un en lisant... De temps en temps vous regardez vers la porte... Au bout d'un moment... on frappe... Vous vous précipitez pour ouvrir... Cet exercice vous entraînera pour attirer de l'élève sur la "notion du temps"... que évidemment est étroitement liée à celle du rythme : La mesure du temps est subordonnée à l'intérêt et à l'intensité dramatique… »[166]. En effet, dans ce type d'exercice, on constate l'importance de développer une dramaturgie corporelle afin de valoriser le contenu dramatique d'une situation scénique. S'il y a une étude minutieuse des temps de la vie quotidienne, ceux-ci doivent ensuite être transposés dans une stylisation pour que la scène puisse discerner ce qui se passe derrière la réalité, c'est-à-dire pouvoir transmettre les pensées et les sensations que vit un personnage attendant que quelqu'un rentre pendant qu'il lise ou en hésitant à ouvrir ou non la porte, etc.

Ensuite, nous allons citer un exemple d'exercices que Dullin réalisait avec ses élèves et qui montre l'influence que cela a eu sur le répertoire de Decroux, notamment dans la pièce *Le Duo Amoureux* :

[166] Charles Dullin, *Op.cit.*, p. 117

1. Deux amoureux arrivent sur scène ; ils marchent tendrement enlacés ; ils respirent la confiance, la joie intérieure sans mélange ; tout est beau autour d'eux. Ils viennent s'asseoir sur un banc adossé à un grand mur nu.
2. Derrière ce mur imaginaire il y a la cour d'une prison. Des prisonniers, conduits par un gardien, viennent y tourner en rond. (Silhouettes des prisonniers, du gardien, atmosphère).
3. Les amoureux s'aperçoivent du lieu où ils se trouvent.
4. La ronde continue.
5. L'homme monte sur le banc pour regarder par-dessus le mur.
6. Impression pénible qui se communique à la jeune fille, sans qu'elle ait osé regarder.
7. La ronde continue, sinistre.
8. Cette détresse humaine rapproche un instant les amoureux, un peu plus encore, mais elle jette sur leur joie un voile de tristesse. Tout s'enlaidit autour d'eux ; ils s'éloignent silencieux.
9. La ronde continue... Un de prisonniers tombe, exténué. Les autres s'arrêtent. Regards hostiles vers le gardien[167]

Bien que les images proposées par Dullin dans cet exercice ne coïncident pas totalement avec la pièce de Decroux, on peut observer par contre certains éléments qui éclairent le lien entre l'un et l'autre. Non seulement l'idée des « amoureux » soulève déjà un sujet que Decroux a voulu matérialiser dans le cadre de son répertoire mais aussi dans la manière dont Dullin décrit chacune des étapes puisqu'il démontre l'importance de la qualité de l'expression physique de l'acteur pendant le jeu. Ce sont des actions toujours simples : s'approcher, respirer, s'asseoir, percevoir, monter, s'éloigner, tomber, s'arrêter, etc., qui s'installe dans une situation aussi assez simple. La différence avec Decroux c'est qu'il va supprimer toutes sortes de contextes pour qu'il ne reste que l'essence des amoureux, c'est-à-dire une scène où l'amour est représenté qu'à travers le jeu entre la distance et la proximité avec deux corps plus que sur la situation dramatique ou le contexte du rôle à jouer. De toutes les actions de Dullin énumérées ci-dessus, Decroux n'en prend que deux : le toucher et le regard. À l'instar de ses influences précédentes, ce que fait Decroux c'est d'observer avec une extrême acuité les différents courants et pédagogies que subit le théâtre au XXe siècle, pour ensuite en saisir

[167] *Ibid.,* p. 112

l'essence et la transposer dans son Mime Corporel. Comme il le disait lui-même, Decroux n'était qu'un déménageur. Selon lui, il n'avait rien créé du tout, il a seulement déplacé divers éléments et les a réunis pour créer sa propre grammaire, qui représente l'un des moments fondamentaux dans l'évolution du travail de l'acteur en tant que dramaturge corporel.

En conclusion, Decroux reprend le concept de montage de Dullin. Ceci tant dans la création des personnages en rapport à la nature que dans la composition poétique du geste. De plus, il comprend l'importance du contenu dramatique tout en conservant la mesure et la précision des actions. Même les cours de chant que Decroux a suivis avec Dullin l'ont beaucoup influencé car ils lui ont permis de prendre davantage conscience de certaines qualités de mouvement, du rythme et de la capacité de transposer la pensée en geste : « Si dans le domaine du mime, l'influence de Dullin fût moins importante, elle n'en fût pas moins réelle, quoique partiel et indirecte. Decroux reconnaît que la capacité d'être immobile lui était venue en partie de la diction, puisque l'acteur "s'habitue à être immobile en parlant". De plus, tout ce que rend dramatique la diction, ses hésitations, ses explosions, ses vagues, il les avait transposées dans le mouvement. Enfin, il reste profondément reconnaissant à Dullin d'avoir eu beaucoup de considération pour ses recherches, de n'en avoir conçu aucun ombrage et même de lui avoir prêté son théâtre pour des démonstrations privées »[168].

[168] Guy Benhaïm, « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.,* p. 250

2.2 Sources indirectes

2.2.1 La codification du corps expressif de François Delsarte

S'il y a quelque chose qui définit particulièrement la technique créée par Étienne Decroux, c'est bien la codification d'une grammaire corporelle. Grâce à cette grammaire, l'acteur devient aussi dramaturge de la scène par le rapport entre l'usage du geste et ses combinaisons rythmiques, ce qui permet à ses mouvements de devenir porteurs d'un sens expressif. Cependant, et bien avant la naissance de Decroux, quelqu'un d'autre s'est plongé dans cette codification physico-expressive du geste laissant une quantité importante de matériel qui rassemble autant d'études que d'expériences. Il s'agit du chanteur, pédagogue et théoricien du mouvement français François Delsarte.

Ce qu'Étienne Decroux et François Delsarte (1815-1861) ont en commun, c'est avant tout la correspondance entre les différentes qualités du geste et sa cause interne. Ceci afin d'élargir la diversité expressive soit de l'acteur soit du danseur. À travers ce que Delsarte appelle la *Méthode Somatique Expressive,* il postule que chaque geste doit avoir une finalité expressive en soi, c'est-à-dire que la relation entre la qualité du mouvement et son contenu doit avoir une correspondance où chacun renforce expressivement l'autre. Ainsi, forme et fond ne peuvent en aucun cas être dissociés. Or, c'est dans la forme que Delsarte installe son parcours pédagogique : « c'est dans la manière de faire qu'il est possible de rejoindre le spectateur dans toutes ses dimensions, et pas uniquement dans son aspect conscient et intellectuel »[169]. A cela s'ajoutent d'autres éléments fondamentaux pour Delsarte que Decroux partagera plus tard, comme par exemple la recherche constante d'une justesse du mouvement et qui Delsarte va définir comme « l'application sciemment appropriée du signe à la chose » [170] ; de même, Decroux dira que « Le mime fait la chose, et le spectateur en voyant la chose matérielle pense

[169] Franck Waille, *La Méthode Somatique Expressive de François Delsarte : Histoire, esthétique, anthropologie : de la neurophysiologie à la métaphysique*,Lavérune. Éditions L'Entretemps, 2016, p. 95

[170] *Ibid.*, p. 97

à son analogie avec le spirituel »[171]. Pour Delsarte, l'art est donc précisément le passage de ce qu'il appelle *séméiotique*, c'est-à-dire les signes du corps qui sont affectés par l'action de l'âme ou de la pensée, à *l'esthétique*, qui en est l'application par la dramaturgie des gestes de l'acteur. En ce sens, tant chez Delsarte que chez Decroux le signe de la chose ne se révèle qu'à travers le dessin expressif et détaillé de celle-ci dans l'espace et dans le temps. Tout comme dans le *geste juste* de Gordon Craig, la grammaire corporelle de l'acteur devient ainsi essentielle pour transmettre le contenu poétique de ce qu'il représente sur scène. Le geste pour Delsarte n'est donc pas un élément qui remplace le sens du mot mais qui est là pour donner un « surplus de sens »[172] de ce qui habite au plus profond de l'être : « Il [le geste], écrit Delsarte, ne présente pas seulement à la pensée l'idée de substance qu'il énonce d'abord, mais il en présente simultanément tous les attributs envisagés par la pensée. Il présente même des attributs que la parole ne saurait traduire. Cela est si vrai qu'il faudrait un volume pour rendre l'impression d'un seul geste ». Ce volume est la grammaire que tant Delsarte que Decroux tissent ensemble dans le but de codifier le plus précisément possible le contenu symbolique des mouvements de l'acteur. Il est important pourtant de préciser que le sens des gestes n'est lié, ni pour l'un ni pour l'autre, à une seule signification exclusive ; elle ne renvoie pas au caractère intellectuel du spectateur ni au langage articulé mais fait plutôt partie du domaine de l'abstrait, de ce qui va au-delà des mots car le geste doit être compris et matérialisé comme un langage en soi-même. L'essentiel réside donc dans la forme, dans la manière dont les gestes sont exécutés sur scène, c'est-à-dire dans l'association entre *séméiotique* et *esthétique*. Afin d'améliorer cette association, Delsarte réalise un travail approfondi et minutieux dans lequel l'acteur doit d'abord désautomatiser ses mouvements et ses postures quotidiennes. Il propose au tout début de passer par une première étape de « dessaprentissage des habitudes acquises »[173] lequel se fait à travers un travail conscient de segmentation de chacun des membres du corps. Cette ligne de travail nous le trouvons aussi dans le Mime Corporel et dans chacune des pièces du répertoire : dans *L'Usine*, par exemple, cette phase de déprogrammation corporelle s'impose non seulement pour transposer les qualités physiques de la machine au corps humain mais

