

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)***

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

# INDEX / CONTENTS

## Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

*Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey*  
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

*La sposa dei ghiacci*  
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015  
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



ESTHER JAMMES

## **GESTE-FORME ET AUTO-RÉFÉRENTIALITÉ. *KABUKI* ET THÉÂTRE BAROQUE**

Peut-on citer un geste ? Une telle question pourrait sembler une gageure, si l'on s'en tient à l'acception textuelle de la citation. Il semblerait que, pour qu'il y ait citation, il faille des guillemets et, si possible, les références en note. Le geste, avec son caractère éphémère, puisqu'il est réalisé par un individu unique et dans un temps donné, ne semble pas être capable de références. Cependant, certaines formes de théâtre, comme le *kabuki* et le théâtre baroque français, ont pu développer un rapport particulier au geste que l'on serait tenté de qualifier de citation.

Le *kabuki* est un théâtre japonais né au XVII<sup>e</sup> siècle et dont la théâtralité présente de nombreuses particularités. Par exemple, il n'y a pas d'actrices, seulement des acteurs, dont certains, les *onnagata*, sont spécialistes des rôles féminins. Il y a des familles d'acteurs et le nom de scène est transmis de père en fils ou de maître à élève, ce qui fait que l'on parle de Danjûrô XII ou Kikugorô VII. Le *kabuki* n'est pas un théâtre 'à texte', dans le sens où le texte n'était presque jamais publié (du moins pas

sous la forme que l'on connaît en Occident) et où le spectacle de *kabuki* est indissociable de l'ensemble de ce que l'on appelle aujourd'hui la mise en scène. Les décors, les costumes, la musique, les déplacements et les gestes, au même titre que le texte, forment le spectacle de *kabuki*, à tel point que le Théâtre National pouvait illustrer ses programmes avec des photos prises vingt ans auparavant.<sup>1</sup>

Le *kabuki* a souvent été qualifié de baroque, en opposition au classique *nô*, parce que c'est un théâtre à l'esthétique exubérante, mêlant jeu, danse, chant et musique. Et une véritable comparaison entre *kabuki* et spectacle baroque (celui du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et ses réinterprétations contemporaines) peut être utile, justement parce que notre recul par rapport à cette forme de théâtre japonais nous permet une définition de la théâtralité baroque sans les préjugés que le terme à la fois compliqué et usé de baroque pourrait entraîner. Cette comparaison portera surtout sur le geste, qui dans ces deux traditions si différentes peut être référencé, reproduit, reconnu et cité, dans une continuelle auto-référentialité.

### 1. *Guillemets visuels*

La pièce de kabuki *Dan-no-Ura Kabuto Gunki*<sup>2</sup> – à l'origine une pièce du théâtre de marionnettes *bunraku* – fournit un exemple intéressant pour une réflexion autour de la citation du geste. Dans le troisième acte appelé *Akoya* on y voit une courtisane de haut rang, arrêtée et interrogée parce qu'on la soupçonne de savoir où se cache l'homme qu'elle aime, Kagekiyo, célèbre guerrier en fuite. Le personnage qui nous intéresse est

---

<sup>1</sup> Voir J. J. Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis Edition, 2011 et T. Kawatake, *Kabuki : Baroque Fusion of the Arts*, Tokyo, I-House Press, 2003.

<sup>2</sup> 増補兜草記: pièce en cinq actes, écrite par Matsuda Bunkodô, et Hasegawa Senshi, jouée au kabuki pour la première fois au Takemoto-za à Osaka en 1732.

celui de Iwanaga Saemon, l'un des deux officiers chargés de l'interrogatoire. C'est un type de rôle appelé *akattsura*<sup>3</sup> ou "face rouge", rôle de méchant fort mais stupide, souvent le vassal d'un personnage plus intelligent, comme c'est le cas ici : il veut employer des instruments de torture traditionnels, mais son supérieur les remplace par des instruments de musique afin de sonder directement le cœur de la jeune fille.

