

La main, articulation du drame au théâtre ?

La main occupe une place importante dans la représentation théâtrale, intervenant en scène comme un organe de communication privilégié. Le jeu des acteurs dans la Grèce antique se fondait ainsi sur une gestuelle des mains extrêmement codifiée nommée *chironomia*. Celle-ci avait pour fonction de dire en gestes, de manière redondante, ce que disait le texte, de convertir le texte en gestes. Le jeu des acteurs, dans l'art dramatique occidental, s'inscrit dans cette tradition où la main intervient en scène comme support au texte, comme auxiliaire de l'écriture textuelle. Aussi la main s'impose-t-elle comme articulation de deux domaines de l'art dramatique distincts depuis l'origine du théâtre : le *drama* – ce qui relève de l'écriture dramatique – et le *theatron* – ce qui relève de la représentation scénique.

Or, à partir du XVIII^e siècle, les auteurs et théoriciens du théâtre exigent des acteurs un jeu plus naturel et plus vrai, fondé sur l'imitation de la nature. La main, exclusivement régie jusqu'alors par une rhétorique gestuelle qui la rendait signifiante, ne peut plus intervenir dans la représentation comme auxiliaire de l'écriture textuelle. Cette réforme du théâtre modifie en profondeur le rôle qu'y jouait la main. Sa place centrale est remise en cause : la main relève désormais au théâtre d'un art du détail.

Malgré la redéfinition de la place qu'elle occupe dans la forme dramatique et dans la représentation théâtrale, la main demeure pourtant à l'articulation du drame et du théâtre. Tenter de comprendre le rôle qu'elle joue dans le théâtre d'aujourd'hui supposerait dès lors de retracer, dans une vue diachronique, l'histoire de sa reconversion en traversant l'œuvre théorique et dramatique de trois auteurs qui ont toujours cherché à articuler drame et théâtre : Denis Diderot, Bertolt Brecht et Edward Bond.

Une sémiotique de l'informulé : la main dans le théâtre de Diderot

Diderot entreprend, au XVIII^e siècle, une des réformes les plus importantes du théâtre de son temps engageant la forme dramatique et la représentation scénique. Il entend rompre avec la tradition aristotélicienne qui dissocie drame et théâtre et les réarticuler l'un à l'autre. Aussi cherche-t-il avant tout à ramener le geste au cœur d'un théâtre centré sur le texte. Il

écrit ainsi dans le *Second Entretien sur le Fils naturel* (1757) : « Nous parlons trop dans nos drames ; et, conséquemment, nos acteurs n’y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources »¹. Cet art auquel Diderot se réfère, c’est la pantomime qu’il va chercher à réinscrire dans ses pièces.

La pantomime se présente, dans le théâtre de Diderot, comme une partition gestuelle autonome, distincte de la partition verbale. Elle se constitue dans des passages isolés du texte, en particulier en début et en fin d’acte, et intervient ainsi comme un jeu muet qui concurrence le texte. La pantomime existe en elle-même, par elle-même au point que, pour Diderot, le spectateur, s’il veut se rappeler de la pièce, devrait pouvoir se remémorer les différents moments pantomimes ou « tableaux » qui la composent : « le spectateur est au théâtre comme devant une toile où des tableaux divers se succèderaient par enchantement »².

La pantomime s’inscrit en effet dans une réforme plus vaste de la forme dramatique qu’entreprend Diderot avec le développement d’une esthétique du tableau. Dans le *Premier Entretien sur le Fils naturel*, le philosophe définit ainsi le tableau par opposition au coup de théâtre que la poétique aristotélicienne décrivait comme l’une des principales parties de l’histoire tragique : « Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l’état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau »³. L’esthétique du tableau se fonde sur une immobilisation picturale de l’action en scène, sur son interruption. Elle introduit par là même, au cœur de la forme dramatique, des temps de pause, de suspension de l’action où va trouver à s’inscrire le geste, où va trouver à s’inscrire la main. Car l’esthétique du tableau, en interrompant l’action dramatique, rend perceptible, lisible un détail tel que la main dans la représentation théâtrale qui, dès lors, s’autonomisant au sein de la pantomime, va pouvoir acquérir un sens qui lui est propre, distinct de celui du texte.

