

Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine

Patrice Pavis

Numéro 25, printemps 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041380ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041380ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pavis, P. (1999). Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine. *L'Annuaire théâtral*, (25), 95–115.
<https://doi.org/10.7202/041380ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Patrice Pavis

Université Paris VIII–Vincennes–Saint-Denis

Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine¹

À la mémoire de Mary Maclean, pour Hector Maclean.

Parmi les grandes notions de la théorie brechtienne, le *gestus* n'est certainement pas la plus connue : cet honneur revient à la distanciation. Pourtant, même s'il demeure un outil peu utilisé, en pratique comme en théorie, il constitue l'un des concepts les plus subtils et les plus productifs pour décrire la manière dont l'acteur, le metteur en scène et le spectateur conçoivent la gestuelle dans sa dimension collective. Il peut paraître rigoureusement technique, et donc facile d'emploi, aisé à replacer et à définir dans le système brechtien. En réalité, il concerne toute la représentation, il interroge la *mimesis* théâtrale, il oblige à préciser le statut du corps dans la production et la réception de l'événement théâtral.

1. Ce texte est une version légèrement remaniée d'une communication faite au colloque « Van Brecht tot Bernadette », en août 1997 (Pavis, 1997).

À la fin des années 1970, j'avais essayé, avec un certain optimisme, de reconstituer la fonction du *gestus* pour la réalisation de la mise en scène, en insistant sur les rapports dialectiques qu'il instaure entre le personnage et l'action. Je l'avais examiné à l'intérieur du système brechtien pour en établir les fondements et le fonctionnement (Pavis, [1978] 1985). Cette description structurale serait à présent inutile, puisqu'elle va de soi si l'on prend la peine de relire et de relier les principales notions du brechtisme, même si ce n'est au fond qu'une *home-made theory*, une théorie fabriquée par l'auteur, à usage interne, pour expliquer et justifier sa propre création.

En cette fin de siècle, en ce centième anniversaire de la naissance de l'auteur dramatique qui aura le plus marqué notre époque, il reste pourtant à établir si la notion de *gestus* nous est encore de quelque utilité pour analyser les mises en scène, celles des pièces de Bertolt Brecht, et aussi celles des spectacles contemporains. Avant de mener cette enquête, il faut toutefois se souvenir que Brecht n'a pas défini le *gestus* une fois pour toutes, mais qu'il lui a prêté sans cesse de nouvelles fonctions, et qu'il l'a abordé successivement du point de vue de l'acteur, du metteur en scène et du spectateur.

Les fonctions du *gestus* du vivant de Brecht

Au sens premier, le *gestus* est le rapport social que l'acteur établit entre son personnage et les autres : « Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen *Gestus* bestimmt : die Figuren beschimpfen, komplimentieren, belehren einander und so weiter² » (Brecht, 1967a : vol. 16, p. 690). Le *gestus* donne ainsi la clé des attitudes corporelles, des intonations et des expressions faciales, autrement dit du corps entier dans ses dimensions visuelle et vocale.

Mais comment le corps pourra-t-il marquer les rapports sociaux, la palette des relations et des stratégies ? Comment indiquera-t-il les origines

2. • Nous nommons le domaine des attitudes que les personnages adoptent les uns face aux autres le domaine (gestique) du *gestus*. La posture, l'intonation, la mimique sont déterminées par un *gestus* social : les personnages s'insultent, se font des compliments, se donnent des conseils, etc. • Sauf celle de la note 7, les traductions de l'allemand au français sont de Mme Monique Moser-Verrey, professeure au Département des littératures, à l'Université Laval.

de classe et de groupe ? Comment situera-t-il les enjeux et les conflits des personnes ? En laissant cette tâche à l'acteur, Brecht – et tous les metteurs en scène de son œuvre – s'exposent à des généralisations, à des abstractions et à des simplifications. Or, l'acteur ne doit pas rester dans le vague, le général, le conceptuel ou le métaphysique, il lui faut montrer des actions concrètes et singulières :

Mag der Textschreiber. « Kampf » oder « Betrug » gemacht haben, der Schauspieler zeigt einen bestimmten Kampf, etwa um ein Stück Brot und einen « einmaligen » Betrug.

So lehrt er eine Anschauung ? Nein. Er lehrt Verhalten, etwas Methodisches. Er hat den jeweiligen Zweck im Auge. Er gibt nicht eine allgemeine Übersicht über menschliche Gesten, er zeigt nicht « den Menschen »³ (Brecht, 1992 : vol. 21, p. 395).

Pour montrer l'homme concret et particulier, l'acteur dispose de moyens physiques, et notamment spatiaux : il met à distance son personnage en révélant sa construction et en signalant combien il le trouve étrange ; il met à distance les mots qu'il prononce, comme pour mieux prendre ses distances par rapport à ce qui est dit et pour faire primer le geste sur le mot (« Non verbis, sed gestibus » – Brecht, 1967a : vol. 15, p. 375) : « Den Abstand gibt es auch zum Wort [...]. Auch wenn der Schauspieler den Spass zeigt, den ihn das Ausprechen der Worte macht oder sie in eine besonders bequeme, nach einem eigenen Rhythmus geordnete Form bringt, entsteht der Abstand⁴ » (p. 376).

La mise à distance du personnage et du mot est un premier pas dans le processus d'aliénation de l'acteur vis-à-vis d'un observateur extérieur : lui-même, et bientôt le metteur en scène, en attendant le regard tout à fait extérieur du spectateur. Cette prise de distance exprime l'attitude du locuteur face à ses énoncés, ce que la linguistique nomme l'énonciation :

3. « Celui qui écrit le texte peut bien avoir fait "le combat" ou "la tromperie", l'acteur montre un combat particulier, la lutte pour un morceau de pain, par exemple, et une tromperie "unique". Enseigne-t-il un concept ? Non. Il enseigne un comportement, quelque chose de méthodique. Il a eu une fin particulière. Il ne donne pas un aperçu général concernant la gestuelle humaine, il ne montre pas "l'homme". »

4. « La distance existe aussi face au mot [...]. Même lorsque l'acteur montre le plaisir que lui cause la déclamation des mots (paroles) ou qu'il leur confère un rythme particulièrement aisé qui lui est propre, la distance se crée. »

« Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser anderen Menschen gegenüber einnimmt⁵ » (p. 482).