Saemon est aussi un personnage joué selon une technique appelée *ningyô buri*<sup>4</sup> ou "geste de marionnette", qui consiste pour l'acteur à imiter la façon de se mouvoir des marionnettes de *bunraku*. Pour renforcer l'illusion qu'il s'agit d'une marionnette et non d'un acteur, celui-ci est affublé de sourcils mécaniques et accompagné de deux hommes en noir ressemblant aux manipulateurs du *bunraku*. De plus, ce n'est pas l'acteur qui dit ses répliques, mais le narrateur qui est assis à droite de la scène avec le joueur de *shamisen*, instrument à trois cordes.<sup>5</sup> Les gestes de Iwanaga Saemon et tout ce qui l'entoure contribuent à montrer que l'acteur cite le *bunraku*. Il ne s'agit pas simplement d'emprunter les gestes de la marionnette, mais bien de les reproduire pour un spectateur capable de les reconnaître comme appartenant au *bunraku*. Si l'on parle de citation plus que d'emprunt ou d'imitation, c'est que l'on renvoie à un référent précis et reconnaissable pour le destinataire.

La technique du *ningyô-buri* s'aide en fait de références externes aux gestes, pour signifier son appartenance à un genre différent du *kabuki*, et donc indique qu'il s'agit d'une citation. Les manipulateurs en noir, les sourcils mécaniques et les autres éléments auxquels nous avons fait référence, agissent comme des guillemets visuels mettant en évidence le

---

<sup>3</sup> 赤面

<sup>4</sup> 人形振

<sup>5</sup> On peut voir cette scène en DVD, dans un enregistrement fait en 2002 au Kabuki-za (production Shochiku et NHK), avec Nakamura Kanzaburô XVIII (Munetsura) et Bandô Tamasaburô V (Akoya).

caractère importé du geste. Le cadre général de la pièce, qui est à l'origine une pièce de *bunraku* et qui donc est déjà dans l'esprit des spectateurs associée au théâtre de marionnettes, est également un signe qui indique au spectateur que ces gestes ne sont pas indigènes au *kabuki* et qu'il y a donc un référent à chercher ailleurs. Mais qu'en est-il lorsque ces guillemets visuels autour du geste n'existent pas ?

## 2. Geste-forme : *kabuki*

La notion de *kata*, que l'on trouve au cœur du *kabuki* comme de nombreux autres arts japonais, est souvent traduite par “forme”, “moule”, “manière de faire”, faute d'équivalent exacte. On peut dire que les *kata* sont des formes fixées qui peuvent être celles des costumes, des décors, d'un geste, d'une position, d'une façon de dire une phrase ou encore d'une combinaison de plusieurs de ces éléments. Ils peuvent être associés à divers éléments du spectacle : aussi bien à une pièce, à un personnage particulier ou à un type de personnage, qu'à une situation ou encore à un acteur. On les trouve dans tous les aspects du *kabuki*, “*kata* are the bones or building blocks of *kabuki* performance”.<sup>6</sup> *Kata* ne veut donc pas dire geste, et tous les gestes ne sont pas nécessairement des *kata*.

Pour comprendre visuellement ce que sont les *kata*, il suffit de regarder plusieurs versions différentes, données à des années différentes, de la même pièce. L'impression de voir le même spectacle est forte, puisque la mise en scène est sensiblement identique même à cinquante ans d'intervalle. Il y a des variations bien sûr, et comme toujours, les acteurs donnent des tonalités différentes aux personnages. Il ne faudrait pas croire

---

<sup>6</sup> Cf. S. Leiter, *New Kabuki Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 1997, p. 291. Il convient de rappeler ici que la notion de *kata* est en fait une notion historique assez récente, et que cette définition ne rend pas compte de la complexité de la question.

non plus que le *kabuki* est fixé dans l'immuabilité la plus profonde depuis sa création. La transformation du *kabuki* en forme d'art fixe et respectable, processus qui a en partie listé et immobilisé les *kata*, est relativement récente, et les *kata* peuvent être réinventés, par création de nouveaux *kata* ou reprise d'anciens. Il peut également y avoir plusieurs *kata* pour les mêmes éléments d'une pièce, et un acteur peut choisir celui qui lui convient le mieux. Mais, malgré ces variations, la représentation est toujours constituée de ces éléments formels déterminés que sont les *kata*. Par la notion de *kata*, le *kabuki* tire la notion de geste vers la notion de forme. C'est-à-dire que l'on met l'accent sur son aspect visuel, pour concevoir le geste comme une entité que l'on peut circonscrire et identifier, voire citer.