Pensée à partir du tableau, la pantomime diderotienne apparaît en effet comme une composition de signes gestuels constituant un îlot de sens que doit déchiffrer le spectateur. Toutefois, ainsi que le souligne Pierre Frantz, « la pantomime, telle que la pense Diderot, ne

¹ Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) in *Œuvres*, tome IV (Esthétique-Théâtre), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1143.

² Diderot, *De La Poésie dramatique* (1758) in *Œuvres*, tome IV, *op. cit.*, p. 1342.

³ Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 1136.

transmet pas un sens verbalisable, antérieur et traductible ; elle ne se substitue pas à la parole pour la traduire [...] : elle fait sens de l'indicible. Elle est profondément hiéroglyphe »⁴. La pantomime, et par là même la main qui s'inscrit en son cœur, participe donc, dans le théâtre de Diderot, d'une sémiotique de l'informulé. Elle doit transmettre au spectateur un sens autonome, distinct de celui du texte, elle doit dire en gestes ce qui se passe de mots et articuler par là même la partition verbale à la partition gestuelle, le drame au théâtre.

Ainsi, au début du *Fils naturel* (1757), Dorval « *laisse tomber sa tête sur ses mains* »⁵ pour signifier son désespoir, geste que reprendra plus loin un autre personnage de la pièce, Clairville. C'est toutefois le tableau final du *Fils naturel* qui illustre le mieux le rôle que joue la main dans le théâtre de Diderot. Dans cette scène, l'auteur entend redonner à lire au spectateur, par un phénomène de cristallisation temporelle, toute la vie des personnages – ce que Lessing nomme, dans *Laocoon* (1766), « l'instant prégnant ». Aussi Diderot resserre-t-il la scène autour du geste de l'imposition des mains par le vieux Lysimond sur ses enfants afin de sceller la réconciliation familiale : « *Le vieillard tient ses bras étendus vers ses enfants, qu'il regarde alternativement, et qu'il invite à se reconnaître. Dorval et Rosalie se regardent, tombent dans les bras l'un de l'autre, et vont ensemble embrasser les genoux de leur père [...]. LYSIMOND, leur imposant ses mains, et levant les yeux au ciel, dit : Ô ciel, je te rends grâces !* »⁶.

Si à partir de Diderot, la main relève, dans la représentation théâtrale, d'un art du détail – elle n'est plus qu'un signe minime que l'on distingue à peine de l'ensemble des signes présents sur le plateau –, elle demeure toutefois perceptible dans le cadre d'une esthétique du tableau où, s'autonomisant de la partition verbale, s'inscrivant au sein d'une sémiotique de l'informulé qui la rend signifiante, elle s'impose comme articulation du drame au théâtre. Par son esthétique du tableau, Diderot semble en effet travailler, dans son œuvre, à défaire la forme dramatique classique afin d'offrir en son cœur un espace propre à la main. La reconversion de la place de la main au théâtre semble dès lors liée à une reconversion de la forme dramatique elle-même.

⁴ P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, p. 128.

⁵ Diderot, *Le Fils naturel* (1757) in *Œuvres*, tome IV, *op. cit.*, p. 1085.

⁶ *Ibid.*, p. 1124.

La main comme organe du commentaire dans le théâtre de Brecht

Le principe d'interruption de l'action dramatique sur lequel se fonde l'esthétique du tableau diderotien est également au cœur du théâtre épique que Brecht tente de fonder dès les années 1920. Walter Benjamin écrit ainsi, dans ses *Essais sur Brecht* : « le principe du théâtre épique repose, tout comme celui du montage, sur l'interruption. Sauf que l'interruption n'a pas ici un caractère d'excitant, mais une fonction pédagogique. Elle immobilise l'action en cours, oblige par là l'auditeur à prendre position par rapport au processus, et l'acteur par rapport à son rôle »⁷.