L'attitude devient vite, au-delà de celle de l'énonciateur face à ses énoncés, l'attitude politique, morale, critique de l'artiste face à son œuvre, qu'il s'agisse de l'acteur, ou de l'auteur ayant confié son texte au metteur en scène, puis aux acteurs. Cette attitude est censée révéler la maturité de son comportement : « Das Verhalten des Musikers zu seinem Text des Referenten zu seinem Referat zeigt den Grad seiner politischen und damit menschlichen Reife aus⁶ » (p. 484).

La maturité politique de l'acteur sera d'autant plus affirmée qu'elle se transmet aisément au spectateur et que celui-ci la reprend à son compte. Le *gestus* achève ainsi de se détacher de l'acteur pour devenir la vision extérieure du metteur en scène ou du spectateur sur les acteurs. L'acteur finit par se voir comme un objet extérieur, un corps de démonstration. Telle est la principale différence avec les autres théories du corps : la théorie du *gestus* est abordable et manipulable de l'extérieur, alors que celle du « geste psychologique » de Mikhaïl Tchekhov ou de l'action d'effort de Rudolf Laban sont conçues et éprouvées de l'intérieur par leur utilisateur.

Cette dérive du *gestus* de l'intérieur vers l'extérieur, son élargissement à tout l'événement théâtral, son transfert du corps de l'acteur vers la conscience du spectateur ne sont pas sans danger pour l'acteur, réduit parfois à un support superficiel et provisoire, et pour le spectateur, qui perd vite contact avec la dimension pulsionnelle et inconsciente du sujet désirant. Paradoxalement, le *gestus* risque de refouler le corps, comme si le dessin précis d'une gestuelle interhumaine refoulait le dessein caché du corps, sa volonté involontaire de signifier, de se transmettre au corps-esprit du spectateur.

5. « Un langage participe du *gestus* quand il est fondé sur celui-ci indiquant les attitudes adoptées par le locuteur face à d'autres hommes. »

6. « L'attitude du musicien face à son texte, du conférencier face à sa conférence fait apparaître le degré de sa maturité politique et du fait même humaine. »

Le *gestus* refoule-t-il le corps ?

La théorie postbrechtienne de l'acteur ne mentionne plus guère le *gestus* ; elle se concentre sur la problématique plus globale, mais plus floue dans sa terminologie, du *corps* ou de la *corporalité*. La gestuelle et, à fortiori, le *gestus* évoquent un système strictement codifié de gestes, à la manière de la rhétorique oratoire des passions aux XVII^e et XVIII^e siècles ou des traditions de jeu orientales, tandis que le corps renvoie à une masse amorphe, à une présence indicible, à une anthropologie générale.

Malgré l'avertissement de Brecht, le *gestus* reste souvent une mise en évidence assez abstraite d'une relation ou d'une contradiction sociale, une technique destinée à prouver une thèse. Le corps des protagonistes n'est alors pas une fin en soi, un continent à explorer et à admirer, mais un simple porteur de signes, une construction artificielle qui disparaît dès qu'elle est lue par un spectateur.

Le *gestus* exerce ainsi un contrôle absolu sur le corps, les individus contrôlant leurs pulsions et leurs excès. L'ordre social du corps règne. Plus rien ne menace l'ordre des signes, comme c'était encore le cas dans les pièces de jeunesse de Brecht telles que *Baal* ou *Dans la jungle des villes*. Comme si le jeune Brecht anarchisant avait dû, afin de devenir un bon et véritable marxiste, renoncer au mal, à l'anarchie, aux pulsions sexuelles, à une corporalité sans entraves, comme si le corps était devenu, sous la forme contrôlée du *gestus*, un corps apprivoisé et obéissant, socialement acceptable, c'est-à-dire soumis à la lutte des classes et non plus au conflit des instincts.

Le corps excessif et déchaîné s'est transformé en un *gestus* reflétant fidèlement les rapports sociaux, il s'est traduit en un système sémiotique visible et lisible. Le *gestus* livre un corps pacifié, voire réprimé, tenu en laisse par un esprit ordonné, soumis à l'arrangement harmonieux du groupe. Il est sommé de toujours faire preuve de retenue, il se fige dans des esthétiques, des tableaux vivants où les passions et les instincts n'ont plus à se déployer dans l'espace et le temps, puisqu'ils ont trouvé un moment d'équilibre, un tableau vivant où le corps semble saisi à jamais, un peu à la manière d'un tableau de Greuze, commenté par Diderot, où les conflits sont pris dans les glaces d'un regard extérieur.

Ce rejet puritain du corps instinctif et libidinal, au profit d'une gestuelle codifiant le social et d'une sémiotique des rapports sociaux, a conduit des

théoriciens influencés par la psychanalyse comme Jean-François Lyotard (1970), Gilles Deleuze (1983) ou Georges Vigarello (1978) à contester le modèle sémiotique qui régit la théorie du *gestus*. Selon eux, la sémiotique autant que le marxisme repose sur une mise en signe du monde qui réduit la scène et le corps à un signifié ultime et figé, au lieu d'en faire le lieu ouvert d'une circulation des pulsions et des énergies. Mais la critique du corps idéalisé par le *gestus* vient des praticiens du geste, notamment des danseurs, plus encore que des metteurs en scène et des théoriciens. Car en refoulant l'usage impulsif, énergétique et individuel du corps, le *gestus* supprime toute sensation kinesthésique du mouvement et reconduit la division du corps et de l'esprit. Or, les danseurs et les acteurs refusent à présent d'être un simple corps pour l'esprit de leur « directeur de conscience », ils ne veulent plus être leur propre machiniste, ils ne représentent plus une idée ou un corps étranger qu'il s'agirait simplement d'extérioriser et d'expulser. Ils *sont* leur corps et entendent dépasser le dualisme dans lequel toute la société prétendait les maintenir, d'où leur difficulté à accepter des mots d'ordre comme la distanciation ou le *gestus*, puisqu'ils répugnent à se placer hors d'eux-mêmes pour juger à distance des effets de leur gestuelle.

Ce sursaut d'honneur, cette révolte vite réprimée sont au fond salutaires, et Brecht lui-même, jamais à court d'un double jeu, semble soutenir les acteurs en leur conseillant de ne pas faire l'incarnation du mot de l'auteur ou de l'idée du metteur en scène.