Si le geste n'est plus considéré tout simplement comme un mouvement ponctuel mais comme une forme que l'on peut définir, on comprend qu'il pourra être reproduit et reconnu et, dans certains cas, relié à une source précise. Tous les *kata* n'ont pas de nom au *kabuki*, mais les plus célèbres ou les plus frappants en ont et sont souvent liés à la personne qui les a créés. Par exemple, le geste qui consiste à laisser glisser de ses épaules le *haori*, c'est-à-dire la veste de *kimono*, est un *kata* appelé *haori otoshi*<sup>7</sup> ou "chute du *haori*" qui exprime l'état de quelqu'un qui tombe amoureux à en perdre l'esprit. Le *haori otoshi* porte un nom descriptif, mais les *kata* ont souvent le nom de l'acteur qui les a mis en place pour la première fois, ou de la guilde à laquelle celui-ci appartient, ou encore de la région d'où il vient.

Un exemple très célèbre de deux *kata* différents pour un même rôle est celui de Kumagai, dans l'acte *Kumagai Jinya* ou "Le camp de guerre de

---

<sup>7</sup> 羽織落し

Kumagai” de la pièce *Ichinotani Futaba Gunki*.<sup>8</sup> C’est un moment d’intense émotion ou Kumagai présente à son supérieur, Yoshitsune, ce qui est censé être la tête coupée du jeune Atsumori et qui est en fait celle de son propre fils. Il pose sur les marches d’un escalier, s’appuyant sur un panneau. Le panneau est important parce qu’il est le message cryptique laissé par Yoshitsune à l’intention de Kumagai et qui l’a guidé vers cette solution tragique. Selon le “*kata* de Shikan”, qui reprend en fait celui du *bunraku*, le panneau sur lequel s’appuie Kumagai est dirigé vers le haut, alors que selon le “*kata* de Danjûrô”, le panneau est vers le bas. Les *kata* ont ici le nom de l’acteur qui les a créés (ou recréés) et qui les ont rendus célèbres.

Dans la notion de *kata* il y a donc l’idée du modèle qui permet la reproduction : le geste est non seulement identifiable parce qu’il est défini et nommé, mais il s’agit aussi d’un geste reproductible. Certaines définitions du *kata* mentionnent même que la reproduction est ce qui fait que le geste est un *kata* et non pas simplement un mouvement. Si un acteur tente une nouvelle manière de faire un geste mais l’abandonne, la forme n’est pas considérée comme un *kata*.

### 3. Geste-forme : théâtre baroque

Dans le théâtre baroque la question du geste est plus difficile à cerner, par manque d’informations précises. On sait que, contrairement à la notion de *kata*, les gestes baroques n’étaient pas liés à la pièce mais pouvaient être choisis par les acteurs, et changés d’une représentation à une

---

<sup>8</sup> 谷双葉軍記 熊谷陣屋: pièce écrite par Namiki Sôsuke, Namiki Shôzô I, Asada Itchô, Namioka Geiji, Nanima Sanzô et Toyotake Jinroku, jouée pour la première fois au kabuki en 1752, au Morita-za, Edo (actuelle Tokyo).

autre. Le concept derrière l'utilisation des gestes dans le théâtre baroque est donc très différent de celui de *kata*, même si on peut aussi les concevoir comme des formes. La conception du geste comme forme est d'autant plus forte chez les baroques contemporains puisqu'ils s'inspirent souvent des tableaux de l'époque pour retrouver (réinventer) les gestes du théâtre, en suivant l'idée que les tableaux s'inspiraient du théâtre et des gestes de la rhétorique pour peindre les passions.

