

Théâtre corporel et mime au XX^e siècle

Yves Lorelle

DANS **REVUE DE LA BNF 2012/1 n° 40**, PAGES 16 À 23

ÉDITIONS **BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE**

ISSN 1254-7700

ISBN 9782717725094

DOI 10.3917/rbnf.040.0016

Date de mise en ligne : 03/05/2012

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2012-1-page-16?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Bibliothèque nationale de France.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Théâtre corporel et mime au XX^e siècle

LES COMPAGNIES se réclamant des théâtres du geste et du mime sont en plein essor. Cette tendance peine toutefois à se faire reconnaître. Elle est le résultat d'une renaissance modifiant l'acteur par la découverte de son propre instrument, sa corporalité, qui allait lui ouvrir des voies créatives nouvelles.

Au cours des années 1920, tandis que le jeu dramatique commençait à figurer parmi les nouvelles méthodes pédagogiques, de profondes révisions – souvent présentées comme étant celles de la mise en scène – affectaient le jeu de l'acteur lui-même.

La réforme opérée par Copeau en ouvrant l'école du Vieux-Colombier en 1921 fut précédée hors de nos frontières par les théories expérimentales de Nicolas Evreinoff, Vsevolod Meyerhold, Edward Gordon Craig et Adolphe Appia. Craig dut fermer son école idéale de Florence, L'Arena, à cause de la guerre de 1914-1918 avant qu'elle commençât à recevoir les élèves. Meyerhold, en Russie, multiplia les expériences prenant appui tant sur la comédie italienne que sur la pantomime avant de créer, au début de la révolution d'Octobre, la biomécanique, une méthode très physique d'entraînement de l'acteur.

1. Jean-Louis Barrault et Jean Dasté, *le combat des deux frères dans Autour d'une mère*, mise en scène de J.-L. Barrault, 1935
Photographie de Boris Lipnitzki
BNF, Arts du spectacle, fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178

Copeau : modeler l'interprète nouveau

Chez Copeau, l'élève comédien était recruté parmi de très jeunes gens après un entretien. Un ensemble de cours recouvrant savoir et pratique lui était proposé : histoire du théâtre et du décor, éducation physique confiée à Georges Hébert, musique, chant, déclamation et rythmique, auxquels s'ajoutera le cirque avec les Fratellini. Un des cours inauguré en décembre 1921 était dédié à la « culture de la spontanéité et de l'invention ». Animé par la comédienne Suzanne Bing aidée de la fille de Copeau, Marie-Hélène Dasté, il prit une place importante au sein d'un apprentissage éclectique.

Lorsque Étienne Decroux assista en auditeur libre à la dernière classe de l'école du Vieux-Colombier, la troisième année, il fut touché par la présentation de « la classe du masque ». Transporté d'enthousiasme, Decroux en dit plus tard : « Je vis un spectacle inouï. C'était du mime et des sons¹. » Ce 13 mai 1924, trois thèmes étaient présentés, dont deux mimodrames. Un journaliste témoigna : dans *Le Marin*, « ils miment l'attente angoissée des femmes sur le rivage, l'impuissance des hommes, le retour du rescapé et le récit du naufrage. Et ils réussissent à communiquer la terreur de l'océan². » Le deuxième mimodrame traitait de la guerre et de ses conséquences sur une famille de paysans paisibles. « Sans effets de lumières et sans la moindre parole », les mimodrames atteignaient leur but. « La fin du drame, dont le début languissait un peu, est fort

¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1963, p. 18. ² Parijanine, « L'école dramatique du Vieux-Colombier », *L'Humanité*, 15 mai 1924, cité dans Jacques Copeau, *L'École du Vieux-Colombier. Registres VI*, choix de textes par Claude Sicard, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 2000, p. 408.

surtout envisagé de modeler de nouveaux interprètes des textes dramatiques pour l'avenir.