L'acteur comme incarnateur

B. haßte die Regisseure, welche die Schauspieler zwangen, « ihre Ideen zu verkörpern ». Er hörte auch nicht gern, daß die Schauspieler « dem Wort des Dichters dienen » sollten. Stückschreiber und Schauspieler haben die gemeinsame Aufgabe, die Vorgänge des Stücks unterhaltend und nutzbringend darzustellen. Schon über die gesellschaftliche Funktion, die eine Darstellung haben soll, können bei Schauspielern und Stückschreibern verschiedene Auffassungen bestehen⁷ (Brecht, 1992 : vol. 23, p. 183).

7. « B. détestait les metteurs en scène qui forçaient les acteurs "à incarner leurs idées". Il n'aimait pas non plus entendre dire que les acteurs devaient "servir la parole du poète". Les auteurs et les acteurs ont la tâche commune de représenter les événements de la pièce de manière divertissante et utile. Rien qu'à propos de la fonction sociale qui doit avoir une représentation, il peut y avoir chez les acteurs et les auteurs de pièces des conceptions différentes. »

Cette relativisation de la « fonction sociale » de la représentation évite au *gestus* de devenir une notion monolithique trop contraignante. Elle inaugure un débat ouvert sur les théories contemporaines du corps, lesquelles, on s'en doute, ne se limitent pas à la dimension sociale de la gestualité. Je n'évoquerai ici que quelques-unes d'entre elles, celles qui ont réfléchi à la fonction sociale de la corporalité, aux « techniques du corps » (Mauss), à l'*habitus* (Bourdieu) et au corps sexué (Diamond).

Le *gestus and Co.* : les techniques du corps

Marcel Mauss, le célèbre anthropologue, fait paraître en 1934, au moment même où Brecht propose son modèle épique, un article consacré aux techniques du corps, ces « façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps » ([1934] 1990 : 365). Les techniques corporelles manifestent l'empreinte de la culture ambiante sur les corps et les esprits, mais elles n'indiquent pas, du moins pas directement, les contradictions sociales inscrites dans la gestuelle. Cette anthropologie des techniques corporelles sera une grande source d'inspiration pour les gens de théâtre occidentaux comme Grotowski, Barba, Suzuki ou Mnouchkine, soucieux de comprendre comment les *performers* sont marqués par les techniques corporelles de la vie quotidienne et, bien plus encore, par celles de leur tradition de jeu. Pour ces *performers*, il ne s'agit pas de relever les relations de pouvoir entre les personnages qu'ils représentent, il s'agit plutôt d'observer les principes communs de l'anthropologie théâtrale au niveau « pré-expressif » (Barba), « avant » les déterminations spécifiques à chaque culture et, à fortiori, « avant » les contradictions sociales inscrites dans les corps à travers les *gestus*.

Le *gestus and Co.* : l'*habitus*

Pierre Bourdieu reprend l'hypothèse de Marcel Mauss, mais il la situe dans un contexte moins généralement anthropologique et plus particulièrement sociologique. La culture est pour lui de l'histoire incarnée, intériorisée comme une seconde nature et, donc, oubliée en tant qu'histoire. L'*habitus* regroupe les inclinaisons physiques et psychiques, lesquelles sont déterminées par une série de facteurs sociaux et incarnées dans les corps, les goûts, les penchants. L'*habitus*, « produit de l'incorporation des régularités » (Bourdieu, 1994 : 172), est comparable au *gestus* qui incarne les déterminations sociales. « C'est l'*habitus* qui, en tant que structure structurée et

structurante, engage dans les pratiques et les pensées des schèmes pratiques de construction issus de l'incorporation de structures sociales, elles-mêmes issues du travail historique des générations successives [...]» (p. 170). L'*habitus* reprend et systématise en termes sociologiques l'usage brechtien du *gestus*, limité à la gestuelle créée pour la scène. Comme le *gestus*, l'*habitus* confronte différentes origines sociales et non différents groupes ethniques. Notons en passant que la référence à la race, courante dans le féminisme anglo-saxon (qui en fait un des facteurs déterminants de l'identité, aux côtés du sexe, du *gender*, de la classe et de l'âge), est considérée dans les théories européennes comme délicate, problématique, voire facilement raciste, ce qui confirme l'insistance européenne – du moins jusqu'aux années 1970 et 1980 – sur le sociologique plutôt que sur l'anthropologique.

À la différence du *performer* oriental (ou influencé par les techniques orientales – Barba, Grotowski, Brook), l'acteur occidental est presque toujours conscient que son corps est socialement codifié, ne serait-ce que parce qu'il « incarne » un personnage à l'identité socialement définie, tandis que le *performer* se caractérise avant tout par les techniques corporelles acquises au cours d'années d'entraînement et de performance. L'acteur occidental conçoit son rôle uniquement au sens anglais du terme (« a part »), à savoir comme une partie et un fragment mimétique des rôles sociaux et de la vie sociale. Il contrôle et incarne un personnage en imitant des situations de la vie sociale, réelle ou imaginée, et il est ainsi toujours confronté à la société qu'il « imite » et où il s'inscrit. Paradoxalement, plus il maîtrise les signaux sociaux, plus il réalise magistralement l'invitation théâtrale des *habitus* à travers des *gestus* précis, plus il se sent parfois limité, exploité et banalisé par des *gestus* trop évidents et simplistes, qui sont autant d'étiquettes qui lui collent à la peau. Échaudé par les idéologies, méfiant vis-à-vis de toute représentation du social, il se sent plus subtil et différencié qu'un *habitus*, plus complexe et polysémique qu'un *gestus*, plus complexé qu'un corps virtuose de la tradition orientale ou qu'un « corps sain » à la Grotowski. À cela s'ajoute la crise d'identité sexuelle que le féminisme lui fait subir en critiquant les simplifications d'un *gestus* unisexe, asexué ou polysexué, en mettant en cause l'identité sociale, neutralisée dans ses manifestations sexuelles, du *gestus* traditionnel, et en partant à la recherche du corps sexué (« gendered body »).