Parce qu'il se fonde sur un principe d'interruption, le théâtre épique est un théâtre où trouvent à s'inscrire la main, le geste. Walter Benjamin précise ainsi, dans un autre texte des *Essais sur Brecht* : « le théâtre épique est *per definitionem* un théâtre gestuel »⁸. Ce théâtre que Brecht entend fonder s'organise en effet autour de ce qu'il nomme le *gestus*, notion désignant l'« attitude globale »⁹ d'un personnage engagé dans des rapports interpersonnels. « Sous le terme de *gestus* », explique Brecht, « il faut entendre un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et (le plus souvent) de déclarations faites par une ou plusieurs personnes à l'adresse d'une ou de plusieurs autres »¹⁰.

Or, dans un texte de 1931 intitulé « La Dramaturgie dialectique », Brecht définissait le *gestus*, à l'instar de la main, comme ce qui articule drame et théâtre, comme « l'élément dialectique sous-jacent aux rapports existant entre le drame et le théâtre »¹¹. Dès lors, tenter de comprendre quel rôle joue la main dans le théâtre de Brecht semble supposer un nécessaire détour par la notion de *gestus*.

Dans un article de 1973 intitulé « Diderot, Brecht, Eisenstein », Roland Barthes propose une définition du *gestus* toute différente de celle de Brecht : « Chez Brecht, c'est le *gestus social* qui reprend l'idée de l'instant prégnant »¹². En rapprochant, à travers une unique

⁷ W. Benjamin, « Théâtre et radio – Sur le contrôle mutuel de leur travail éducatif » (1932) in *Essais sur Brecht*, traduit par P. Ivernel, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 120.

⁸ W. Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » (1939) in *Essais sur Brecht, op. cit.*, p. 43.

⁹ Brecht, « Sur la musique gestuelle » (1937) in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 711.

¹⁰ Brecht, « Sur le “gestus” » (1940) in *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, pp. 892-893.

¹¹ Brecht, « La Dramaturgie dialectique » (1931) in *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 403.

¹² R. Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein » (1973) in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 336.

référence à Lessing, Brecht de Diderot et en identifiant le *gestus* à « l'instant prégnant », Roland Barthes nous invite à réenvisager, à partir de l'esthétique du tableau diderotienne, le rôle du *gestus* dans l'œuvre de Brecht.

Le *gestus* n'est pas seulement l'indice de la relation sociale qu'entretiennent les différents personnages : il est également un moment de suspension, de cristallisation des relations interpersonnelles dans un contexte historique. Dans la douzième séquence de *La Vie de Galilée* (1955), Brecht met ainsi en scène le cardinal Barberini, favorable au physicien, peu après son élection au trône pontifical. Le cardinal inquisiteur entre en scène et argumente longuement auprès du nouveau pape en faveur d'une condamnation de Galilée. Tout au long de la scène, le cardinal Barberini est revêtu des habits sacerdotaux et c'est finalement en tant que pape qu'il accède à la demande du cardinal inquisiteur. Ce que montre Brecht dans cette scène, c'est, ainsi que l'écrit Bernard Dort, comment « le *non* de l'homme Barberini, ami de Galilée et quelque peu mathématicien, grand collectionneur et quelque peu pilleur d'œuvres d'art, est devenu un *oui* de l'Église »¹³. Cette scène de *La Vie de Galilée* met ainsi en évidence le rôle du *gestus* dans le théâtre de Brecht, interrompant l'action dramatique, cristallisant la relation qu'un personnage entretient avec les autres personnages selon son statut social.

À la différence de la pantomime diderotienne, le *gestus* ne constitue toutefois pas seulement un îlot de sens que le spectateur doit déchiffrer. Dans le *Petit Organon pour le théâtre* (1948), Brecht précise ainsi : « Chaque *gestus* montré s'accompagne toujours d'un *gestus* général, qui est de montrer qu'on montre »¹⁴. L'auteur décrit là le geste fondamental du théâtre épique : en interrompant, en suspendant un processus et en désignant, par un phénomène de monstration, cette suspension, le *gestus* a pour tâche de donner place au regard critique du spectateur. Il faut que ce dernier puisse non seulement percevoir mais interroger la transformation du cardinal Barberini en pape Urbain VIII. Le *gestus* fonde ainsi, dans le théâtre de Brecht, un espace du commentaire qui est moins « le lieu d'affirmation d'un sens [que] celui d'un examen contradictoire des actions »¹⁵, ainsi que l'écrit Hélène Kuntz. C'est

¹³ B. Dort, « Lecture de Galilée, étude comparée de trois états d'un texte dramatique » in *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, C.N.R.S., 1972, p. 168.