Dullin : la vérité théâtrale et le ressenti

Au même moment, une expérience similaire se déroulait, tendant elle aussi à représenter du vivant par des mises en situation dans un espace nu. Cette autre formation anti-académique fut mise en place par Charles Dullin dans son Atelier-École nouvelle du comédien. Il avait amorcé l'expérience de redécouverte des sens et d'éveil à la nature dans un hameau de Seine-et-Marne, et il la poursuivit à Paris au théâtre de Montmartre, qu'il rebaptisa du nom de sa troupe, l'Atelier. Edmond Sée, le critique de *Comœdia*, assistant à une séance de « mimique improvisée » par ses comédiens-élèves, la décrit avec chaleur⁵.

Le fait est méconnu : dès 1921, ces fondateurs ont œuvré, chacun de son côté, à délivrer l'acteur d'une carapace de mauvaises habitudes.

Quand Dullin emmenait ses comédiens répéter à Néronville, il instaurait un entraînement à l'improvisation dont il avait eu l'exemple avec « Le seau d'eau » de son maître Firmin Gémier, fondateur du Conservatoire syndical. Dans cet exercice, Gémier demandait à l'élève de soulever un seau imaginaire et de le porter à quelques mètres. L'épreuve inaugurait une méthode corporelle. Lucien Arnaud en témoigna : « Sur scène, l'improvisation consiste à boire un verre d'eau, de lait, sans eau, sans lait, sans verre, en éprouvant la sensation de boire et en donnant à l'expression de cette sensation plus de vérité théâtrale que de vérité naturaliste⁶. » Dans ses exercices des « Cinq sens » ou de « La voix enfantine », Dullin demandait un ressenti authentique. La sincérité était pour lui une condition primordiale de l'expression gestuelle.

Antonin Artaud, acteur pendant quatre ans de la première troupe de l'Atelier, rendit un hommage rare à son directeur : « De ces méthodes, la principale est l'improvisation qui force l'acteur à *penser* ses mouvements d'âme au lieu de les figurer [...]. Ce sont des *acteurs* donnant comme une image idéale de ce que pourrait être l'acteur complet à notre époque et se rapprochant du type éternel de l'acteur japonais qui a poussé en lui jusqu'au paroxysme la culture de toutes ses possibilités physiques et psychiques⁷. » Artaud observa et pratiqua ce jeu à côté d'un maître d'un nouveau genre « qui improvise comme les autres ».

2. *Les Noces noires*, création masquée sur le monde de la mine, par Jean Dasté, Paris, théâtre Montparnasse, juin 1949
Photographie Studio Lipnitzki

belle. » Il y décelait « la présence d'un talent commun, très rare dans les troupes théâtrales : celui de se dévouer à l'harmonie d'un ensemble³. » Quant à Jean Dasté, il a laissé un témoignage de cette expérience du point de vue de l'exécutant : « Pour moi le mime et le masque [c'est] quelque chose dont j'ai gardé la nostalgie et [...] j'ai toujours senti que nous avions touché un peu un secret qui n'a jamais été développé⁴. » Les bases de la méthode évoquée par lui sont des exercices avec ou sans masque pour représenter des choses naturelles telles que figurer un arbre sous le vent, l'eau et le feu.

À l'opposé des écoles académiques, cet entraînement ne reposait ni sur un modèle ni sur des codes. Le visage étant caché, l'élève était obligé de développer les autres parties de son corps. Copeau, en concevant l'école du Vieux-Colombier, avait

3 *Ibid.*, p. 409. 4 Jean Dasté, *Voyage d'un comédien*, Paris, Stock, 1977, p.89. 5 Edmond Sée, À l'« Atelier » de M. Charles Dullin, *Comœdia*, 11 août 1921, p. 1. 6 Lucien Arnaud, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, 1952, p. 157. 7 Antonin Artaud, « L'Atelier de Charles Dullin », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », t. II, nouv. éd. 1980, p. 134.