Le *gestus and Co.* : « The gendered body »

Ellen Diamond, par exemple, dans un article très lucide et modéré consacré à la « théorie brechtienne/féministe », oppose au *gestus* l'argument qu'il ne révèle pas la manière dont le corps de l'acteur ou de l'actrice est sexué : « Brecht exhibits the blindness typical of all Marxist theorists regarding sex-gender configurations. Feminist theory, however, insists on the presence of the gendered body, on the sex-gender system, and on the problematics of desire⁸ » (1988 : 89). La question est évidemment de savoir comment se manifeste cette « présence du corps sexué ». S'agit-il de montrer la différence entre le *gestus* d'un homme et celui d'une femme, de creuser l'écart par tous les moyens, de distinguer, avec quelques stéréotypes, un ouvrier d'une ouvrière, un patron d'une patronne ? Pas seulement ! Ou alors, il faut que cette différence ne soit pas accidentelle ou anecdotique, qu'elle s'inscrive dans la socialité du geste et du corps, qu'elle démontre que la même action s'incarnera d'une manière bien spécifique chez l'homme ou chez la femme. On se souvient que chez Brecht le *gestus* reste une notion non différenciée, ayant pour seule ambition de représenter mimétiquement les relations sociales : lorsque Mère Courage vérifie la validité d'une pièce de monnaie en la mordillant, il n'y a rien de typiquement féminin ou masculin dans ce geste, mais tout doit dire le comportement d'une commerçante ou d'un commerçant. Le *gestus* n'est là que pour suggérer un comportement socio-économique qui transcende les sexes et signifie l'âpreté au gain et la méfiance. Si l'on souhaite montrer comment chaque sexe (ou plutôt chaque *gender*) est affecté spécifiquement par un comportement social, marqué physiquement par les stigmates de son aliénation sociale, il faudra alors trouver quelques indices de la gestuelle qui soient plutôt féminins ou plutôt masculins. Mais qu'est-ce que le féminin ou le masculin ? On ne saurait les définir de façon transcendantale, transculturelle, transsociale. Chaque contexte historique, chaque situation sociopolitique leur attribue des propriétés, des manières d'être, des représentations mentales et sociales variées et relatives. Dès lors, le choix d'indices spécifiques sera toujours relatif et il aura recours aux stéréotypes du moment, à une parodie de chaque sexe visant à démontrer à tout prix une différence marquée et absolue.

8. « Brecht met en relief l'aveuglement typique de tous les théoriciens marxistes à l'égard des configurations sexuelles. La théorie féministe insiste toutefois sur la présence du corps sexué, sur la notion de système sexué ainsi que sur la problématique du désir. » Sauf celle de la note 16, les traductions de l'anglais au français sont de M. Jean-François Vallée, étudiant au Département des littératures, à l'Université Laval.

Ainsi, en renforçant les stéréotypes, ce que le théâtre excelle à faire, on risque de renforcer le partage des rôles sexuels, de confirmer les différences en les déshistoricisant, ce qui serait tout le contraire d'une approche féministe différenciée des rôles sociaux.

Évoquant le caractère uniquement masculin des illustrations de gestes psychologiques (GP) dans le livre de Mikhaïl Tchekhov, *To the Actor*, Jane Prendergast⁹ suggère de faire réaliser ces gestes psychologiques par des femmes pour ne pas avoir à mouler les corps féminins sur un modèle masculin et dans des attitudes très « viriles » (utilisation de la force, corps très volumineux, etc). Il en résulte pour les actrices un accès beaucoup plus personnalisé et en douceur aux mêmes gestes et aux mêmes émotions. Les variations corporelles, dans les attitudes, les tensions, les énergies, suscitent des images, psychiques et corporelles, différentes, beaucoup plus adaptées à l'expérience quotidienne des actrices.

On pourrait tenter une opération comparable en partant des descriptions verbales des huit actions d'effort de Laban, formulées de manière identique pour l'homme et pour la femme. En faisant exécuter une action d'effort par des sexes différents, on verrait si les critères sont uniquement mécaniques et physiologiques, ou si les différences de morphologie – mais aussi d'images corporelles – influent sur le résultat de l'action d'effort et comment ; on verrait donc s'il y a des actions d'effort plutôt masculines ou féminines.

Enfin, il serait instructif de partir des photos du *Modellbuch Theaterarbeit* que Brecht a choisies pour illustrer et cataloguer un jeu distancié ou un *gestus*. En faisant jouer ces attitudes par des personnages du sexe opposé, on verrait les ajustements éventuels, voire aussi les transformations du discours social véhiculé par le *gestus*. Ce bricolage pragmatique nous en apprendrait plus sur la différence des sexes que les théories à priori sur le *gendered body*. On en viendrait peut-être à la conclusion que dans ces trois manières d'utiliser le corps-esprit dans le GP, l'action d'effort et le *gestus*, il y a des variations correspondant à des habitudes et des traditions différentes, mais que ces variations sont déterminées autant par la pratique quotidienne (les techniques corporelles et les *habitus*) que par les attentes des observateurs/spectateurs.

9. Dans un article inédit qu'elle m'a aimablement communiqué.

Le *gestus and Co.* : *M(o)uettes*

J'ai pu le vérifier en 1997, à Marly-le-Roy, en mettant en scène *M(o)uettes*, pièce écrite comme une possible suite/alternative à *La Mouette* d'Anton Tchekhov. Avec une distribution entièrement féminine, je devais faire jouer cinq personnages féminins et cinq masculins. Ne voulant, ne pouvant – et pour cause – donner des directives de jeu aux actrices jouant des hommes, j'observe les cinq actrices jouant Treplev, Trigorine, Medvedenko, Dorn, Sorine construire peu à peu le rôle, comme de l'extérieur : elles ne doivent pas s'imaginer qu'elles sont le personnage, mais elles peuvent tester le rôle avec les moyens dont elles disposent, avec leur corps, avec l'idée aussi qu'elles se font du personnage masculin. Elles ne tentent pas de camoufler à tout prix leur féminité, ou à peine : leurs cheveux sont plutôt raccourcis, leurs poitrines se font discrètes, leurs voix sont un peu plus graves et tendues, leur démarche plus raide et forcée ; aucune fausse moustache ne vient barrer des visages aux traits féminins. Elles utilisent en revanche quelques-unes des conventions habituelles du travesti féminin et reconstruisent de l'extérieur (et donc sans identification à un homme), à l'aide d'indices infimes, leur silhouette d'homme parlant, dansant, séduisant. Elles citent et reconstituent sans insistance excessive, sans volonté parodique, sans exagération caricaturale le comportement des hommes. Elles s'efforcent de jouer le jeu, de les incarner, de les porter en leur donnant leur chance. Le travestissement consiste pour elles à ne pas se laisser déranger par le fait de jouer des hommes et à se concentrer sur le plaisir du jeu. Dans cet atelier pour débutantes, la première et principale consigne est de jouer, bien avant de songer à un personnage et à son sexe. Du reste, chaque personnage de *M(o)uettes* n'est défini au début que par l'une des huit actions d'effort de Laban¹⁰.