¹⁴ Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* (1948) in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 381.

¹⁵ H. Kuntz, « Commentaire » in *Poétique du drame moderne et contemporain – Lexique d'une recherche, Études théâtrales* n° 22, 2001, p. 30.

dans cet espace privilégié que la main va intervenir dans le théâtre de Brecht comme organe du commentaire.

Dans *Mère Courage et ses enfants* (1939), la main apparaît ainsi comme le lieu de la contradiction intime du personnage éponyme. Elle intervient tout d'abord comme l'organe maternel, comme l'organe par lequel Mère Courage tente de protéger ses enfants de la guerre. Dans la première scène, elle retient ainsi son fils, Eilif, que deux recruteurs de l'armée voudraient emmener : « Rien à faire, adjudant. Le métier des armes, c'est pas pour mes enfants. [...] Vous voulez me le conduire à la boucherie, je vous connais. [...] *Elle tire un couteau.* Essayez donc de le prendre. Je vous saigne à blanc, canailles. Faire la guerre avec lui, je vais vous apprendre, moi ! »¹⁶.

Mais la main intervient également dans *Mère Courage et ses enfants* comme l'organe du commerce, comme l'organe par lequel on fait des affaires, et entre par là même en contradiction avec l'organe maternel. Dans la première scène, alors qu'elle est parvenue à retenir Eilif et qu'elle s'apprête à partir, Mère Courage commence à marchander une boucle de ceinturon avec un des recruteurs :

MÈRE COURAGE. Un demi-florin. Ça vaut deux florins une boucle comme ça. *Elle redescend de la carriole. [L'adjudant] va avec la boucle derrière la carriole. [...] Mère Courage le rejoint [...].*

LE RECRUTEUR, à Eilif. Et après, on ira lever le coude entre hommes. J'ai l'argent de la prime sur moi, viens. *Eilif reste indécis. [...] Le recruteur a pris Eilif par le bras pour l'entraîner vers le fond.* Dix florins tout de suite, et tu es un homme courageux, et tu combats pour le roi, et les femmes se disputent pour toi. Et moi tu as le droit de me casser la gueule parce que je t'ai offensé. *Tous deux sortent.*¹⁷

Mère Courage, toute à ses affaires, a laissé échapper son premier fils qu'elle protégeait pourtant auparavant avec vivacité. Elle perdra de la même manière son second fils en marchandant la rançon qui aurait pu lui sauver la vie. La main révèle la contradiction intime de Mère Courage, déchirée entre la volonté de protéger ses enfants et celle de faire des affaires. Elle intervient en ceci, dans cette pièce, comme organe du commentaire.

L'articulation entre drame et théâtre s'opère, dans la dramaturgie brechtienne, dans l'espace du commentaire, espace offert au regard du spectateur sur un processus suspendu,

¹⁶ Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (1939), traduit par Guillevic, Paris, L'Arche Éditeur, « Scène ouverte », 2004, pp. 14-15.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 19-20.

interrompu. Aussi le *gestus* travaille-t-il à discontinuer la forme dramatique pour ouvrir cet espace, creusant le drame de multiples béances. En ceci, la main intervient également dans le théâtre de Brecht comme organe poétique, faisant et défaisant la forme dramatique. « Pratiquer la vivisection. Couper et cautériser, coudre et découdre à même le corps du drame », tel est, selon Jean-Pierre Sarrazac, le geste de l'auteur Brecht qui est aussi « le geste de l'auteur-rhapsode de l'avenir »¹⁸.