Le mime comme outil

Sans être attendu, le mime allait naître des improvisations. Les bases premières des nouveaux mimodrames, n'empruntant rien aux traditions européennes du XVIII^e siècle et au théâtre de foire, ni à la pantomime muette du XIX^e, étaient issues de ces deux écoles simultanées possédant leur caractère propre. L'une isolait les élèves de la troupe pour leur épargner toute influence du milieu, l'autre transformait les acteurs de la troupe en élèves. Il en sortira l'exigence d'un nouveau corps sur scène qu'Étienne Decroux va pousser jusqu'à l'épuration en lui inventant des règles.

D'autres disciples des deux familles fondatrices se contentèrent de développer le mime comme outil. Après la fermeture de l'École, Jacques Copeau installa ses élèves dans une maison de Bourgogne (à Permand-Vergelesses) où ils durent continuer leur formation en assumant désormais la vie quotidienne. Les vigneron voisins de l'expérience furent conquis par des spectacles liés à la vie rurale et à ses rythmes saisonniers. Ils nommèrent ces jeunes comédiens venus d'un autre monde les « Copiaus ». Ceux-ci construisaient des actions dramatiques après de nombreuses improvisations à l'aide de chants, mime et jeux masqués, la musique et les textes étant composés par les plus doués, Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis. Si les tournées de la troupe – en France, Suisse et Belgique – furent accueillies favorablement, le « patron » visait plus haut et appréciait peu ses créations. Après quatre ans et demi de cet exil provincial, il mit fin, en mai 1929, à l'aventure de Bourgogne. Contrainte à la dispersion par la volonté du maître, la compagnie accepta mal la défaite. Le jugement sévère de Jacques Copeau eut pour effet paradoxal de favoriser l'éclosion de tempéraments assoiffés de création et prêts à tout pour tenter de nouvelles expériences en partant des mêmes bases de l'entraînement. Ce sera le cas de Jean Dasté et Michel Saint-Denis dès leur retour à Paris. Et c'est là sans doute un des points de départ de la floraison des compagnies au cours de la décennie suivante, une autre cause étant le mouvement des idées de 1936.

L'éducation populaire et le jeu dramatique

Les jeux dramatiques étaient pratiqués dans les Auberges de la jeunesse, développées par la politique de loisirs de Léo Lagrange, sous-secrétaire d'État du Front populaire. Mime, masque, chant et chœur parlé étaient les moyens d'expression favorisés des groupes répondant pour beaucoup à un besoin de jouer pour le temps présent et sur le terrain même des grèves. C'est dans ce cadre que Jacques Prévert écrivit pour

3. Charles Dullin dirigeant son cours dans son école, vers 1944
Photographie de Gaston Paris
BNF, Arts du spectacle, fonds Charles Dullin, 4-COL-42 (176,7)

le groupe Octobre ses chansons publiées plus tard sous le titre *Paroles*.

Travail et Culture

Trois semaines après la Libération de Paris, en septembre 1944, furent créés Travail et Culture et sa section théâtrale, Culture par l'initiation dramatique. Les fondateurs, Jean-Marie Serreau et Maurice Delarue, s'étaient entourés d'un comité artistique de professionnels dont Charles Dullin, Jean-Louis Barrault, Jean Dasté, André Barsacq, Aman Maistre, Jean Dorcy. Ils furent rejoints par un résistant rescapé des camps de la mort de Dora et Buchenwald, André Clavé.