La recherche d'un geste psychologique caractérisant chaque actant ne vient qu'après, lorsque les actrices commencent à dire le texte et à interpréter leur personnage. Comme la pièce insiste peu sur les relations sociales ou professionnelles et ne propose pas de *gestus* incontournable, les comédiennes ont tendance à se limiter à des interactions physiques et chorégraphiques, à des efforts efficaces. En conséquence, la différence, voire le conflit entre les sexes, qui est le sujet de la pièce, n'est pas montré comme une construction sociale obéissant à un *gestus*, mais comme

10. Pour un compte rendu de cette expérience, voir *La dramaturgie de l'actrice* (Pavis, 1999). Le texte de *M(o)uettes* y est reproduit en annexe.

une fatalité psychologique et métaphysique universelle. Cette attitude face aux conflits humains, ce *gestus* global de la livraison correspondent à ma propre attitude dans cette entreprise : soucieux de ne pas afficher ni d'exercer, si possible, ma position dominante (d'auteur, de metteur en scène, de professeur, de responsable du *casting*, d'employeur presque), je n'entre pas dans les détails, je ne donne ni clé ni explication cachée, je me borne à organiser, à contrôler le sens de l'ensemble. Je n'interviens (mais c'est évidemment capital) que pour tracer de possibles trajectoires pour les déplacements, proposer un *blocking* (un *Grundarrangement*¹¹, dirait Brecht, ce qui n'a rien à voir avec le *Grundgestus*¹²) qui révèle et confirme la dynamique des mouvements, des *motions*. Je ne tire pas les ficelles, je trace les cadres (« I draw the lines »), au double sens de tracer les trajectoires et de fixer les limites. Ainsi, pour la dérive, j'expérimente deux versions opposées : 1. Les personnages sont regroupés en un centre compact qui explore et disperse les actrices de tous les côtés ; 2. Les personnages sont d'entrée dispersés et se regroupent pendant la scène jusqu'à la fusion complète. Tracer les trajectoires dans l'espace et le temps force à imaginer un *dess(e)in* global, à partir d'un dessin géométriquement conçu selon un dessein, une intention consciemment convenue. « I draw the lines », c'est tout ce que je fais, mais c'est à *dess(e)in* !

Il en résulte plusieurs enseignements : l'action d'effort est la base à partir de laquelle tout se dessine ; le GP est toujours là, mais comme une botte secrète, invisible et individuelle ; le *gestus* est inévitable, il vous saute aux yeux. Comme dirait le muet Sphinx au sourd Œdipe : attention aux yeux ! Attention à ta paire d'yeux !

Le *gestus*, on le voit, n'est pas sans danger lorsqu'on le regarde de près. Il est le seul outil de la théorie du geste à proposer une explication globale des situations dramatiques, mais il fait courir le risque à l'acteur comme au metteur en scène de bloquer la recherche selon des schémas trop rigides. C'est aussi l'impression qui ressort d'un survol de son emploi et ou de son remplacement dans la pratique contemporaine.

11. Arrangement fondamental.

12. *Gestus* fondamental.

Le *gestus* de Brecht : l'orthodoxie en question

Dans l'esthétique de Brecht, le *gestus* – on l'a vu – prend une place de plus en plus envahissante, avant de se solidifier dans les formulations quasi définitives du *Petit Organon pour le théâtre* (1963) et dans les mises en scène modèles répertoriées dans le *Modellbuch Theaterarbeit* (1967b). Ce livre donne une idée assez précise de la gestuelle et du jeu assez terne des mises en scène de Brecht. Il confirme le risque, relevé par l'auteur, que les notes et les photos de mise en scène stérilisent les futures créations. C'est d'ailleurs ce qui ne manqua pas de se produire dans l'Allemagne de l'Est des années 1950 et dans de nombreux pays qui importèrent le brechtisme avec les rejets et les ressentiments prévisibles des spectateurs et, parfois, des metteurs en scène. Joan Littlewood déclarait en 1994 : « That bloody Brecht. I had to do *Mother Courage*, that boring play, because we needed the money. And he would send a woman out to change any gesture we hadn't produced properly¹³ » (cité dans Tompkins et Holledge, 1997 : 107).

Pourtant, la contrainte de l'orthodoxie ne pesa pas tant sur les metteurs en scène (comme Jean Dasté, Jean-Marie Serreau, Benno Besson ou Giorgio Strehler) que sur les théoriciens proches du marxisme (Dort, Barthes, Duvignaud et toute l'équipe de *Théâtre populaire*). L'orthodoxie et ses conséquences funestes sur la création libre de tout dogme furent souvent la conséquence d'une incompréhension de la notion de *gestus* et de la crainte qu'elle banalise et paralyse les futures lectures des pièces ainsi que l'écriture contemporaine.

Pour les metteurs en scène les plus « forts », comme Joan Littlewood ou Giorgio Strehler, Roger Planchon ou Antoine Vitez, la distanciation et le *gestus* ne brimèrent en rien la créativité. Du reste, Strehler, dans ses notes de mise en scène, ne se réfère pas à ces notions pour évoquer le travail de l'acteur. Il décrit pourtant la façon dont l'acteur se met hors jeu, se place à l'extérieur de la représentation : « L'acteur, par une certaine intonation, un certain geste, des intonations et des gestes à la fois – il a à sa disposition d'infinis modes et possibilités – “souligne” en se détachant, c'est-à-dire en se plaçant “à l'extérieur” de ce qui représente quelque chose à ce moment-là » (1980 : 106). Il semble que Brecht ait apprécié la sensualité et la

13. « Ce sacré Brecht. J'ai dû monter *Mère Courage*, cette pièce ennuyante, parce que nous avions besoin de l'argent. Et il envoyait une femme pour changer chaque geste que nous n'aurions pas joué correctement ».

légèreté de la *Vie de Galilée* montée par Strehler, qui ne s'y est pas préoccupé de l'exactitude du *gestus* et de l'orthodoxie marxiste ou... brechtienne.