---

171 Corinne Soum, « Decroux l'insaisissable ou Les différentes catégorie de jeu : l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.,* p. 407

172 Franck Waille, *Op. Cit.,* p. 160

173 *Ibid.,* p. 452

aussi pour que l'acteur devienne capable de développer sa motricité et ainsi pouvoir exécuter deux ou plusieurs mouvements en même temps avec des vitesses et des rythmes différents. On pourrait donc dire que tant Delsarte que Decroux réalisent cette phase de déprogrammation corporelle afin de transformer le *corps social* de l'acteur en un *corps expressif* et donc conscient de chacune de ses possibilités physico-expressives. Une fois que l'acteur a compris et inscrit le processus de segmentation du corps, Delsarte propose ensuite de réaliser une seconde phase appelée *reprogrammation*. Dans cette étape, l'acteur fait face à différents facteurs imposés par la méthodologie de Delsarte à travers des exercices qui impliquent, entre autres, le déplacement conscient du poids, les postures pour passer de l'équilibre au déséquilibre et vice versa, le déplacement dans l'espace à travers des formes géométriques, l'importance de l'action suspendue ou non-action (les arrêts), le travail basé sur les oppositions, pour finalement aboutir à l'intégration de schémas de mouvement plus complexes où tous les éléments cités sont intégrés. Tout ce qui est décrit sur le processus de décomposition/recomposition appartient aussi, sans aucun doute, à la structure pédagogique de Decroux ; bien qu'il y ait une centaine d'années de différence entre la méthodologie de l'un et de l'autre, et bien que Decroux n'ait jamais mentionné Delsarte comme l'un de ses précurseurs[174], il est incontestable que les deux sont dans une recherche formative similaire. Néanmoins, il est important de noter qu'il existe certaines différences entre les deux : alors que pour Decroux l'importance de l'origine du mouvement tombe sur le tronc, pour Delsarte ce sera le thorax :

« L'importance centrale du thorax, écrit Waille, est au croisement des observations et des théories de Delsarte sur la symbolique du corps humain. Si nous prenons l'exemple de la marche, les observations et l'analyse delsartiennes montrent qu'elle n'a généralement sa source ni dans les jambes ni dans le bassin, mais bien dans le haut du torse. Une analyse actuelle indique que quand une marche est une succession de *chutes en avant* [ce qui est le cas de la marche la plus courante], la ligne figurant l'axe du corps - un axe qui passerait de l'oreille à la cheville - est en inclination permanente vers l'avant par rapport à une ligne d'aplomb verticale. Les jambes doivent rattraper rapidement l'équilibre et amortir un supplément de poids dû à la chute »[175].

---

174 "Quand on l'interrogea sur Delsarte, Decroux admit avoir lu les notes sténographiées de l'une de ses conférences, mais qu'il ne s'y intéressa pas beaucoup puisque Delsarte semblait être une personne assise parlant des gens debout ». Thomas Leabhart, « Perles de sagesse du vendredi soir », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit.*,p. 434

175 Franck Waille, *Op. Cit.,* p. 135

Une autre des rares différences que l'on peut trouver est que la méthode de Delsarte a pour objectif la recherche d'un corps harmonieux. En ce sens, le but de Delsarte est de trouver un équilibre entre l'extérieur et l'intérieur de l'interprète, entre le physique et le spirituel, excluant ainsi tout effort ou toute dépense inutile d'énergie dans le mouvement. Ceci afin libérer le corps qui retrouve sa caractéristique musicale, son eurythmie, et révéler ainsi ce que Delsarte appelle le *geste diaphane*, c'est-à-dire un corps souple et léger qui trouve son fondement à l'intérieur de l'âme[176]. Pour Decroux, au contraire, c'est l'effort qui fait la différence entre le Mime Corporel et la pantomime classique ou la danse. Cette différence réside donc dans l'élément dramatique. En ce sens, Decroux serait plus proche de l'essence du théâtre de Delsarte que lui est plus proche de la danse ou des exercices de santé physique.

Concernant l'influence de Delsarte sur le travail de Decroux, Thomas Leabhart décrit de manière précise la continuité de la recherche du premier dans le second sans oublier, au passage, leurs différences méthodologies, notamment lorsqu'il s'agit de la finalité expressive de l'application de leurs méthodes :

> « Nous ne pouvons pas établir un lien direct du travail de Delsarte à *L'homme de sport* de Decroux. Pourtant, une grande partie de l'enseignement de Delsarte, s'étant retrouvée en France via l'Amérique, et qui persista en France sous d'autres noms (dans les écrits de Paul Souriau), semble avoir préparé la voie qui rendit possible le travail de Decroux. Bien que le saut théorique de Delsarte à Decroux est mince, trouver le chaînon manquant s'avère difficile. Il existe des ressemblances dans leurs écrits, des similarités entre certains dessins d'attitudes, dans un livre sur le Delsartisme américain et les figures créées par Decroux pour ses cours, et même des rapprochements biographiques dans le fait que chacun était un autodidacte qui créa un système d'expression complexe et cartésien qui participait à la redécouverte d'un corps *pré*-cartésien (sans corset et sans restrictions du tronc et des pieds). Chacun créa des systèmes qui disséquaient le corps afin de le recomposer et de le percevoir comme une totalité. Pour tous les deux, mais de manière différente, cette entité comprenait une composante spirituelle. Et chacun, comme nous allons le voir, fut marqué de manière indélébile par l'étude de la statuaire ancienne ».[177]

---

[176] *Ibid.,* p. 458

[177] Thomas Leabhart, « Sport, statuaire et redécouverte du corps précartésien dans le travail du mime corporel d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignage*, *Op. Cit*., p. 384

Il est donc évident que tant Delsarte que Decroux ont travaillé sans cesse pour créer un système, ou plutôt une grammaire, qui servirait de base à l'installation des premiers fondements de la dramaturgie de l'acteur ou du danseur avec le but d'accroître ses moyens expressifs. Ceci à travers un processus de décomposition/recomposition qui lui permet d'éliminer progressivement ces habitudes qui le limitent artistiquement et ainsi de renforcer une conscience du corps pour l'utiliser plus tard comme écriture d'un discours scénique.

Quoique la méthodologie de François Delsarte appartienne à une source plutôt indirecte, son influence sur la pédagogie de Decroux se révèle dans la manière dont tous deux ont décidé de pointer vers la conception d'une grammaire pré-cartésienne ou pré-expressive (selon les termes de Barba) pour vider l'acteur de ses automatismes et ainsi le transformer en un instrument artistique totalement autonome et libre de contraintes techniques et esthétiques.

2.2.2 Le rythme à travers le corps par Émile Jaques-Dalcroze :

L'une des inventions les plus caractéristiques du Mime Corporel de Decroux est l'élaboration et le développement d'une technique basée sur le rythme visuel du geste. Puisque le Mime Corporel s'en tient à être un art du silence, le rythme émerge d'une nouvelle forme appelée *dynamo-rythmes*. Celle-ci repose, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, sur les combinaisons de facteurs que peuvent avoir un ou plusieurs mouvements dans une même dramaturgie : vitesse, tension, direction, causalité, etc., font partie de cette écriture. De cette façon, le geste est rempli d'un sens esthétique car il permet au spectateur d'être constamment surpris par le drame physique de l'acteur tout en ajoutant sa composante symbolique à travers différents types de sentiment tels que le doute, la surprise, le songe ou tout autre activité de la pensée. Cette relation entre rythme et mouvement aurait été peut-être impossible, selon nous,

sans les travaux antérieurs d'Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), notamment à la fin du XIXe et au début du XXe siècle.