Les adhérents étaient invités à des répétitions de « couturières » et conviés à soutenir des mises en scène maltraitées par la critique, comme celle du *Roi Lear* éreintée par *Le Figaro* en 1945. Travail et Culture proposait des démonstrations, dont certaines devinrent historiques. Le 7 janvier 1945, sur la scène du théâtre Sarah-Bernhardt, Jean-Louis Barrault joua la séquence du cheval extraite de son premier spectacle, *Autour d'une mère*, où il démontrait la capacité de

l'acteur à s'identifier à la nature au moyen du jeu corporel. Le 27 juin, à la Maison de la chimie, Étienne Decroux présenta avec sa compagnie entière la *Séance publique* de mime corporel organisée par Jean Dorcy, actif supporter du mime. Elle comprenait la « Statuaire mobile » par Éliane Guyon, le « Combat antique » de Decroux avec son ex-élève Jean-Louis Barrault, un programme d'exercices assez austères et une conférence musclée sur « Ce qui distingue la pantomime du mime corporel ». Je me trouvais dans cette salle surchauffée parmi les spectateurs surpris, agacés parfois et finalement impressionnés. Le président d'honneur était le grand théoricien Edward Gordon Craig, enfin sorti de son long silence. Dans un article élogieux de l'hebdomadaire *Arts* (3 août 1945), il salua Decroux : « Enfin, un créateur ! » – mais sans cacher sa préférence pour le disciple Jean-Louis et sa présence en scène.

Travail et Culture soutenait des metteurs en scène qui militaient pour un théâtre de qualité en général : Jean Vilar, Pierre Valde, Jean-Pierre Grenier et Olivier Hussenot (anciens Comédiens-Routiers de Léon Chancerel formés au masque), ou des groupes d'amateurs réputés tels que le groupe des Théophilis et le Théâtre antique de la Sorbonne. Ils y trouvaient un public fervent. À Travail et Culture, le département Culture par l'initiation dramatique (CID) se définissait comme « coopérative et école de spectateur », selon les termes du manifeste signé Jean-Marie Serreau. CID soutenait la création dramatique et dispensait des cours du soir d'initiation, ouverts aux jeunes de toutes conditions sociales sans restriction. À 100 % pratiques, ils avaient lieu dans un local de la rue des Beaux-Arts. Les ateliers de jeu dramatique, assurés par Roger Blin, Claude Martin et Charles Antonetti, se caractérisaient par un éveil de la sensibilité, une ouverture à l'expression corporelle et au mime. Ils étaient orientés, selon les termes inscrits dans leurs statuts, « non pas pour former des meneurs de jeu, mais vers une patiente recherche de soi-même ».

Après une courte période, Travail et Culture ne put surmonter des difficultés financières s'ajoutant à un différend sur la direction. Malgré les efforts de Jean Guéhenno, directeur des Mouvements de jeunesse et d'éducation populaire, l'aide de l'État ne fut pas à la hauteur des ambitions. Guéhenno, nommé à ce poste en 1944, n'approuvait pas les choix gouvernementaux pour le budget de la culture populaire.

En outre, il supportait mal de dépendre du secrétariat d'État aux Sports. Il venait de créer les instructeurs nationaux d'art dramatique lorsqu'il donna sa démission.

Éducation par le jeu dramatique

Pourtant, la graine était semée. Tant d'enthousiasme et de compétences devaient connaître des rebondissements. L'un d'entre eux fut la création d'une école d'un genre nouveau, l'Éducation par le jeu dramatique (EPJD), dont le nom affirmait d'emblée un choix hautain, non conformiste. L'idée était de Jean-Louis Barrault, qui avait tenté une première expérience pendant l'Occupation avec Jean-Marie Conty. C'était là un personnage exceptionnel : ancien sportif de haut niveau, compagnon de Saint-Exupéry à l'Aéropostale, conquis par le théâtre et ami d'Artaud, il avait organisé une lecture des *Cenci* chez lui avant même la création. En avril 1946, il ouvrit l'école sous le patronage de cinq metteurs en scène : Jean-Louis Barrault, Roger Blin, André Clavé, Maiène Dasté et Claude Martin.