La main comme vecteur de l'informulable dans le théâtre d'Edward Bond

Les dramaturgies contemporaines entretiennent une relation ambiguë avec le *gestus* brechtien. Si certains auteurs le réinvestissent dans leurs pièces parce qu'il instaure, au sein de la fiction, un espace du commentaire, d'autres le critiquent vivement, le percevant, ainsi que l'écrit Patrice Pavis, comme « une mise en évidence assez abstraite d'une relation ou d'une contradiction sociale, une technique destinée à prouver une thèse »¹⁹. En effet, s'il suspend le geste, le *gestus* travaille surtout à le figer dans un « système sémiotique visible et lisible »²⁰. Il implique par là même une certaine maîtrise du corps de l'acteur afin de le rendre signifiant. Patrice Pavis précise ainsi : « Le *gestus* livre un corps pacifié, voire réprimé, tenu en laisse par un esprit ordonné »²¹. Le *gestus* ne laisse pas place à l'expression libre du corps, et par là même de la main. Aussi les dramaturgies contemporaines s'attachent-elles à lever cette maîtrise qu'implique le *gestus* afin que le corps, que la main accèdent à leur propre parole.

La relation ambiguë qu'entretiennent les dramaturgies contemporaines avec le *gestus* trouve particulièrement à s'illustrer dans l'œuvre du dramaturge anglais Edward Bond. Certaines scènes de ses pièces relèvent en effet de la pratique brechtienne du *gestus*. Le spectateur de *Rouge, Noir et Ignorant*, première des *Pièces de guerre* (1985), assiste ainsi, dans la septième section de la pièce, à la métamorphose du personnage du Fils en soldat qui, tandis qu'il entonne la « Chanson de l'armée », revêt un costume militaire – métamorphose qui ne va pas sans rappeler celle du cardinal Barberini en pape Urbain VIII dans *La Vie de Galilée*.

¹⁸ J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, pp. 40-41.

¹⁹ P. Pavis, « Le Gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine » in *Bertolt Brecht : critique et interprétation*, sous la direction de P. Ivernel, *Europe* n° 856-857, 2000, p. 133.

²⁰ *Id.*

²¹ *Ibid.*, pp. 133-134.

Mais Edward Bond se livre également, dans certains textes théoriques, à une critique du *gestus*. Dans un article intitulé « Un Incident dans *Hedda Gabler* et un exercice d'acteur », Edward Bond établit, à partir des infanticides effectifs ou virtuels d'Hedda Gabler, Lady Macbeth et Médée, un exercice pour acteurs qui consiste à mettre à jour les « Objets Invisibles » de ces scènes de meurtre. L'auteur définit ainsi, en note, ce qu'il entend par « Objet Invisible », qu'il abrège fréquemment sous la forme « OI » : « exécution par l'acteur d'une action invisible dans le texte. C'est la fonction de l'art dramatique que de rendre l'OI visible »²². Dans son article, Edward Bond oppose l'Objet Invisible au *gestus* brechtien et critique ce dernier pour son manque de radicalité : « Quand le public entend le “cri silencieux” de Mère Courage, il prend en charge à sa place le son de son cri. Quand l'acteur moderne accomplit le son ou l'action de l'OI, le public s'entend ou se voit lui-même. Le cri silencieux est sentimental, le son et l'action de l'OI sont radicaux. C'est là la différence entre “théâtralisation” et “théâtre”, entre empathie et connaissance de soi »²³.

Le théâtre de Brecht, tout comme celui de Diderot, est un théâtre du geste suspendu, « interrompu »²⁴ écrit Pierre Frantz. C'est ce qu'illustre tout particulièrement le cri silencieux de Mère Courage sur lequel se fonde la critique d'Edward Bond. Le cri silencieux est un geste incomplet, interrompu, volontairement suspendu pour créer un effet de mise à distance. Edward Bond, lui, veut entendre le cri ; il veut que le geste soit exposé sur scène dans toute sa complétude et, par là même, dans toute sa radicalité. Dans un texte de *La Trame cachée* (2000) intitulé « La Dramaturgie moderne », Edward Bond formulait une critique similaire en commentant la mise en scène par le Berliner Ensemble d'une de ses pièces, *Maison d'arrêt* (1993), qui s'ouvre par une scène d'infanticide :

Le père étranglait sa fille de manière suggérée, au moyen de gestes sans énergie. Cela distançait son acte, afin qu'on puisse réfléchir à celui-ci. Jouer la scène de cette façon dans le cas de quelqu'un tué lors d'une bagarre de bar ou d'une guerre pourrait avoir quelque utilité. Cela n'est d'aucune utilité lorsque quelqu'un est tué pour n'avoir pas bu une tasse de thé. Le centre de la pièce se situe dans la réalité de la vie moderne. Le père doit étrangler sa fille de manière brutale pour concrétiser le paradoxe de la vie moderne.²⁵

²² Bond, « Un Incident dans *Hedda Gabler* et un exercice d'acteur » (2002), traduit par C. Gassie et M. Vittoz, in *Lexi / Textes 6 Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2002, p. 312.