Dalcroze, musicien, compositeur et éducateur suisse, a consacré sa vie à l'art, essayant de développer une méthode qui permettrait à ses étudiants d'engager des concepts musicaux à travers le corps. Son travail, fortement reconnu lors de son séjour au *Festspielhaus* (une académie de musique et de danse établie à Hellerau et construite grâce à sa propre initiative) où il a révolutionné les domaines de ces deux arts, marquent une influence importante sur plusieurs des grands réformateurs du théâtre de l'époque tels que Stanislavski, Craig, Copeau, Appia (avec qui il collabora étroitement de 1906 à 1926), entre autres.

Tout comme Delsarte, la méthode de Dalcroze se concentre sur la recherche de l'harmonie corporelle ainsi que sur l'épuration de tout automatisme qui pourrait limiter l'expression artistique de l'élève. Ceci à travers des exercices qui demandent tour à tour clarté, précision et rigueur permanente. Cela afin de pouvoir faire ressortir l'émotion par le rythme : « Je me prends à rêver d'une éducation musicale dans laquelle le corps jouerait lui-même le rôle d'intermédiaire entre les sons et notre pensée, et deviendrait l'instrument direct de nos sentiments. […] Et ce serait là à la fois une instruction pour le rythme et une éducation par le rythme »[178]. Dalcroze comprend que l'artiste devrait donc cesser de concevoir et de ressentir le rythme à travers les instruments de musique et ainsi apprendre à le percevoir dans son immanence, c'est-à-dire à travers le rapport entre les qualités de ses gestes et le contenu expressif de ceux-ci. A l'instar de Decroux, Dalcroze a conçu les différents membres du corps comme un *clavier*, où chaque touche pouvait être combinée simultanément ou successivement avec une autre car ce n'est qu'ainsi que l'acteur est capable de matérialiser une pensée précise dans l'espace et le temps de la scène[179]. Tant pour l'un comme pour l'autre, l'apprentissage corporel du rythme sert surtout à établir une prise de conscience de l'importance expressive des *attitudes* et des *arrêts*. Comprendre quand et comment installer la suspension du geste amène l'acteur à cristalliser scéniquement ce qu'il symbolise : « Je veux dire que l'arrêt nous

[178] Claire Kushing et Anne Pellois, *Le Rythme, une révolution !,* Genève, Éditions Sltakine, 2015, p. 41

[179] Lettre d'Émile Jaques-Dalcroze à Appia [1906], *Ibid.,* p. 123

conduit à la continuation. Si on s'est arrêter quelque part, pour des raisons logiques, dans la construction de la figure, eh bien, quand on fait un mouvement continu et qu'on passe par le point où l'on s'était arrêté auparavant, on a le souvenir de cet arrêt, et ce n'est pas la même chose que si on n'avait pas le souvenir de cet arrêt »[180]. À ce stade, on comprend que les arrêts correspondent à un élément fondamental de la dramaturgie de l'acteur puisqu'ils permettent d'immortaliser l'instant puis de livrer le contenu dramatique du mouvement. Comme Decroux l'a toujours vu dans les sculptures grecques ou chez Rodin, les *attitudes* représentent une immobilité mobile, un moment précis où les contradictions physiques et énergétiques peuvent être observées et ressenties dans une seule position. De même, Dalcroze a proposé des exercices spécifiques pour apprendre « les divers modes d'arrêt et d'interruption de la marche et du geste »[181] comprenant l'importance de l'arrêt comme « un saisissant moyen de créer des contrastes, d'introduire la polyphonie dans l'expression des sentiments »[182]. Pour lui, le parallèle constant qu'existe entre l'immobilité et le silence est que ce dernier : « est dépourvu de mouvement, mais non de vibration »[183]. Dans *Le Menuisier* et *La Lavandière* les arrêts servent, par exemple, à dénoter les processus de la pensée et du rêve, dans *Le Combat Antique* ils permettent d'augmenter la tension dramatique entre les deux adversaires, dans *L'Usine* ils reflètent la mécanisation du corps, dans *Le Duo Amoureux* le plaisir sexuel ou la vibration entre deux corps proches et distants à la fois et dans *Les Arbres* les effets extérieurs qui affectent le corps-nature. Il s'agit alors de suspensions normalement asymétriques, étranges et établies dans un équilibre précaire qui permettent d'habiter l'immobilité par le rythme.

Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, un élément que Decroux et Dalcroze ont en commun est l'importance qu'ils accordent à *l'attitude*. De nombreux auteurs et réformateurs du théâtre se sont notamment référés à ce concept, qui a parfois semé la confusion voire des généralités tant dans sa définition que dans son application. On s'en tiendra évidemment à la

---

180 Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou Les « dit » d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit*., p. 124

181 Guy Benhaïm, « Le style dans le Mime Corporel », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel ; textes, études et témoignages, Op. Cit.,* p. 348

182 *Ibid.*

183 *Ibid.*

vision de Decroux et on la comparera ensuite à celle de Dalcroze. Pour le premier *l'attitude* est d'une importance vitale pour le Mime Corporel Dramatique ; Decroux préfère même désigner son travail plus comme une suite d'attitudes que de gestes ou de mouvements. Elle s'agit donc d'une position ou d'une pose signifiante où le drame est condensé à travers un jeu qui implique à la fois la contraction et la décontraction des muscles[184]. C'est une façon d'immortaliser l'instant, de suspendre le temps et l'espace pour que l'action dramatique puisse se révéler sous les yeux du spectateur. C'est une image dynamique, une immobilité mobile qui vise à cristalliser l'esprit de ce qui est représenté (ou plutôt présenté) : « L'immobilité est un acte et en l'occurrence, passionné »[185]. *L'attitude* est donc le témoin, le rapport. Tout comme Decroux, Dalcroze parle de *l'attitude* comme d'un arrêt où l'on n'est pas seulement témoin d'une figure de danse ou d'un jeu musculaire mais plus encore, d'un état nerveux.[186]. Il ajoute, en outre : « Sous l'action de sentiments spontanés et d'irrésistibles émotions, le corps vibre, entre en mouvement, puis se fixe en attitudes »[187]. Ainsi, Dalcroze essaie de guider l'interprète en formation afin qu'il puisse inscrire dans son corps les différents rythmes qui agissent dans nos vies pour ensuite pouvoir les exprimer en toute aisance à travers ses gestes et attitudes. En ce sens, l'apprentissage du rythme est antérieur à celui de la musique et en cela il s'accorde avec Decroux à vouloir trouver dans le Mime Corporel un langage à part entière et pas seulement un moyen par lequel faire du théâtre. L'un et l'autre sont conscients des compétences pré-expressives que l'acteur doit développer avant d'entamer une étape de pleine création. Tout comme Delsarte, l'acteur traverse par une première étape de désautomatisation corporelle puis passe par une reprogrammation consciente de son corps comme moyen d'expression ; avec Dalcroze, l'acteur approfondit encore sa nature artificielle (le beau paradoxe du comédien). Dès lors, l'acteur a parcouru un long chemin à la recherche de son autonomie artistique pendant le déroulement du XXe siècle. Cela aboutit, à notre avis, par Decroux grâce à la création d'une véritable grammaire corporelle et à l'invention des dynamos-rythmes et attitudes présentes dans son répertoire.

---

184 Jean Dorcy, *Op. Cit.,* p. 52

185 Étienne Decroux, *Op. Cit.,* p. 105

186 ASLAN Odette, *Op. Cit.,* p. 56

187 *Idem.,* p. 52

CHAPITRE 3 : **Pédagogie et application du répertoire d'Étienne Decroux dans les arts de la scène contemporains**

3.1 Sur le concept de « Répertoire » dans les arts du geste

Parler de « Répertoire » c'est d'abord comprendre qu'il existe différentes perspectives et définitions de ce concept, surtout s'il s'agit de l'art de l'acteur et plus précisément des arts du geste. Pour l'Académie Française, le terme Répertoire signifie : « Inventaire, recensement de données et d'informations, selon un ordre méthodique quºi permet de les retrouver facilement ; le support matériel de cet inventaire »[188]. Au regard de la problématique qui nous occupe, ce qui devient complexe c'est précisément la difficulté de pouvoir générer ce support matériel ; matérialiser ou enregistrer le jeu de l'acteur correspond à un processus complètement différent de celui d'autres types de disciplines artistiques comme la littérature, la musique, la peinture ou le cinéma : une fois l'œuvre d'art terminée et sa qualité artistique définie il est prêt à être inscrit dans un éventuel répertoire, celui-ci notamment en tant que mécanisme de conservation du patrimoine. Cela est possible parce que dans ces cas l'œuvre d'art a la possibilité de se détacher ultérieurement de l'artiste : l'objet d'art et le sujet peuvent continuer à vivre séparément. Dans le cas de la représentation théâtrale, au contraire, l'enregistrement devient extrêmement complexe car, au-delà d'une simple répétition d'actions, de tonalités et de déplacements dans l'espace scénique, ce qu'il est impossible d'enregistrer pleinement est l'interprétation de l'acteur : « Le répertoire est ainsi plus qu'un héritage. Il combine le passé au présent, assure la survie de l'éphémère, donne des clefs, permet la confrontation, stimule. Toutefois il reste fragile, à la merci d'un placement en musée, de distorsions et bien d'autres avatars. Fragilité d'autant plus grande lorsque la mémoire n'est pas portée par un texte, une partition, un objet mais le corps même de l'artiste. Il devient nécessaire de se rencontrer autour des multiples questions qui se posent alors que l'accroissement des échanges a pour effet une extension du répertoire, la mise en valeurs des formes achevées et l'oubli de leurs