On y pratiquait en atelier les disciplines complémentaires du jeu dramatique : éducation corporelle et mime, danse d'expression, pose de voix, relaxation, études de scènes et poèmes, décoration et histoire du théâtre, etc. Au cœur du système, les improvisations étaient conduites par Jacques Dufilho, très apprécié, et par Conty lui-même, adepte de la méthode héritée des maîtres⁸. Le projet de l'EPJD prévoyait deux sections, l'une étant destinée aux futurs comédiens, l'autre aux éducateurs ; mais la première seulement fonctionna.

De nombreux acteurs de la vie théâtrale y firent leurs premières classes. Jacques Lecoq y débuta en enseignant la gymnastique acrobatique. Des élèves d'Étienne Decroux venaient parfois renforcer l'équipe. Marcel Marceau y intervint.

Prestigieuse, l'EPJD dura jusqu'au milieu des années 1950, en dépit des difficultés récurrentes d'un organe non lucratif et du nomadisme imposé. Les jeunes acteurs formés là rejoignaient pour beaucoup les centres dramatiques de la nouvelle décentralisation théâtrale qui recrutait des comédiens aptes à jouer dans les rudes conditions des troupes itinérantes. Au sein des promotions de l'EPJD, on compte Henri Virlojeux, Delphine Seyrig, Maurice Garrel, Eduardo Manet, Pierre Debauche, Laurent Terzieff et Maryse Flach, devenue assistante de Giorgio

⁸ Voir Jean-Marie Conty, Maurice Martenot, Michel Garnier *et al.*, *Faire des Vivants. Éducation par le jeu dramatique*, Paris, Édition de la Nouvelle France, coll. « Chroniques intempêtes », 3, 1947.

4. *Les Arbres* d'Étienne Decroux, mimodrame, 1952

Photographie d'Étienne Bertrand Weill
BNF, Arts du spectacle, 4-PHO-19 (15)

Strehler pour le mime et le geste au Piccolo Teatro de Milan. L'influence qu'a pu exercer ce foyer pédagogique non conformiste sur notre vie théâtrale n'a pas encore été véritablement mesurée. Ce fut pourtant une des étapes importantes de son évolution.

Des instructeurs nationaux abandonnés

Une autre pépinière oubliée est celle des instructeurs nationaux d'art dramatique issue de la direction de l'Éducation populaire. Maintenu contre vents et

marées par ceux qui croyaient à une éducation artistique démocratique dans la ligne de Léo Lagrange, au sein d'un secrétariat d'État réduit à de faibles moyens, elle n'eut pas son heure de reconnaissance au moment de la mise en place en 1959 du ministère des Affaires culturelles par André Malraux. Cause de tiraillements entre ce nouveau ministère gaullien et celui de l'Éducation nationale, elle resta confinée sous le boisseau du secrétariat d'État de la Jeunesse et des Sports, alors qu'elle aurait pu être le bras armé de la formation continue. Jusqu'à sa disparition, elle joua un rôle non

négligeable dans le désert de l'éducation artistique. Les instructeurs nationaux spécialisés furent transformés en conseillers techniques et pédagogiques (CTP) pour n'être jamais remplacés à la retraite. Plus de cent instructeurs nationaux spécialisés, riches d'expériences dans la promotion du jeu dramatique et du livre vivant, opérèrent jusque dans des lieux reculés de l'Hexagone. On leur doit d'évidence une éducation du public sur le terrain par les sessions de réalisation qu'ils animèrent au cours de trente à quarante années.

J'ai assisté, en reportage, à la réalisation finale d'un de ces stages dans le village de Cordes et je puis témoigner de la qualité des résultats présentés aux habitants, comme de la chaleur humaine que ces jeunes gens communiquaient par leur travail. Parmi les instructeurs nationaux, Gabriel Monnet, avant d'être directeur de la maison de la culture de Bourges, ainsi que Christiane Faure, Jean Lagénie, Henry Cordreaux et Charles Antonetti jouèrent un rôle de premier plan.