Durant les années 1950, le brechtisme a surtout manifesté son influence sur la manière de monter les classiques européens. Sans être expressément mentionné ou utilisé, le *gestus* était un moyen de souligner les rapports de force et les situations, d'illustrer le contexte social, de dire l'implicite, d'établir les références des textes à leur époque et à la nôtre. Les metteurs en scène préoccupés par le message social des classiques (notamment Roger Planchon, Jean-Marie Serreau, Guy Rétoré, Gabriel Garran) prenaient soin d'illustrer les rapports sociaux de leurs personnages par des gestes.

Les années 1960 – dès 1964, avec la création de la pièce de Peter Weiss *Marat/Sade* par Peter Brook à la scène et à l'écran – tentèrent une improbable synthèse du *gestus* brechtien et de la pulsion vitale artaudienne et grotowskienne ; elle marquèrent en fait la crise du marxisme et l'abandon de la dramaturgie brechtienne.

Dès le début des années 1970¹⁴, le *gestus* et la distanciation cessèrent d'être l'unité de mesure indispensable pour évaluer la fonction sociale de l'œuvre d'art. Les années 1970 inaugurèrent, après la fin des illusions soixante-huitardes, une ère durable de dépolitisation. Les expériences postmodernes de la « performance » ou des mises en scène « ouvertes » sonnèrent le glas du théâtre militant ou engagé. Le *gestus* céda la place au frisson ou au clin d'œil conceptuel.

Les années 1980¹⁵ retrouvèrent un certain goût pour l'histoire, mais ne prirent pas clairement position face au *gestus*, sinon pour s'en détacher définitivement ou pour le renouveler considérablement dans deux expériences capitales : la danse-théâtre de Pina Bausch et l'œuvre de Heiner Müller. Avant d'évoquer la renaissance que connut avec elles le *gestus* brechtien, il est bon de revenir un instant sur les débuts du Tanztheater de Kurt Jooss dont l'œuvre coïncide historiquement et culturellement avec celle de Brecht. Elle lui survit dans la danse-théâtre contemporaine.

14. Une date charnière : 1973, premier choc pétrolier et parution de l'article de Jean-François Lyotard, « La dent, la paume » (1973).

15. Deux dates butoir : 1981, début de l'expérience socialiste française, et 1989, fin du communisme en Europe.

Le *gestus* : Bertolt Brecht et Kurt Jooss

En 1932, Kurt Jooss crée *Der grüne Tisch* (*La table verte*). Ce ballet proche de la pantomime remporte un succès considérable et évoque de manière prémonitoire les horreurs de la guerre en montrant les différents groupes en conflit : capitalistes-diplomates autour de la table couverte du tapis vert, soldats, civils, victimes, résistants, etc. L'interaction de ces groupes ressort clairement de la chorégraphie, et la fable raconte parfaitement l'enchaînement des catastrophes. La composition en tableaux dansés, encadrés par les délibérations des capitalistes, donne à lire les mécanismes de l'histoire. Et pourtant, si le message est indubitablement pacifiste, le *gestus* fondamental, l'attitude politique du ballet ne s'imposent pas au spectateur comme dans une pièce d'agit-prop, un *Lehrstück* ou une grande pièce de Brecht où les forces idéologiques sont organisées en fonction du message politique. La raison en est simple : le mouvement dansé, le rythme, la musique, les corps en action jouent un rôle de premier plan, rendant difficile le déchiffrage d'un message politique. Le *gestus* se dissout dans la *motion*, il ne se fige plus en un tableau vivant, en une nature morte aux contours précis. Il acquiert, en revanche, une énergie, une fluidité, un dynamisme qui emportent l'adhésion pathétique du spectateur. L'histoire structurée en épisodes dansés est encadrée par un prologue et un épilogue qui constituent la clé, aux sens musical et politique, de tous les épisodes de la guerre, une clé qui contient le *gestus* politique général de toute l'œuvre. Ainsi, le *gestus*, au moment même où il est par ailleurs inventé par Brecht, prend une tout autre résonance et conduit l'art de la scène dans une direction qui renoue avec le ballet d'action et la pantomime, en créant un genre nouveau, hybride dans sa composition et dans son alliance de réflexion et d'énergie : la danse-théâtre. Le *gestus* devient une motivation incarnée : elle n'est pas purement psychologique (comme avec Stanislavski), sociale (comme avec Brecht), mais psychophysique, faite d'actions physiques et chorégraphiques : « Motivation is what directs energy into movement¹⁶ » (Hastrup, 1996 : 4).

16. « La motivation est ce qui transforme l'énergie en mouvement. »

Le *gestus* de Bertolt Brecht à Pina Bausch

Élève de Kurt Jooss à la Folkswangschule d'Essen, Pina Bausch reprend un principe similaire : sa danse-théâtre allie représentation mimétique et pure motion, moments de représentation théâtrale et moments de pur mouvement ; tantôt le rapport au réel est étroit et mimétique, tantôt les corps semblent décoller et s'évanouir dans une sensation kinesthésique, quasi extatique. Dans ce qu'Eduardo Sanguinetti a joliment appelé une « somatopsychologie de la vie quotidienne », en relation avec la *Psychopathologie de la vie quotidienne* de Freud, Bausch examine les tics, les répétitions et les compulsions des corps humains pour mieux diagnostiquer les maux du couple et les difficultés de la vie en société. Le *gestus* de ces couples n'est ni éliminé ni tracé une fois pour toutes : il est absorbé, miniaturisé, sérialisé dans l'infinitésimal et l'imperceptible, dans les ratés et les reprises, les dépressions et les envolées de la vie quotidienne des couples.