[188] Page consultée le 17 mai 2022. Site du Dictionnaire de l'Académie Française [En ligne] Adresse URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R1855

processus d'élaboration »[189]. Même dans le Mime Corporel Dramatique, où les actions de l'interprète sont basées sur une structure de précision géométrique, il y a des éléments de l'interprétation qui sont sans doute perdus ou oubliés du simple fait que ce n'est pas le même acteur qui exécute les mouvements. Dès lors, il nous reste à nous demander : comment créer un répertoire théâtral qui soit hors du domaine du texte et même de la mise en scène ? Comment est-il possible de créer un répertoire de Mime Corporel Dramatique sans perdre l'essence de son interprétation, de la qualité de ses gestes, sans trahir son auteur ? Tout d'abord, il faut comprendre que bien qu'il existe des enregistrements audiovisuels de *Les Arbres*, *L'Usine*, *Le Combat Antique*, *Le Duo Amoureux*, entre autres, et qu'ils aient été demandés par Decroux lui-même, ils ne sauvent que la structure externe de la pièce, c'est-à-dire que ce qu'on arrive à saisir à travers ces vidéos ce n'est plus que la simple « chorégraphie » des pièces. C'est pour cette raison, et en cela ses successeurs sont très clairs, il est d'une importance vitale que le processus d'incorporation d'une pièce du répertoire de Mime Corporel soit guidé par un pédagogue spécialisé. Ainsi, l'élève non seulement répète ce qu'il a a vu dans les vidéos, mais comprend également analytiquement et sensoriellement ce que fait son corps ; les contrepoids, les dynamo-rythmes ou les triples-dessins doivent faire donc partie d'un travail pédagogique *in situ* avec l'élève. En somme, la transmission des arts du geste, après quelques années, subira toujours quelques changements car il est inévitable que, sachant qu'une partie importante de cette transmission est faite par l'enseignant ou le guide, les pièces du répertoire seront représentés avec certaines différences dues au lieu, au temps et aux choix du pédagogue lui-même. Par conséquent, pour les arts du geste, la transmission comportera toujours un certain degré de transgression, d'où il résulte qu'un répertoire remplit non seulement une fonction de conservation du patrimoine mais aussi un précieux outil pédagogique.

Une autre définition de Répertoire est celle donnée par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du Théâtre* où il oppose ce concept à celui de « Théâtre de Recherche ». En d'autres termes, le répertoire (classique) se limite à n'être qu'un ensemble de pièces d'un même auteur ou d'une

[189] Jean-Marie Pradier, « Le Corps répertoire », *in* Chantier Pédagogique du Collectif des Arts du Mime et du geste (dir. collectif), *Le Corps Répertoire : La notion de répertoire dans l'enseignement des Arts du Mime et du Geste,* Paris, 2021 , p. 4

même époque qui ont traversé le temps[190]. Or, et revenant à notre dialectique entre transmission et transgression, le répertoire de Decroux permet de faire vivre aussi la recherche puisque, étant un outil pédagogique, le répertoire devient non seulement un modèle à suivre mais aussi un objet d'étude et de réinvention (sans trahir, bien sûr, son essence). À ce stade, l'élève devient donc un réceptacle vivant de ce répertoire en étant à la fois acteur et spectateur.

En ce qui concerne la fonction de conservation du patrimoine, le répertoire de Decroux n'agit pas seulement dans le monde contemporain comme un ensemble de pièces. Il se comporte en outre comme un réseau de gens qui partagent un savoir-faire ; c'est une façon de cristalliser un style, un langage. Le répertoire agit alors comme un noyau où se manifestent les préoccupations essentielles d'un art ou d'un artiste car c'est l'œuvre achevée de ce dernier, le résultat de l'appropriation de sa technique. Néanmoins, le répertoire est là pour être étudié : « Je dirais, écrit Claire Heggen, qu'il faudrait allier conservation et conversation. C'est-à-dire, le conserver sans le mettre dans une boîte inoxydable. Mais le réfléchir, l'interroger, le retravailler, jouer avec, s'en inspirer, en faire autre chose, etc. »[191]. Il s'agit alors de dialoguer, converser, confronter, analyser et ressentir le répertoire de Decroux. Un art comme le Mime Corporel Dramatique invite non seulement l'interprète en formation à développer ses capacités d'expression par le corps, mais aussi à être un chercheur, à garder une distance analytique par rapport à son art afin de mieux le comprendre. Bref, les conséquences du répertoire de Decroux au XXIe siècle forment un ensemble de trois éléments qui nous paraissent essentiels et qui englobent la fonction de l'acteur contemporain : la création, la recherche et la transmission. Si l'acteur veut retrouver sa place au centre du spectacle théâtral (avec son analogue : le spectateur), il doit cesser de penser que son art ne consiste qu'au jeu ; il doit devenir chercheur, c'est-à-dire d'être capable de construire un bagage de références divers afin de mettre en branle ses créations. De la même façon, il doit développer ses outils pédagogiques pour transmettre aux nouvelles générations ce qui a été analysé et vécu par lui-même au cours de son expérience en tant qu'artiste-créateur : « transmettre l'art du geste, écrit Fabio Ezechiele Sforzini, ne peut être que l'œuvre d'un praticien, chercheur à la fois et

[190] Patrice Pavis, *Op. Cit.,* p. 300-301

[191] Claire Heggen, « Le répertoire, un héritage fertile », *in* Chantier Pédagogique du Collectif des Arts du Mime et du geste (dir. collectif), *Le Corps Répertoire : La notion de répertoire dans l'enseignement des Arts du Mime et du Geste, Op. Cit.* p. 24

un peu scientifique. Ceux qui transmettent savent que le corps est un laboratoire, que ce soit celui de notre propre évolution au fur et à mesure de la pratique de notre art, ou sur le plan de la pénétration des secrets du métier du jeu. Et le panier du travail de l'acteur est bien rempli de notions techniques, émotionnelles, sensorielles, et l'étendue des moyens de développement des capacités de l'acteur est très vaste. Il faut donc le classer, le répertorier, l'expliquer... »[192]

Au bout du compte, le répertoire dans les arts du geste, remplit deux fonctions : d'une part il agit comme la conservation du patrimoine culturel d'un lieu et d'une époque spécifiques et, d'autre part, comme un outil pédagogique. Dans le premier cas, le répertoire de Decroux représente les questions et les réflexions sur l'art corporel survenues au cours du XXe siècle. Les pièces analysées dans le premier chapitre de ce mémoire répondent précisément au besoin de retrouver et de démontrer que son répertoire fonctionne comme une synthèse des préoccupations corporelles, artistiques et philosophiques du théâtre occidental depuis la fin du XIXe siècle. Dans le second cas, et en raison de son caractère insaisissable, le répertoire conserve une certaine flexibilité quant à sa continuité et sa répétition : l'interprétation et l'expérience, étant des éléments propres de l'artiste-auteur, ne peuvent pas être transmis. C'est pourquoi le répertoire de Decroux n'est pas considéré dans ce mémoire comme un but mais plutôt comme un chemin, une voie par laquelle l'acteur peut développer à la fois ses moyens d'expression et sa capacité d'observation esthétique. Le répertoire de Decroux apparaît donc plus comme une invitation qu'un modèle statique et immuable à suivre.

[192] Fabio Ezechiele Sforzini, « Réflexions sur la notion de Répertoire », *in* Chantier Pédagogique du Collectif des Arts du Mime et du geste (dir. collectif), *Le Corps Répertoire : La notion de répertoire dans l'enseignement des Arts du Mime et du Geste, Op. Cit.* p. 37

3.2 Entre transmission et transgression : le répertoire du Mime Corporel dans la formation pédagogique contemporaine

Pour l'analyse qui suit, des interviews ont été menées auprès des directeurs de trois écoles différentes où une formation complète de Mime Corporel Dramatique est enseignée. Les personnes interrogées étaient Ivan Bacchiocci, directeur de l'École Internationale de Mime Corporel Dramatique (EIMCD) à Paris, France ; Sophie Kasser, directrice de l'école MOVEO à Barcelone, Espagne ; et Juan Carlos Agudelo, de l'école *Casa del Silencio* à Bogotá, en Colombie. Plus précisément, pour ce sous-chapitre, deux des trois questions posées aux interviewés sont considérées :

1. Pourquoi la transmission du répertoire d'Étienne Decroux fait-elle partie du programme de votre école ? Quel est l'objectif pédagogique ?