Comédien de chez Dullin, Antonetti fut un rouage important de la transmission pendant son passage à Travail et Culture. Son livre *Drame et culture*⁹ interrogeait la valeur éducative du jeu dramatique et exposait les moyens de l'animateur d'improvisation. Il privilégiait la rééducation sensorielle et déclinait une gamme du sensoriel à l'affectif, rejoignant sur ce point « l'athlète affectif » d'Antonin Artaud¹⁰.

Antonetti avait travaillé avec Étienne Decroux, mais il s'en distinguait sur la signification de l'effort : recréé sur la pierre imaginaire très lourde, l'effort devient un mouvement du corps schématisé et codifié de telle sorte qu'il ne nécessite plus la vérité de la sensation. « Decroux a créé un art du mime qui exclut l'intervention de la sensibilité mais qui pourtant est un art exact¹¹. » Chez Antonetti, les exercices de manipulation étaient au service d'une éducation nouvelle. Il fustigeait la « laideur des corps civilisés ». Dans les conclusions de *Drame et culture*, il souhaitait étendre l'utopie de l'activité dramatique à toute la collectivité.

Vers de nouvelles voies créatives

Riches de nouveaux modes d'action dramatique, les jeunes compagnies se formant au cours des années 1960 et 1970 purent se lancer dans une double utopie : vivre et créer ensemble. La création collective, ou dite semi-collective, avait notamment été rendue possible par la présence de différents relais où se

pratiquaient les méthodes actives dont le mime : multiplication des cours et stages dans les MJC (Maisons de jeunes et de la culture), les CEMEA (Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation actives), etc.

Constituer un groupe autour d'un projet de spectacle vivant inventé de toutes pièces devint un rêve, qui s'incarnait au fil des mois par un travail d'ensemble. La méthode empruntait ici et là ses bases, les renouvelant en chemin. Le jeu corporel favorisait l'émergence de figures ou tableaux gestuels surgis d'un en-deçà du langage. Des registres sensibles – tels que ceux préconisés par Dullin – plaçaient au premier plan l'individu, et favorisaient concrètement l'élaboration de comportements (la *gestalt*) en action dramatique. À ces précieux matériaux s'ajoutaient les produits du hasard et de l'inconscient collectif. Des mois de persévérance aboutissaient à des séquences nées sur le tas avant de devenir des éléments de représentation. Si le public n'est pas toujours venu assez vite pour que le succès couronne l'effort collectif, l'expérience vécue par les membres du groupe restait l'essentiel. Dans ses conclusions, un rapport de Travail et Culture souligne cet aspect : plus encore que la représentation, c'est la pratique du jeu dramatique qui est éducative¹².

Dans la prolifération des groupes adoptant les nouveaux outils du travail théâtral, quelques spectacles atteignirent le succès, parmi lesquels les inoubliables *1789* du théâtre du Soleil à la Cartoucherie (1970) et *Le Bal* du théâtre du Campagnol à Chateaufort-Malabry (1981). Peut-on imaginer que de telles créations auraient pu surgir sans cette sollicitation de l'acteur physique presque continue pendant un demi-siècle ?

L'éducation du mouvement dans un but d'expression dramatique a dû œuvrer longtemps à contre-courant avant de s'imposer par des œuvres reconnues. La multiplicité des écoles occupant la marge entre théâtre et danse, jalouses de leur distinction et de leur singularité, a freiné l'évolution. Il a fallu que jouent des influences diverses en faveur d'une modification de l'image du corps scénique, et parmi celles-ci le croisement des cultures théâtrales.