Ainsi, dans *Blaubart (Beim Anhören der Oper von Béla Bartók Blaubart)*, le meurtre de la femme de Barbe-Bleue n'est pas montré directement et une fois pour toutes, il est réduit à quelques gestes compulsifs, sans cesse interrompus par des élans de tendresse et des habitudes de mélomane ; il est annoncé, exécuté, répété par des actions automatiques où l'homme et la femme, campant sur leurs positions, ne parviennent pas à se rejoindre, quels que soient leur amour et leurs bonnes intentions. Au lieu de proposer le tableau vivant, l'image, le moment favorable qui traduiraient cette non-rencontre de Barbe-Bleue et de sa jeune épouse qui ont un sérieux problème de communication, Pina Bausch répète et décompose la même séquence (notamment l'embrassade ou la séparation) un peu à la manière de Francis Bacon, dans des séries de fragments décalés. Émerge ainsi un *impetus interruptus* qui est à l'origine de toutes ces manifestations sérielles d'amour et d'incompréhension. Les interruptions ne visent pas à dessiner le *gestus* de manière critique et contradictoire pour nous raconter ce qu'il ne faut pas faire. Elles procurent une impression physique de compulsivité, une sensation – chez les danseurs comme chez les spectateurs – de vertige, d'évanouissement, voire de transe. Ainsi, le *gestus*, comme la résolution tragique ou comique, est constamment différé, reporté telle une solution impossible, incapable de se constituer, sinon en un *impetus* sans objet.

La danse-théâtre, de Jooss à Bausch, revivifie le *gestus*, devenu trop lisible et, donc, fastidieux. Elle lui restitue sa pugnacité en l'associant à la

mobilité et à la rythmique du corps : une leçon que la mise en scène théâtrale n'oubliera pas.

Le *gestus* chez Heiner Müller

Un souci comparable de ne pas figer le *gestus* en un commentaire tout prêt anime Heiner Müller lorsqu'il met en scène *La résistible ascension d'Arturo Ui*, dernier hommage au père aimé et détesté, dernier travail, artisanal et humble, juste avant sa mort, son testament peut-être.

De ce spectacle nous restent plus d'images que de *gestus*. L'image des premières minutes, par exemple. Martin Wuttke, qui tint le rôle-titre et participa à la mise en scène, torse nu, la langue rouge, mèche à la Adolf ; il arpente la scène du Berliner Ensemble dans la position d'un chien méchant et ahuri, prêt à mordre, mais effrayé ; il s'immobilise face au public, lève la tête, donne la patte, prêt à tout. Après ce prologue plus canin que câlin, et avant de se faire catin, le chien s'« humanise », retrouve une position bipède, mais garde des inflexions plus proches de l'aboiement que de la parole, imite la voix animale et rauque avec laquelle Hitler s'adressait aux foules pour les rallier et les inciter au meurtre. Une voix aussi inhumaine affecte l'auditeur à un niveau subliminal, elle flatte les bas instincts, évoque une bestialité et une brutalité mal contenues, mêle l'agressivité à la servilité. Le personnage de Ui/Hitler est magnifiquement esquissé, prêt à dévorer les planches. Mais qui s'apprête-t-il au juste à agresser et, surtout, à qui appartient ce chien malfaisant ? À Dogsborough (autre chien célèbre) ? Aux trois capitalistes voraces au premier plan ? À la blonde fatale, nue sous le manteau de fourrure ? Ou à quelque trust des choux-fleurs ? Rien ne permet encore de faire le lien avec le contexte et les autres figures, fictives ou historiques. Le spectateur doit d'abord faire l'expérience presque physique de la bestialité, de l'inhumanité, de la dégradation. Le temps de la réflexion viendra plus tard, en dépit des allusions aux figures historiques du nazisme souvent incompréhensibles pour le jeune public d'aujourd'hui. La voix et les poses du chien servile resteront plus un *stimulus* (quasi pavlovien) qu'un *gestus* brechto-marxiste.

Pourquoi ce renoncement apparent à la rationalité et à l'explication ? Probablement parce que le *gestus* resterait trop sec et incapable de faire le lien entre le nazisme et l'Allemagne réunifiée ; parce que la scène est plus encline à faire sentir la terreur de l'animalité, l'abjection et la haine de soi,

l'appel à l'irrationnel et le refus de l'autre que les schémas abstraits du fascisme et du néonazisme ; peut-être aussi parce que dans la culture allemande des années 1990 le traitement de choc est plus efficace que le schématisme idéologique pour faire passer le message.

Il ne s'agit pourtant pas d'une représentation mimétique et dramatique de la violence. L'esthétisation de la scène, l'ironie sensible derrière la charge, l'attitude des acteurs face au texte et au personnage assurent à la représentation une distance de sécurité. Très souvent, les acteurs parlent directement au public, sans se regarder, lui adressant en bloc un discours quasi lyrique, dans le style d'un chœur antique. Le dispositif à la fois épique (on raconte au public) et cathartique (on se confesse sans pudeur) implique une expérience émotionnelle intense qui doit donner la chair de poule, avant d'écoeurer et de faire réfléchir. On n'est pas si éloigné du *gestus* et de la distanciation tels que les concevait Brecht à la fin de sa vie et en tant que metteur en scène. La différence, c'est que Müller condense et retravaille en de brèves séquences beaucoup de sensations physiques, de peurs irrationnelles, d'impressions de déjà vu, et que ses spectateurs font l'expérience sensible de la motivation incarnée et de l'histoire comme compression de matériaux historiques et mythiques.

On a parlé à propos de Müller d'un « *Zitatgestus*, ou *gestus* de citation, forme très postmoderne de citation » (Maclean, 1996 : 13). Un tel *gestus* postmoderne renvoie plus à l'actualité – le danger du néonazisme – qu'au passé – l'arrivée de Hitler au pouvoir. Il se manifeste dans des *punctum*¹⁷, références directes, douloureuses et localisées à des points névralgiques de la représentation, comme une piqure infligée au spectateur pour le réveiller et, si possible, lui injecter le contrepoison. Un tel geste thérapeutique réussit parfois à réanimer l'énorme *corpus* brechtien, quelque peu engourdi.

* * *

Lorsque le *gestus* est employé de manière orthodoxe, à l'ancienne, comme dans les années 1930, 1940 ou 1950, il nous apparaît comme un gadget passablement anachronique, manquant de *punch*, de *punctum* et d'efficacité. Car notre époque est fatiguée des leçons de l'histoire, des jus-

17. Le terme de *punctum* est emprunté à Roland Barthes (1980).

tifications de l'idéologie, des réponses toutes faites que le brechtisme traîne encore derrière lui, quelles que soient ses rénovations, comme la gamelle ébréchée du communisme. Notre époque se prête davantage au relativisme postmoderne, à tout ce qui peut s'expérimenter sans conflit à résoudre, sans espoir de changer le monde. À la leçon méthodique, à l'explication sociologique, à la schématisation du *gestus*, elle préfère le *punctum* de la révélation soudaine et imprévue, le *satori* de l'illumination quasi mystique, le *koan* de la contradiction insoluble mais vivante.