2. De quelle manière les figures du répertoire pourraient-elles être appliquées dans les créations scéniques de vos élèves une fois sortis de l'école ?

Il est important de souligner, tout d'abord, qu'il existe une différence générationnelle entre les personnes interviewées concernant leurs expériences en tant qu'élèves de Mime Corporel. D'une part, Ivan Bacciocchi a été un élève direct d'Étienne Decroux et donc son attachement à la transmission de la technique et du répertoire suggère quelques différences par rapport à Sophie Kasser et Juan Carlos Agudelo qui étaient élèves de professeurs qui ont étudié avec Decroux tels que Steve Wasson, Corinne Soum, Marcel Marceau ou Ivan Bacchiocci lui-même. Or, les trois présentent de nombreuses similitudes quant à l'importance et à l'enrichissement corporel que le répertoire d'Étienne Decroux produit chez l'acteur en formation jusqu'à nos jours.

Dans les trois écoles, la formation dure deux ans. Les cours principaux portent sur la transmission et l'inscription progressive de la technique en même temps que le développement de la capacité d'improvisation et de création de l'élève. Ce dernier est constamment invité à transposer la technique au service de son propre discours lequel sera développé au fil des cours à travers le suivi et les retours des différents enseignants. De même, la technique, l'improvisation et la création sont soutenus par d'autres types de cours qui permettent aux étudiants de développer à la fois leur conscience corporelle et la musculature de leur instrument de travail : dans le cas de l'EIMCD, ces matières sont Danse Classique et Acrobatie Théâtrale ; en MOVEO ce sont Acrobatie et Danse Contemporaine en plus d'un travail vocal axé sur la respiration et la relation entre le texte et le corps, et *Casa del Silencio,* quant à elle, ajoute des cours de Danse Urbaine. Tout comme Meyerhold, Copeau ou Grotowski l'ont fait à l'époque, on comprend donc que dans les trois écoles l'élève est confronté à une formation corporelle complète et diversifiée, gardant le Mime Corporel Dramatique comme axe central.

En ce qui concerne précisément la transmission du répertoire, Bacciocchi distingue les « pièces pédagogiques » (*Le Menuisier* et *La Lavandière)* des pièces qu'il qualifie de « spectaculaires » (*Les Arbres*, *L'Usine*, *Le Combat Antique*, *Le Duo Amoureux*, entre autres). Cette différence, dit Bacciocchi, repose sur le fait que les premiers correspondent à « un enrichissement personnel, la présentation au public est une exception. Ce travail doit se faire accompagné d'un pédagogue. Ils sont plus exhaustifs, il semble qu'ils touchent à la thématique majeure d'Étienne Decroux"[193]. En d'autres termes, ils agissent davantage comme un outil pédagogique que comme une simple conservation du patrimoine. Peu importe si l'une de ces deux pièces, *Le Menuisier* ou *La Lavandière*, finit par être présentée devant un public, leur particularité réside dans le fait qu'elles permettent à l'acteur de relever un défi plus important, puisqu'il correspond à un processus plus détaillé et précis où chacun des éléments du Mime Corporel se trouve. L'élève, devant recréer une pièce en solo, met en pratique une synthèse de ce qui est enregistré tout au long de son apprentissage à l'école. Par rapport aux autres pièces, ils « ont un impact intemporel et donc ils ont un impact scénique et théâtral »[194]. Sa

[193] Ivan Bacciocchi, entretien réalisé le 18 avril 2022

[194] *Ibid.*

transmission correspond donc à un travail d'équipe scénique où les élèves vivent l'expérience de représenter un style, c'est-à-dire de mettre en scène une gestuelle esthétiquement articulée. En tout cas, dans chacune des pièces, sa transmission correspond à une « mise en épreuve »[195] où l'élève est confronté à un niveau avancé de la technique et qui débute en deuxième année de formation.

Pour Sophie Kasser, directrice de MOVEO, il y a deux objectifs concernant la transmission du répertoire : le développement de la mémoire corporelle et le lien du geste avec l'action. Étant des pièces qui ont une durée plus longue que les dites « figures », l'élève non seulement exécute les mouvements mais doit également développer son œil esthétique, c'est-à-dire la capacité d'identifier le moindre détail de chaque geste de la pièce en question. C'est une expérience qui, selon Kasser, permet de découvrir les manières dont on s'approprie un travail qui n'est pas le nôtre. Juan Carlos Agudelo, pour sa part, appelle ce travail de mémoire « le traitement chorégraphique »[196], car le Mime Corporel Dramatique : « C'est une technique concrète. Il y a du lyrisme, il y a de la synthèse, il y a de la dramaturgie, il y a de la chorégraphie. Le corps développe ainsi une mémoire esthétique »[197]. Deuxièmement, pour Kasser, il y a le lien du geste avec l'action. Ceci donne à l'élève l'importance de l'image : « ne pas penser à l'action mais la faire. On veut reconnaître l'action, l'image »[198]. Pour cela, les élèves doivent souvent dire l'action qu'ils effectuent lors de l'exécution des mouvements : « Je prends du savon », « Je coupe le bois », etc. En ce sens, il y a pour Kasser une « chronologie physique » et une « chronologie de l'action » : la première renvoie explicitement à la conception des mouvements, c'est-à-dire à appréhender le corps par segments et pas seulement de manière globale ; la seconde pointe la transposition dramatique de la pensée en geste, c'est-à-dire le doute, la réflexion, la décision, etc.

---

195 *Ibid.*

196 Juan Carlos Agudelo, entretien réalisé le 3 mai 2022

197 *Ibid.*

198 Sophie Kasser, entretien réalisé le 12 mai 2022

Pour Agudelo, l'apport de ce type de technique repose avant tout sur la capacité à comprendre le cheminement du mouvement et pas seulement son but, ce qui, selon lui, est une découverte fondamentale, en particulier pour les étudiants issus d'une formation de danse: « La technique les oblige à articuler et à rester immobile, à comprendre la valeur du silence et de la pause »[199].

Les trois interviewés s'accordent à dire que la technique est transmise pour que l'élève puisse, une fois sorti de l'école, générer son propre discours artistique, savoir transposer ce qu'il a appris avec le répertoire dans un projet personnel, même dans une discipline artistique autre que celle de l'art du geste. Ni l'un ni l'autre ne croit que le but du répertoire est de pouvoir représenter les pièces qui le composent, telles qu'elles sont, dans une scène de théâtre. Chaque expérience avec les pièces du répertoire doit agir notamment comme une « source d'inspiration »[200]. Sur ce point, Agudelo et Kasser sont clairs en établissant que la formation proposée dans leurs écoles a pour objectif principal le développement de l'interprétation physique de l'élève. Par conséquent, le répertoire fonctionne comme un moyen et non comme une fin. Il est aussi important de savoir « trahir le maître »[201], c'est-à-dire qu'un certain degré de transgression est inévitable pour comprendre la valeur d'un apprentissage fondé sur la transmission d'une tradition. Pour en revenir à ce qui a été mentionné dans le sous-chapitre précédent, il est inévitable que les interprétations d'un répertoire tel que le Mime Corporel subissent des modifications. En effet, cela devient évident et nécessaire de reconnaître que la transgression, dans ce cas, fait partie de la tradition et donc de la transmission. De cette manière, l'élève génère déjà un premier degré d'autonomie artistique puisque, une fois le répertoire acquis sous la direction d'un enseignant, ce sera à son tour de donner une nouvelle interprétation du répertoire : « le but de la formation, dit Kasser, est que l'élève sort de l'école avec les outils -nécessaires pour pouvoir monter ses propres spectacles, trouver son style, créer des compagnies et monter des projets. Il s'agit de trouver l'équilibre entre la création et la transmission du répertoire »[202]. On peut conclure que c'est précisément dans cet équilibre

199 Juan Carlos Agudelo, *Op.Cit.*

200 Ivan Bacciocchi, *Op.Cit.*

201 Juan Carlos Agudelo, *Op.Cit.*

202 Sophie Kasser, *Op.Cit.*

qui la transmission d'une technique telle que celle du Mime Corporel Dramatique et son répertoire est basée. Son utilité est donc de servir de parcours de découverte pour l'élève en formation. A travers ces genre de pièces, tant sa capacité d'analyse que sa sensibilité dans l'exécution du geste sont développées jusqu'à parvenir à une appropriation singulière qui lui permettra d'utiliser le Mime Corporel Dramatique à la fois comme outil d'interprétation et comme un art en soi.