D'autres modes narratifs

La tendance actuelle à l'expressivité du corps doit une part de son évolution aux chocs culturels produits par des troupes invitées au Théâtre des

⁹ Charles Antonetti, *Drame et culture, essai sur la valeur éducative du jeu dramatique*, Paris, José Corti, 1946. ¹⁰ A. Artaud, « Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son Double*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IV, 1978, p. 125-132. ¹¹ Ch. Antonetti, *Drame et culture...*, *op. cit.*, p. 75-76. ¹² BNF, Arts du spectacle, fonds Charles Dullin, 42-173

Nations, d'abord à Sarah-Bernhardt sous la direction d'Aman Maistre, puis à l'Odéon – Théâtre de France sous celle de Jean-Louis Barrault. L'opéra de Pékin en 1955 et le Kathakali en 1967 ont confronté le public français à des mimiques très élaborées, signes constitutifs d'un théâtre rituel ou épique. À défaut des codes, l'émotion produite restait accessible au public étranger, si peu averti qu'il fût de leurs référents culturels mythologiques et/ou historiques. Des modes narratifs inouïs, comme l'avait écrit Artaud du théâtre balinais, se découvrirent alors au regard occidental à travers des gestuelles non réalistes, productrices de récit dramatique et d'émotion esthétique. S'y révélaient des dramaturgies plus ancrées dans le travail de l'acteur, lié à un entraînement différent, dans lequel les arts martiaux avaient joué un rôle important, au prix d'une éducation artistique précoce et exigeante. Si une première vague venue de l'Orient s'était produite précédemment, celle du théâtre de nô japonais, elle était restée limitée à un cercle d'adeptes, autour de la revue d'Edward Gordon Craig *The Mask*.

Dans notre aperçu des conduites créatives, l'emploi du terme « improvisation » peut prêter à confusion en raison des déviations auxquelles il a été associé. L'improvisation peut déboucher sur la naissance du spectacle dramatique dans certaines conditions, selon Charles Antonetti. Ce dernier refusait tout ce qui pourrait faire retomber la théâtralité « libérée de la littérature » dans les filets de certains sports scéniques transformés en marchandises. L'improvisation ne doit pas sortir, écrivait-il, du « laboratoire dramatique ». « Elle doit rester instrument d'exploration permettant de mettre en lumière certains éléments propres à servir l'œuvre d'art¹³. »

Peter Brook, à qui l'on doit tant de réussites – le *Mahabharata* à Avignon et aux Bouffes-du-Nord (1985), par exemple –, grâce à la cohérence d'une équipe entraînée par lui à la recherche dramatique et à une maîtrise corporelle, a dit la joie de vivre produite par l'improvisation : « Pendant trois ans, nous avons fait des improvisations de toutes sortes sans thème, pour dialoguer, entrer en contact avec les gens¹⁴. »

Pour compléter un tel raccourci sur la renaissance des moyens mimiques de l'acteur, il faudrait aussi convoquer les précurseurs : Denis Diderot, François Delsarte et Émile Jaques-Dalcroze. Quant à la *commedia dell'arte*, associée quelque peu abusivement à un jeu d'acteur impromptu, elle figura dans

5. *La Rivière d'automne* de l'opéra de Pékin, Théâtre des Nations, Paris, Théâtre Sarah-Bernhardt, 1955
Photographie de Roger Pic
BNF, Arts du spectacle, 4-PHO-1 (27)

les esprits des principaux réformateurs comme un modèle. L'ouverture aux techniques du corps expressif a bénéficié aussi de l'apport de Jacob-Levy Moreno inventeur du « théâtre de la spontanéité » et de l'anthropologue Marcel Mauss en faveur de la reconnaissance des « techniques du corps » dans les sciences ethnologiques.

« Tous [les hommes] s'essaient à mimer, à répéter et à recréer la réalité qui est la leur¹⁵ », écrivait Albert Camus. Cela nous paraît encore plus vrai avec une génération qui fait éclater les formes et démultiplie les voies de la création au moyen d'un instrument enrichi.

¹³ Ch. Antonetti, *Drame et culture...*, op. cit., p. 87. ¹⁴ Simon Brook (réal.), *Brook par Brook. Portrait intime*, [Issy-les-Moulineaux], Arte France, 2003. ¹⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.