Ce qui a changé du tout au tout, ce n'est pas tant le monde et ses contradictions que le *gestus de la réception* du public repu de cette fin de siècle. Il n'a plus la patience de voir la construction historique et idéologique se mettre en place, il lui faut la solution tout de suite, non plus à cause de « l'attente angoissée de la fin », mais parce qu'il est persuadé qu'il n'a plus à chercher, puisque les experts et les ordinateurs ont déjà fait les calculs.

Si le *gestus* survit ou se renouvelle, c'est comme malgré lui et parce qu'il accepte de réintroduire une *physicalité* dans la représentation mimétique, une dynamique, une motivation psychophysique que seuls la danse ou le théâtre physique semblent en mesure de lui fournir, au risque de le phagocyter pour lui substituer la pure *motion*, l'action d'effort d'un Laban ou l'action physique d'un Stanislavski et d'un Meyerhold. Le succès de la danse-théâtre d'une Pina Bausch, d'une Maguy Marin ou d'un Maurice Béjart, le renouveau du théâtre physique et du mime issu de Decroux, sont autant de preuves tangibles de l'héritage brechtien au cœur de l'avant-garde radicale des années 1920 et 1930.

Si le *gestus* est affaibli, menacé de disparition en théorie comme en pratique, c'est qu'il a perdu la radicalité de cette avant-garde-là, la volonté de dire des choses sur le monde en les lui faisant dire pour qu'il les change. L'ennemi de l'avant-garde radicale et politique, ce n'est plus le théâtre bourgeois, comme dans les années de jeunesse de Brecht, c'est d'une part le théâtre d'images, capable d'absorber le corps et son inscription sociale dans la beauté léthale de ses embrasements ; c'est d'autre part le théâtre physique et la danse-théâtre, où la conception du corps et de la gestuelle appartient à un tout autre modèle, où le corps, plus *impetus* et *stimulus* que *gestus*, est en mesure de faire de soudaines irruptions et de détruire toute fiction. La danse-théâtre ou la manière physique, néocathartique,

celle de Müller justement, de traiter la gestuelle et le corps sont devenus l'ennemi, ou du moins le *défi* lancé au théâtre politique encore fondé sur le *gestus* et le rationalisme. Et ces formes dansées et physiques, où le corps trouve encore à folâtrer, ont renouvelé (et non pas détruit) le théâtre politique fondé autrefois sur la seule dialectique du *gestus*.

Nous ne sommes plus à présent dans le dualisme, dans la pensée dialectique de l'explication, dans le *gestus* de l'illustration. Nous aspirons à un monisme de l'expression totale et de la motivation incarnée, en quête d'un corps qui s'illumine dans le moment précis où il se consume, tel le supplicié d'Artaud qui continue à faire signe depuis son bûcher, tels les *performers* qui – de Stanislavski à Grotowski – accomplissent un acte se suffisant à lui-même.

Faudra-t-il maintenir le *gestus* en état d'hibernation en attendant le grand soir ? Donner congé au corps biologique pour mieux contrôler le corps social ? Sacrifier la motilité des membres à la motilité des capitaux ? Le corps des *gestus* s'est-il déjà effacé en tant que marqueur social de nos différences ? Le porte-monnaie électronique a-t-il remplacé le cœur et ses raisons ? Probablement, et sans que nous nous en soyons rendu compte.

Devons-nous alors, s'il en est encore temps, choisir entre un théâtre militant, politique, aux corps marqués par d'évidents *gestus*, et un théâtre soit entièrement virtuel, sage comme une belle image, soit purement physique, sans inscription sociale et sans arrière-pensée ?

Espérons que non.

Alors nos lendemains qui déchantent sauront inventer un théâtre du geste avec l'exactitude sémantique des mots et la puissance cathartique de l'émotion incarnée.

Patrice Pavis est professeur au Département de théâtre de l'Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis. Ses publications les plus récentes sont : Dictionnaire du théâtre (Dumod, 1996), L'analyse des spectacles (Nathan, 1996), The Intercultural Performance Reader (Routledge, 1996) et La dramaturgie de l'actrice (Éditions Degrès, 1999).

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1980), *La Chambre claire. Essais sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma.
- BOURDIEU, Pierre (1994), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil.
- BRECHT, Bertolt (1963), *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche.
- BRECHT, Bertolt (1967a), *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BRECHT, Bertolt (1967b), *Modellbuch Theaterarbeit*, Berlin, Henschelverlag.
- BRECHT, Bertolt (1992), *Werke*, Berlin und Weimar/Frankfurt am Main, Aufbau-Verlag/Suhrkamp Verlag.
- DELEUZE, Gilles (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- DIAMOND, Ellen (1988), « Brechtian Theory/Feminist Theory », *The Drama Review*, spring, p. 82-94.
- HASTRUP, Kirsten (1996), « Incorporated knowledge », *Mime Journal*, n° 4, p. 2-9.
- LYOTARD, Jean-François (1970), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- LYOTARD, Jean-François (1973), « La dent, la paume », dans Jean-François LYOTARD, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'édition, p. 95-104.
- MACLEAN, Hector (1996), « *Gestus* in Performance : Brecht and Heiner Müller ». Manuscrit inédit.
- MAUSS, Marcel ([1934] 1990), « Les techniques du corps », dans Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 363-386.
- PAVIS, Patrice ([1978] 1985), « Mise au point sur le *gestus* », dans Patrice PAVIS, *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 83-92. [D'abord paru dans *Silex*, n° 7, p. 68-76.]
- PAVIS, Patrice (1997), « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine ». Texte présenté au colloque « Van Brecht tot Bernadette », à Anvers, en août. Inédit.
- PAVIS, Patrice (dir.) (1999), *La dramaturgie de l'actrice*, Bruxelles, Éditions Degrés.
- STREHLER, Giorgio (1980), *Un théâtre pour la vie*, Paris, Fayard.
- TOMPKINS, Joan, et Julie HOLLEDGE (dir.) (1997), *Performing Women/Performing Feminisms : Interview with International Women Play-Wrights*, Australian Drama Studies Association Academic Publications, n° 2.
- VIGARELLO, Georges (1978), *Le corps redressé*, Paris, Delarge.