3.3. Le Mime Corporel et la construction du Personnage : convergence ou divergence ? Analyse sur l'interprétation de *La Lavandière* et *Le Menuisier.*

Afin de préciser l'analyse suivante, deux textes seront considérés comme références centrales : *Estética de lo Perfomativo* d'Erika Ficher Lichte et *La Crise du Personnage dans le Théâtre Modern*e de Robert Abirached. De même, sera considéré la troisième question posée aux directeurs des écoles de Mime Corporel Dramatique, qui a été soulevée comme suit :

3. Existe-t-il un lien entre les pièces du répertoire du Mime Corporel Dramatique et la construction d'un personnage de théâtre ? À quel point cet art est-il proche ou loin de ce concept ?

Il n'est pas tout à fait évident de ranger un art comme le Mime Corporel dans une catégorie précise de représentation : théâtre physique ?, performance ?, est-ce un outil pour faire du théâtre ou est-ce un art en soi ? Est-il plus proche du vrai ou du vraisemblable ? L'acteur joue et devient un autre être ou accomplit-il que des actions stylisées en restant lui-même ? Nous essaierons d'élucider quelques réponses. D'une part, en réalisant des pièces comme *Le*

Menuisier ou *La Lavandière*, on comprend que l'acteur fait, tout d'abord, un acte scénique, artistique, théâtral, c'est-à-dire qu'il n'est pas lui-même mais représente (ou présente) quelqu'un d'autre. En revanche, il est difficile d'élucider si cet acte scénique implique nécessairement l'élaboration d'un personnage en tant que tel, à savoir l'interprétation d'un être avec une physique et une psychologie propres ainsi qu'un contexte social ou (selon les termes de Stanislavski) des « circonstances données » qui déterminent leur façon d'être ou d'agir. N'oublions pas que ces pièces représentent un menuisier ou une lavandière en général : leur beauté artistique ne réside pas dans le contexte ou dans le comportement psychologique, mais plutôt dans la manière dont les choses se passent dans leur présent. Sa particularité réside donc dans le fait que, ne s'exprimant pas par des mots, tout ce que nous savons de ce menuisier ou de cette lavandière est ce dont nous sommes témoins directement sur la scène elle-même, à travers l'action dramatique. Il convient alors de se demander si l'acteur qui joue *Le Menuisier* ou *La Lavandière* représente (*incarne*) un personnage ou s'il réalise des actions avec son corps (*corporise*) en faisant ce qui pourrait être un « acte performatif ». La différence entre ces deux concepts, *incarnation* et *corporisation*, est expliquée en détail par la professeure de sciences théâtrales de l'Université Libre de Berlin, Erika Fischer-Lichte. D'après elle, on ne parle plus de l'incarnation d'un personnage complexe et structuré, mais plutôt de l'incarnation d'idées où l'acteur doit transformer :

« ...son corps sensible et phénoménologique dans un corps sémiotique, à tel point qu'il était en mesure de se mettre, en tant que nouveau porteur de signes, au service de l'expression des significations linguistiques du texte, et de le faire en tant que signe matériel. Les significations que l'auteur avait exprimées dans le texte devaient trouver dans le corps de l'acteur un nouveau corps-signe sensible et perceptible dans lequel tout ce qui ne servait pas à la transmission de ces significations disparaîtrait ou s'éteindrait, tout ce qui pourrait les affectées, les falsifier, les souiller, les contaminer ou les altérer de quelque manière que ce soit »[203].

On comprend ainsi que pour Decroux le corps est aussi « matérialité » et, par conséquent, sa conception du corps sur scène se rapprocherait davantage du concept *d'incarnation*. : « Le personnage n'est plus déterminé à partir d'états internes auxquels l'acteur / performer doit exprimer avec son corps. Le personnage est plutôt ce qui est généré et mis en présence à travers les actes performatifs par lesquels l'interprète génère et met en présence sa singulière

[203] Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo,* Madrid, Aabada Editores, 2014, *Op. Cit.*, p. 161

corporalité »[204]. On pourrait alors dire que l'acteur qui joue soit *Le Menuisier* soit *La Lavandière* se trouve à mi-chemin entre *l'incarnation* et la *corporisation*, entre un corps phénoménologique et un corps sémiotique puisqu'il interprète à partir d'une dépersonnalisation et non de la construction d'un personnage (d'où le caractère clairement pédagogique du répertoire). À ce sujet, on pourrait dire alors que le Mime Corporel appartient plutôt à l'ordre du vraisemblable, comprenant ce dernier comme ce qui : « ne désigne pas le vrai, écrit Abirached, mais son imitation, et c'est à une réalité revue et corrigée qu'il renvoie ; il implique peu ou prou une rationalisation de la chose imitée, et c'est une distance qu'il suggère ; il ne définit pas un absolu, mais un rapport de relativité, et c'est un contenu variable qu'il recouvre »[205]. En d'autres termes, nous assistons à un acte scénique où le corps de l'acteur est davantage régulé par un ensemble de signes qui fonctionnent de manière cohérente que comme une simple image d'une situation ou d'un comportement réel et identifiable. Certes, c'est notamment par l'élaboration d'éléments techniques qu'il arrive à révéler ces signes et ainsi produire une expérience particulière chez le spectateur ; l'énorme obstination de Decroux (dont parfois été critiqué de chercher un art trop formel) pour le détail et la précision du mouvement est le noyau de son art car pour atteindre ce niveau d'incarnation symbolique (des sentiments, des pensées) et de corporisation (la matérialité du corps, sa plasticité), l'acteur doit d'abord passer par une formation dure et constante de *dé-corporisation* : « Pour que le corps puisse être utilisé de cette manière, il faut d'abord le soumettre à une certaine décorporisation *(Entleiblichung)* : tout ce qui renvoie au corps organique de l'acteur, à son physique être-dans-le-monde, doit être éliminé de lui jusqu'à rester un corps sémiotique "pur" »[206]. Ainsi, la formation de mime transmise par Decroux consiste à comprendre et à ressentir chaque segment du corps pour que l'acteur puisse se détacher de ses automatismes, développer sa conscience corporelle, et ainsi devenir un corps neutre, un corps pur. L'acteur doit d'abord se vider complètement, se dépersonnaliser afin de pouvoir remplir son corps de symboles et ainsi représenter avec ses gestes les véritables états de l'esprit et de la pensée. Plus précisément, ce n'est que grâce à une formation ardue que l'acteur peut corporiser réellement des pièces comme *La Lavandière* ou *Le Menuisier*, c'est-à-dire qu'une fois la structure des rythmes, des vitesses, des regards, des pauses et des articulations incorporée,

[204] Erika Fischer-Lichte, *Op. Cit.*, p. 176

[205] Robert Abirached, *Op. Cit.,* p. 36

[206] Erika Fischer-Lichte, *Op. Cit.*, p. 162

l'acteur pourra jouer et « faire (devenir) corps » les émotions et les pensées de ces pièces. En définitif, c'est à travers le phénomène de la corporisation que l'acteur : « ne prête pas son corps à un esprit, il n'incarne pas en ce sens quelque chose de mental, c'est-à-dire des significations préexistantes, mais fait plutôt apparaître l'esprit à travers son corps et en conférant à son corps une capacité opérationnelle *(agency)* »[207]. C'est de cette capacité opérationnelle que le Mime Corporel va s'occuper par le biais des pièces de répertoire. De même, pour Bacchiocci comme pour Kasser, l'interprétation de ces deux pièces nécessite une prise de conscience de « l'archétype ». Ce n'est pas un personnage en tant que tel car il ne répond pas aux questions comment, quand, quoi et pourquoi. L'archétype échappe aux frontières psychologiques de la représentation et, loin de tomber dans le pur formalisme ou la superficialité, trouve son centre dans le symbole puisqu'il faut les réduire à quelque chose hors du temps[208]. Pour Agudelo, ce genre de pièces ne crée pas des personnages mais des « silhouettes » de personnages. Cette silhouette correspond à une notion où l'acteur apprend à concevoir et à préciser, par le biais de ses moyens expressifs, ce qu'il représentera plus tard en termes d'image, de symbole. Ceci grâce à chacun des éléments de la technique du Mime Corporel comme l'articulation par segments, les dynamo-rythmes, le contrepoids, etc : « ça permet d'être illustratif »[209] dit Agudelo.