Dans le *Dictionnaire français* de César-Pierre Richelet (1680) on peut lire la suivante définition : "Geste : Mouvement de la main conforme aux choses qu'on dit".<sup>9</sup> En ce sens, le geste est une contrepartie visuelle de la parole, la forme visible du mot, du sens ou de l'émotion par ailleurs verbalisée. Certains traités de rhétorique ou sur l'art oratoire de l'époque, qui sont les sources qui nous aident à imaginer ce que pouvait être le geste théâtral, développent l'idée que le geste, issu d'une langue naturelle et silencieuse, pouvait être utilisé culturellement, artificiellement, pour ponctuer les discours. Le geste est alors une forme précise, qui accompagne le langage non pas comme un débordement expressif irrépressible et spontané, mais comme un élément soigneusement choisi pour sa signification.<sup>10</sup>

Le processus de création et d'utilisation du geste baroque est lui-aussi pris dans un système de référence. Il ne s'agit pas cette fois de baptiser un geste, de lui donner un nom, mais les gestes pouvaient être

---

<sup>9</sup> Cf. P. Richelet. *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise...*, Genève, Widerhold, 1680, p. 371.

<sup>10</sup> Je pense notamment à deux titres de John Bulwer publiés à Londres en 1644, *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the Art of Manuall Rhetoricke. Consisting of the Naturall Expressions, digested by Art in the Hand as the chieftest Intrument of Eloquence*, où l'auteur explique que le geste naturel seul ne suffit pas à l'orateur : pour être un bon orateur les meilleurs gestes, donc des gestes précis, doivent être appris.

repris par rapport à un réservoir commun : on voit ainsi qu'avoir les mains jointes signifie prier, avoir les mains tombantes est signe de désespoir et ainsi de suite. On peut voir par exemple dans *Cadmus et Hermione*, *tragédie lyrique* de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, mise en scène par Benjamin Lazar à l'Opéra Comique de Paris (2008), certains gestes codifiés : on peut reconnaître les pleurs, la mort indiquée par un geste des mains vers le bas, l'espoir, le désespoir, l'adieu. Si chaque geste a sa signification, l'interprétation n'est pas toujours aussi claire et il faut donc entendre la parole pour que le sens du geste soit débarrassé de toute ambiguïté.<sup>11</sup> Les gestes du théâtre renvoient donc à une forme déterminée et répertoriée : à partir du moment où le geste est ainsi défini, dans sa forme et sa signification, il pourra être repris et reproduit par les acteurs pour transmettre l'émotion ou la signification voulue.

Mais dire que les gestes ont un référent, qu'ils peuvent être reproduits, suffit-il pour que l'on puisse parler de citation ? Si l'on reprend l'exemple du *kabuki*, on peut se demander si geste transmis, geste emprunté, geste repris, ne seraient pas des expressions qui conviendraient mieux pour désigner la pratique d'une forme théâtrale qui n'existe qu'à travers sa transmission de génération en génération.

#### 4. Reconnaître le geste : auto-référentialité

Ce qui nous permet de parler de citation est la combinaison de ces éléments avec la reconnaissance, de la part du public, qu'il s'agit d'un

---

<sup>11</sup> Cf. J. Bulwer, *Chirologia: or, the Natural Language of the Hand & Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, Edited by J. W. Cleary, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1974, p. 74: "To beat and knock the hand upon the breast is a natural expression of the hand used in *sorrow, contrition, repentance, shame*, and in *reprehending ourselves*, or when anything is irksome unto us, because the breast is the cabin of the heart".