²³ *Ibid.*, p. 308.

²⁴ P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 180.

²⁵ Bond, « La Dramaturgie moderne » (1999) in *La Trame cachée – Notes sur le théâtre et l'État* (2000), traduit par G. Bas, J. Hankins et S. Magois, Paris, L'Arche Éditeur, 2003, p. 40.

La radicalité telle que la conçoit Edward Bond, c'est réclamer que le geste s'accomplisse dans toute sa brutalité, c'est lever la maîtrise qu'imposait le *gestus*, c'est laisser libre cours à l'excès. D'où cette impression dans l'œuvre d'Edward Bond que le geste prend la parole, que la main accède à sa propre parole.

Le sacrifice de l'enfant est un thème récurrent dans le théâtre d'Edward Bond depuis *Sauvés* (1965), une de ses premières pièces qui fit scandale pour mettre en scène un groupe de jeunes hommes lapidant un bébé dans son berceau, à *Grande Paix*, troisième et dernière pièce de guerre, où un jeune soldat est contraint de tuer sa sœur. Dans *Maison d'arrêt*, Mike tue sa fille parce qu'elle refuse de boire le thé qu'il lui a préparé. Ce geste est profondément incompréhensible, insaisissable tant pour le personnage que pour le spectateur. Aussi relève-t-il moins du *gestus*, qui suppose la maîtrise, que de ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme, en opposition au *gestus*, le *raptus*. Le *raptus* est dérapage ; il n'a le plus souvent d'autre motivation que pulsionnelle. Il expose en scène un vide de sens.

Edward Bond, lorsqu'il décrit en didascalie la scène d'infanticide de *Maison d'arrêt*, met l'accent sur les mains des personnages : « *Mike frappe le cou de Sheila de ses mains, la soulève et l'étrangle. Elle est d'abord trop surprise pour réagir. Puis ses mains montent et enfonce ses ongles dans les mains de Mike. [...] Les mains de Sheila s'agrippent de plus en plus faiblement ; on dirait qu'elles tapotent en douceur les mains de Mike* »²⁶.

La scène d'infanticide de *Maison d'arrêt* est précédée d'un long monologue de Mike où il tente de convaincre sa fille de boire le thé qu'il lui a préparé. Cette même scène ouvre au contraire sur le silence : dans la suite de la pièce, Mike est gagné par l'aphasie. Ses mains semblent s'être substituées à sa parole. Elles ont dit ce qu'il était impossible à dire : la pulsion intime du personnage, son aliénation profonde. C'est donc comme vecteur de l'informulable qu'intervient la main dans les dramaturgies contemporaines. Or, c'est précisément dans cette faculté à formuler l'indicible, à assumer, au sein de la représentation théâtrale, un sens que ne peut assumer le texte mais qu'il suppose pourtant, que la main s'impose, aujourd'hui encore, comme articulation du drame au théâtre.

²⁶ Bond, *Maison d'arrêt*, traduit par A. Llamas, Paris, L'Arche Éditeur, 1993, p. 19.

Penser la place de la main au théâtre, c'est tenter de retracer l'histoire de sa reconversion, c'est montrer comment, s'autonomisant du texte et acquérant un sens qui lui est propre, la main demeure à l'articulation du drame et du théâtre. Il convient toutefois de ne pas penser la main comme simple métonymie du corps de l'acteur, de ce corps qui, déployant ses potentialités physiques, permet au texte de devenir spectacle. La main demeure un organe privilégié du corps de l'acteur, celui où le texte rencontre son devenir scénique, celui où s'articulent drame et théâtre. En ceci, et c'est ce que voudrait illustrer notre exploration des œuvres de Denis Diderot, Bertolt Brecht et Edward Bond, « la main est », selon le mot d'Erri de Luca, « à l'avant-garde du corps ».

Sylvain Diaz
Université Lumière – Lyon 2