Silhouette, archétype et symbole sont des concepts qui définissent l'art de Decroux et qui renvoient à cette théâtralité perdue par le théâtre purement psychologique et basée souvent sur l'interprétation d'un texte. Il faut comprendre que, quel que soit le style ou le langage de la pièce, l'interprétation passe toujours par le corps et, contrairement au jeu audiovisuel, le jeu théâtral requiert un certain illusionnisme, une théâtralité fondée sur le mensonge et la tromperie, sur la surprise et l'émerveillement. L'acteur ne doit jamais perdre de vue qu'il est avant tout un corps et agit donc sur scène comme un artefact, une sorte de magicien qui à travers ses artifices produit un effet bouleversant chez le spectateur ; il devient ainsi la *Sur-marionnette* de Craig ou le fameux hiéroglyphe d'Artaud, c'est-à-dire : « stylisé jusqu'à

---

[207] *Ibid.,* p. 169

[208] Ivan Bacciocchi, *Op.Cit.*

[209] Juan Carlos Agudelo, *Op.Cit.*

l'abstraction de la forme, ne figurant que lui-même et contenant son propre signifié »[210]. Contrairement à l'acteur de théâtre classique qui sert de témoin au personnage, le Mime Corporel se substitue à lui en qualité de double. L'expérience directe de Bacchiocci en tant qu'élève de Decroux le démontre clairement : « Un jour, Étienne Decroux m'a dit : on ne s'assoit jamais face à son personnage mais à côté. Tu ne dois pas lui ressembler, tu dois simplement deviner ce que tu dois faire »[211].

Il est vrai que, tout au long de l'histoire théâtrale occidentale, la notion de personnage a évolué quant à ses fonctions artistiques et discursives. C'est pourquoi la conception des mouvements de ce dernier dans l'espace scénique crée la base de cette médiation quels que soient le genre, le style ou la langue de la pièce: « Mais, dans tous les cas, écrit Abirached, le personnage n'est saisissable que dans son mouvement, et il ne saurait être l'objet final de la mimésis théâtrale, qui représente l'action des hommes. Le seul portrait du personnage que la mimésis procure se dessine à travers le réseau mobile de ses manœuvres et de ses affrontements »[212]. Le Mime Corporel est un outil puissant pour atteindre et comprendre ces concepts puisque, en prenant conscience de nos propres artifices à travers le développement de nos moyens expressifs, l'acteur atteint un niveau optimal pour transformer, transposer, traduire et transmettre le message caché de l'esprit. Ce n'est qu'ainsi que nous ne perdrons pas l'essence du théâtre, qui est précisément sa « théâtralité », qui s'exerce avant tout à travers le jeu de l'acteur, à travers sa dramaturgie, sa gestuelle et son imaginaire.

---

210 Robert Abirached, *Op. Cit.,* p. 367

211 Ivan Bacciocchi, *Op.Cit.*

212 Robert Abirached, *Op. Cit.,* p. 52

CONCLUSION

Le Mime Corporel Dramatique d'Étienne Decroux est à la fois un outil, c'est-à-dire une voie, un moyen pédagogique, ainsi qu'un art en soi. Quel que soit le style théâtral de la formation de l'acteur (théâtre de texte, théâtre physique, théâtre classique, théâtre du vers, théâtre de rue, réalisme, commedia dell'arte, performance, clown, etc.) et sa recherche en termes artistiques, le développement créatif de celui-ci s'enrichit grâce au fait que les pièces du Répertoire procure à l'élève une conscience physique qui amalgame chacune des parties de son corps ainsi que les possibles écritures dramatiques qu'il peut réaliser à travers des combinaisons rythmiques qui fusionnent poétiquement l'espace et le temps de la scène. De cette façon, l'acteur comprend qu'il ne fait pas seulement partie d'un objet d'art (pièce de théâtre) mais qu'il est lui-même un objet artistique et agit comme tel à travers la plasticité de son corps et sa présence physique. Cela lui permet de révéler et de manifester les éléments symboliques qui se situent au-delà de l'entendement et de la raison et que le Répertoire du Mime Corporel traduit en les faisant apparaître à travers une dramaturgie qui se nourrit fondamentalement dans le geste, dans le rythme et dans l'attitude. À travers une expérience comme celle-ci et une analyse détaillée des effets de la corporalité théâtrale elle-même l'acteur parvient à maîtriser ses moyens expressifs en utilisant un vocabulaire gestuel qui lui permet en outre de dilater sa présence physique grâce à une conscience géométrique de ses mouvements et des déplacements dans l'espace. Cette prise de conscience lui fournit les outils nécessaires pour comprendre et appréhender la puissance artistique de l'abstraction, de la transposition, de la métaphore, de l'absence et de l'image. Loin d'un art qui cherche à représenter une copie exacte de la réalité, le Répertoire de Decroux ne se concentre pas sur la description de l'objet en question mais présente plutôt ce que l'impression de l'objet suggère. Ainsi, le spectateur témoin de cet art se retrouve face à un acteur maître de ses moyens d'expression, l'invitant à discerner une autre réalité, une réalité alternative à travers un jeu qui élargit ses sens et chacun des niveaux de sa perception car c'est par son étrangeté, c'est-à-dire sa symbolique sombre, que le Mime Corporel présente la matérialité du corps dans son imminence. Tout comme une marionnette ou une ombre, l'acteur devient donc une sorte de magicien artisanal qui peut créer un monde complètement différent grâce au pouvoir visuel du geste. Il devient ainsi un

véritable médiateur silencieux entre la présence et l'absence, entre le concret et l'abstrait, entre la réalité et les rêves.

Deuxièmement, il est évident que le dévouement d'Étienne Decroux tout au long de sa vie représente une synthèse possible des pensées philosophiques et des courants artistiques qui se dessinent dans le théâtre occidental de la fin du XIXe siècle à la première moitié du XXe siècle. En effet, à travers les pièces du Mime Corporel, l'acteur en formation trouve une porte d'entrée pour comprendre et investiguer les différentes sources et influences qui ont permis l'émergence de cet art et ainsi élargir encore plus son niveau de référence historique et discursive sur son métier. C'est ainsi que les préceptes du Symbolisme, de Craig, Appia, Copeau, Meyerhold, Artaud, Delsarte, Dalcroze et aussi d'autres comme la danseuse Isadora Duncan ou le danseur et théoricien Rudolf Von Laban ou le sculpteur Auguste Rodin et même de nouvelles recherches sur les effets internes et externes de diverses disciplines telles que la boxe et l'acrobatie, peuvent être trouvés et expérimentés, de manière synthétisée, dans une formation de Mime Corporel Dramatique.

Lors d'une formation comme celle-ci, l'acteur s'autorise, comme dira plus tard Grotowski à : « brûler les résistances du corps »[213] afin de pouvoir enlever les automatismes qui le bloquent grâce à une grammaire qui demande précision, persévérance et engagement constant avec soi-même. Cette grammaire : « essaye d'explorer et d'établir les conditions de réalité de l'action scénique, avec ses règles et ses techniques. Elle vise à briser les automatismes qui conditionnent l'usage du corps et l'agir physique sur scène en empêchant l'acteur de produire des actions réelles, conscientes et volontaires »[214]. Certes, le Mime Corporel Dramatique fonctionne comme un artefact qui débloque l'acteur tant psychologiquement que physiquement puisqu'il récupère le précepte le plus essentiel de l'acte théâtral, à savoir qu'il passe avant tout par le corps parce que celui-ci est, comme dirait Merleau-Ponty, le metteur en

[213] Virgine Magnat, « Le travail sur soi-même. De Stanislavski à Grotowski » *in* Josette Féral (dir.), *Les Chemins de l'acteur : former pour jouer,* Québec, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 230

[214] Marco De Marinis, « La véritable place d'Étienne Decroux dans le théâtre du XXe siècle» *in* Josette Féral (dir.), *Les Chemins de l'acteur : former pour jouer, Op. Cit.,* p. 188

scène de la perception[215]. En définitive, le théâtre est, quel que soit son style, un art du corps et donc l'acteur doit constamment être responsable du développement de la seule chose qui sert d'intermédiaire entre la représentation et le spectateur : sa présence physique. Cependant, il est d'une importance vitale que, à un moment donné, l'acteur trouve sa propre façon d'inscrire et traduire la technique, sinon son travail risque de devenir trop formel et mécanique : « La technique appartient à l'acteur, non au spectateur. L'acteur doit arriver à rendre invisible sa technique. Elle le prépare, par la connaissance pratique qu'elle lui a fournie, au voyage de son propre corps non seulement dans l'espace mais en lui-même. Jouer, c'est aussi bouger, se déplacer, se dépasser, se projeter, se donner »[216]. En tant que technique, le Mime Corporel Dramatique nous propose un défi concret qui s'appuie sur des exercices qui, plus qu'une méthode à suivre, présentent des exemples et des moyens par lesquels l'acteur en formation développe sa discipline et sa liberté avec le but de pouvoir créer sa propre méthode et ainsi commencer à discerner et tracer sa propre voie artistique.

Il est également conclu que l'acteur qui fait face à un art comme celui-ci, récupère et surtout reconquiert sa vraie place dans le milieu théâtral, c'est-à-dire celle de créateur et pas seulement celle d'interprète ou de mannequin, qui existent en abondance dans le monde d'aujourd'hui. C'est vrai que le Mime Corporel c'est un art qui n'a jamais été à la mode, mais c'est précisément là que réside sa force et sa beauté : dans son intolérance, dans son entêtement, dans sa persévérance, dans son mystère. C'est un art qui nous invite alors à ne pas avoir peur d'essayer quelque chose de différent ou d'impopulaire ou même d'inconnu. Un art est d'autant plus riche qu'il est pauvre en moyens, dira Decroux. Par conséquent, comprendre et vivre le Mime Corporel Dramatique c'est avant tout être un créateur, c'est-à-dire un artiste qui, en même temps que jouer, réfléchit sur son métier, l'enquête et le transmet.