geste reproduit dont il peut identifier la source. La reconnaissance des *kata* fait même partie du plaisir des spectateurs de *kabuki*. Depuis la transformation progressive du *kabuki* en une forme classique, des manuels et listes de *kata* existants remplacent la connaissance apportée par la fréquentation assidue des théâtres, mais on peut supposer que le plaisir est le même. Il s'agit toujours de voir un geste et de le reconnaître comme geste créé plusieurs générations avant par un acteur célèbre. Le caractère citationnel de ce jeu de reproduction apparaît clairement lorsque, par exemple, un acteur de la lignée de Danjûrô, qui devrait jouer normalement le *kata* de sa famille, joue, pour un spectacle en l'honneur ou à la mémoire d'un autre acteur, avec le *kata* de cet acteur. Il pourrait arriver ainsi qu'un Danjûrô joue Kumagai en pointant son panneau non vers le bas comme le voudrait le *kata* de sa famille, mais vers le haut, suivant le *kata* de Shikan.

La reconnaissance par le spectateur du geste est aussi ce qui nous permet de parler de citation dans le théâtre baroque, même si cette reconnaissance est plus difficile à évaluer. Reconnaître le geste baroque c'est d'abord reconnaître qu'il appartient à un ensemble codifié de gestes particulier ; sans cette reconnaissance-là, la reconnaissance du sens, qui est en fait plutôt du domaine de l'interprétation, ne pourrait se faire. Le spectateur se doit donc de faire le lien, dans son esprit, entre le geste représenté et son origine.

Peut-être pourrait-on se contenter de parler d'emprunt, mais parler de citation du geste permet de mettre en évidence le jeu de ces théâtres avec une forme d'auto-référentialité. Si l'on assiste à une représentation de *Ichinotani Futaba Gunki*, lorsque Kumagai pose en haut des marches avec son panneau, on entend des applaudissements ou des *kakegoe*,<sup>12</sup> des paroles criées aux acteurs et qui étaient les applaudissements traditionnels du

---

<sup>12</sup> 掛声

*kabuki*. Ces *kakegoe* sont le signe que le public reconnaît là un geste célèbre et qu'il le trouve bien exécuté. Les *kakegoe* sont généralement de nos jours le nom de guilde de l'acteur, mais on pouvait entendre dans le temps d'autres mots d'éloges comme "tu es comme ton père !" : grâce à la citation des gestes, en voyant le fils, les spectateurs sont invités à revoir le père. Avec les *kata*, le *kabuki* tente de passer outre le caractère éphémère du théâtre en l'inscrivant dans une continuité historique : par la citation des gestes créés par un aïeul, la représentation présente renvoie aux représentations passées. En fait, en citant les gestes, le *kabuki* se cite lui-même.

La citation du geste baroque est également une forme d'auto-référentialité. Il ne s'agit pas cette fois de rappeler le passé dans le présent, mais de créer une langue propre au théâtre parce que le geste théâtral, quoique partageant un fond commun avec le geste des autres arts oratoires, a ses propres particularités.<sup>13</sup> Citer un geste c'est donc citer cette langue que l'on ne retrouve que sur le théâtre : pour comprendre et apprécier le spectacle, le public doit accepter qu'en contrepoint du texte les acteurs citent cette langue proprement théâtrale. Ce que l'idée de citation du geste met en relief c'est qu'il s'agit là d'un jeu conscient entre le spectacle et le spectateur.

Au vu des spectacles baroques contemporains, on pourrait même aller un peu plus loin et dire que la théâtralité de cette langue en est l'essentiel, car les spectateurs contemporains ne connaissent plus la signification de ces gestes. Certains peuvent être devinés, comme les gestes de désespoir que l'on a vus souvent dans les peintures, mais la plupart du temps le spectateur se contente de reconnaître qu'il s'agit d'une citation

---

<sup>13</sup> Les traités de rhétorique font souvent allusion – avec un certain mépris d'ailleurs – à des gestes qui peuvent convenir pour le théâtre mais non pour les discours (par exemple, tous les gestes faits au dessus de la tête).

d'une langue gestuelle dont il a perdu le sens et dont il sait, par ailleurs, reconnaître la théâtralité.



Copyright © 2017

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*