Comme nous l'avons mentionné au début, ce mémoire évoque la possibilité d'intégrer des cours de Mime Corporel Dramatique dans les différentes écoles de jeu. Tout comme Molière

---

[215] MERLEAU-PONTY Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Domont, Gallimard, 1964, p. 23

[216] Larry Tremblay, « L'utilisation de l'hémicorps comme technique de jeu » *in* Josette Féral (dir.), *Les Chemins de l'acteur : former pour jouer, Op. Cit.,* p. 164

ou Racine, Decroux s'inscrit aussi dans une tradition qui a révolutionné la vision artistique du métier théâtral et notamment dans les effets du geste et sa puissance poétique, lesquels sont représentés parfaitement dans les pièces de son Répertoire. En un mot, c’est un art qui non seulement fournit des outils et des exercices, mais il propose également des réflexions qui nous semblent fondamentales pour le discours et la pratique de l'acteur contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

ABIRACHED, ROBERT. 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Domont. Éditions Gallimard.

APPIA, ADOLPHE. 1921. *L'œuvre d'art vivant*. Genève. Éditions Atar.

ASLAN, ODETTE. 2005. *L'Acteur au XXe siècle ; éthique et technique.* Vic-la-Gardiole. L'Entretemps éditions.

BARBA, EUGENIO et SAVARESE, NICOLA. 2008. *L'Énergie qui Danse : dictionnaire d'anthropologie théâtrale.* Montpellier. Éditions L'Entretemps.

BARRAULT, JEAN-LOUIS. 1972. *Réflexions sur le Théâtre.* Paris. Éditions du Seuil.

CRAIG, EDWARD GORDON. 1999. *De l'Art du Théâtre*. Londres. Circé.

DECROUX, ÉTIENNE. 1963. *Paroles sur le Mime*. Paris. Éditions Gallimard.

DE MARINIS, MARCO. 2015. *Etienne Decroux and his Theatre Laboratory.* New York. Ed. Routledge.

DORCY, JEAN. 1958. *À la Rencontre de la Mime et des Mimes ; Decroux, Barrault, Marceau.* Neuilly-sur-Seine. Les cahiers de danse et culture.

DULLIN, CHARLES. 1985. *Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur.* Paris. Librairie Théâtrale.

FÉRAL, JOSETTE. 2001. *Les Chemins de l'acteur, Former pour jouer.* Québec. Éditions Québec Amérique

FICSHER-LICHTE, ERIKA. 2014. *Estética de lo Performativo.* Madrid. Abada Editores.

KUSHING, CLAIRE et PELLOIS, ANNE. 2015. *Le Ryhtme. une révolution !* Genève. Éditions Sltakine.

LEABHART, THOMAS. 1989. *Modern and Postmodern Mime.* Londres. Macmillan eduaction LTD.

LOSCO-LENA, MIREILLE. 2010. *La Scène Symboliste (1890-1896), pour un théâtre spectral.* Grenoble. ELLUG Université Stendhal.

LUCIE-SMITH, EDWARD. 1999. *Le Symbolisme.* Paris. Éditions Thames & Hudson.

MARIE, GISÈLE. 1973. *Le Théâtre Symboliste, ses origines - ses sources - pionniers et réalisateurs.* Paris. Éditions A. G. Nizet.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. *Le visible et l'invisible.* Domont. Gallimar

PAVIS, PATRICE. 2015. *Dictionnaire du Théâtre.* Paris. Armand Colin.

PEZIN, PATRICK. 2003. *Étienne Decroux, Mime Corporel; textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas. L'Entretemps éditions.

PINOK et MATHO. 2016. *Une Saga du Mime : des origines aux années 1970*. Paris. Archimbaud éditeur.

QUENEAU, RAYMOND. 1978. *Histoire des Littératures 3 ; Littératures françaises, connexes et marginales.* Dijon. Éditions Gallimard.

RUIZ, BORJA. 2008. *El Arte del Actor en el Siglo XX: un recorrido práctico y teórico por las vanguardias.* Bilbao, Artezblai SL.

SORLOT, MARC. 2011. *Jacques Copeau, À la recherche du théâtre perdu.* Mayenne. Auzas éditeurs IMAGO.

WAILLE, FRANCK. 2016. *La Méthode Somatique Expressive de François Delsarte : Histoire, esthétique, anthropologie : de la neurophysiologie à la métaphysique.* Lavérune. Éditions L'Entretemps.

REVUES

Les Noueveaux Cahiers de la Comédie Française – L'avant-scène théâtre. 2014. *Jaques Copeau.* Sous la direction de Marco Consolini et Raphaelle Doyon.

Revue de la Bibliothèque nationale de France n° 40. 2012. *Arts du mime*. Paris.

Chantier Pédagogique du Collectif des Arts du Mime et du Geste. 2021. *Le Corps répertoire, "La notion de répertoire dans l'enseignement des Arts du Mime et du Geste"*. Paris. [Réalisé dans le cadre de la 4º Biennale des Arts du Mime et du Geste]

THÈSES

ALANIZ, SERLEI. 2014. *Le Corps qui pense, l'esprit qui danse – l'acteur dans sa quête de l'unité perdue*, Thèse de doctorat d'Études Théâtrales, sous la direction de Georges Banu. Paris. Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III.

KIM, WOM. 2014. *Les contrepoids du mime corporel dans le monde contemporain*. Thèse de doctorat de l'École doctorale Esthétique, Sciences et Technologie des Arts, sous la direction de Katia Légeret. Vincennes - Saint-Denis. Université Paris VIII.

LIZARRAGA GOMEZ, IRAITZ. 2013. *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban.* Thèse de doctorat du département de philologie catalane, sous la direction de Lluís Masgrau. Barcelone. Universitat Autónoma de Barcelona.

LIENS INTERNET

VERNA, MARISA. 2006. *La Pantomime entre Symbolisme et Naturalisme, « L'Analisi Linguistica e Letteraria »*. 325-346

ANNEXES

LIENS VIDÉOS

1. *L'Usine*, enregistrement par Étienne Decroux, 1961 : https://www.youtube.com/watch?v=preoY7QDouk&ab_channel=Theaterencyclopedie

2. *Les Arbres*, enregistrement par Étienne Decroux, 1960 : https://www.youtube.com/watch?v=NRFkS3pfrg8&ab_channel=projetomimicas

3. *Le Duo Amoureux*, enregistrement par Étienne Decroux, 1960 : https://www.youtube.com/watch?v=2Ix-3ztlF2c&ab_channel=projetomimicas

4. *Le Combat Antique*, représenté par Lionel Comelas et Victor de Seixas, 2002 : https://www.youtube.com/watch?v=rHIAwmH9Qy0&t=187s&ab_channel=deseixas

5. *Le Menuisier*, représenté par Martín Peña, 2013 : https://www.youtube.com/watch?v=2H0G9-nBvc8&ab_channel=TeatrodelCielo

6. Étude de *La Lavandière*, par Thomas Leabhart, 2011 : https://www.youtube.com/watch?v=S-UXn9NIYXs&ab_channel=Hippocampe

7. Documentaire *Pour saluer Etienne Decroux*, réalisé par Jean-Claude Bonfanti, 1992 : https://www.youtube.com/watch?v=m0jCT92GNMY&t=617s&ab_channel=projetomimicas

8. École Internationale du Mime Corporel Dramatique - Paris, dirigé par Ivan Bacciocchi et Natalie Stadelman : https://www.youtube.com/watch?v=gyKs5PfMdAc&t=120s&ab_channel=ArtsduMimeetduGeste

9. Site de l'École International du Mime Corporel Dramatique - Paris, dirigé par Ivan Bacciocchi et Natalie Stadelman : https://mimecorporel.com/ecole/

10. Site de l'École MOVEO - Barcelone, dirigé par Sophie Kasser et Stéphane Lévy : https://www.moveo.cat/

11. Site de l'École *Casa del Silencio* - Bogotá, dirigé par Juan Carlos Agudelo : https://www.casadelsilenciocolombia.com/

12. Créations personnelles à l'École Internationale de Mime Corporel Dramatique - Paris, interpreté par Juan Cristóbal Fernández, 2016 - 2018 : https://vimeo.com/user45819311?embedded=false&source=owner_name&owner=45819311

Conformément aux conditions de diffusion des mémoires de l'université sur DUMAS, l'auteur autorise la diffusion de son mémoire sous licence Creative Commons