

**Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta,**  
studijní program : Obecná teorie a dějiny umění a kultury  
studijní obor : Dějiny výtvarného umění

**Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,**  
École doctorale Histoire de l'art (ED 441)

**Název: Teze disertační práce**

PhDr. Petra Kolářová

Étienne Decroux (1898-1991) : « Portrét mima jako sochaře »  
Zobrazení těla průsečíku scénického a výtvarného umění

Étienne Decroux (1898-1991) : "The Portrait of a Mime as a Sculptor"  
The Portrayal of a Body at the Intersection of Scenic and Fine Arts

Étienne Decroux (1898-1991) : « Portrait du mime en sculpteur »  
Figures du corps au croisement des arts du spectacle et des arts plastiques

Prof. Lubomír Konečný, Univerzita Karlova v Praze

Prof. Françoise Levailant, Prof. Pierre Wat (zastupující školitel), L'Université Paris 1  
Panthéon-Sorbonne

Předkládaná disertační práce se zabývá osobností a dílem francouzského herce a mima Étiennea Decroux (1898-1991), který byl zakladatelem nového dramatického umění tzv. tělesného mima. V umělcově díle nacházíme časté odkazy na sochařství v podobě metafory, kterou Decroux převáděl do tělesného pohybu. Sám se s oblibou situoval do role sochaře, a to jak v rozhovorech, tak ve svých vlastních představeních. Inspirací pro zvolené pojetí se stala esej Jeana Starobinského *Portrét umělce jako komedianta (Portrait de l'artiste en saltimbanque)* z roku 1970, který interpretuje zobrazení umělců v roli klaunů a pierotů jako travestované autoportréty, kterými umělec promlouvá o svém společenském postavení i o své vlastní tvůrčí činnosti. Proto jsem si zvolila za cíl vytvořit v osobnosti Étiennea Decroux portrét mima jako sochaře, v kterém se odrážejí jednotlivé významové aspekty této metafory, jež se dotýkají jádra koncepce tělesného mima.

Disertační práce je založena na výzkumu v Divadelním oddělení Francouzské národní knihovny v Paříži (Département des Arts du spectacle, Bibliothèque nationale de France), kde se nachází archivní fond Étiennea Decroux, který byl nedávno obohacen o nové, dosud neznámé rukopisy, pocházející z jeho pozůstalosti<sup>1</sup>. Tyto prameny se významnou měrou podílely na syntéze sledované problematiky, zejména se ukázaly zásadní pro pochopení vztahu Étiennea Decroux k sochařství Augusta Rodina. Další důležitý zdroj informací představují korespondence a divadelní programy uložené ve fondech anglického dramatika Edwarda Gordona Craiga, mima Pierra Verryho a tanečnice Margueritte Bougai. Uvedené archivní prameny byly doplněny o analýzu rozhovorů a textů Étiennea Decroux publikovaných v roce 1963 pod názvem *Paroles sur le mime*. Fotografie Étiennea-Bertranda Weilla dokumentující mimická představení a lekce v Decrouxově škole<sup>2</sup> byly zásadním materiálem pro porozumění koncepci tělesného mima a jeho pohybového stylu. Stejnou důležitost pro

---

<sup>1</sup> Rukopisy věnované rodinou Decroux Francouzské národní knihovně v prosinci 2013 jsou přístupné ke konzultaci od července 2014.

<sup>2</sup> Tento fotografický soubor je od roku 2012 taktéž uložený v Département des Arts du spectacle ve Francouzské národní knihovně.

vznik práce měly též filmy, ať už oficiálně vydané, či původní amatérská videa<sup>3</sup>. K poznání Decrouxova přínosu a k pochopení techniky pohybu a jeho dramatického potenciálu byla významná i osobní zkušenost, kterou jsem získala na kurzech tělesného mima pod vedením Lionela Comelly v sezóně 2012-2013.

Mým záměrem bylo interpretovat tělesného mima jako umělecký žánr na rozhraní scénického a výtvarného umění. Vycházím z premisy, že Étienne Decroux koncipuje mima jako plastické umění, jako „pohyblivou sochu“ (*la statuaire mobile*) a inspiruje se jak divadelním, tak výtvarným uměním. V práci budou postupně představeny jednotlivé zdroje Decrouxovy koncepce scénického těla, od jeho zaujetí sportem až po jeho zájem o sochařství Augusta Rodina. V dalších částech pronikneme do mimova tvůrčího procesu a nastíníme, jak pojímá tělo jako soubor obrazů a inspiruje se přitom fotografií a filmem a jak je pro něj tělo zároveň sochařským materiálem k modelování.

Vznik tělesného mima je úzce spjat s jeho tvůrcem, Étienne Decroux. V první části disertace proto stručně představuji jeho život. Decroux pocházel z dělnické rodiny a v mládí se vyučil několika manuálními profesím. V roce 1923 se ale přihlásil do herecké školy Jacquese Copeaua (*École du Vieux-Colombier*). Od roku 1925 byl angažován v *Théâtre de l'Atelier*, kde se seznámil s Jeanem-Louisem Barraultem, se kterým uskutečnil první pokusy v nalezení nového tělesného výrazu. Od čtyřicátých let se začal intenzivně věnovat svému projektu umění. Po druhé světové válce založil svoji vlastní školu a učil a vystupoval se svou skupinou mimů v Evropě a v letech 1957 až 1963 také ve Spojených státech amerických. Po svém návratu do Francie přesunul svoji školu do sklepního prostoru svého domku v Boulogne-Billancourt na předměstí Paříže. Od šedesátých let se věnoval převážně výuce, výzkumům na poli tělesného mima a komponování mimických čísel se svými žáky, aniž by je představil na veřejnosti.

---

<sup>3</sup> Tato videa jsou od 2013 dostupná na Youtube.

Étienne Decroux zasvětil celý svůj život hledání nového tělesného výrazu, jehož pravidla a styly definoval a neustále rozvíjel. Druhá část práce se proto věnuje vysvětlení techniky a estetiky tělesného mima. Decroux vycházel z analýzy přirozeného gesta, které opětně skládal do nového uměleckého pohybu. Tělo rozděloval na šest částí (hlava, krk, poprsí, pas, pánev a nohy) a ty navíc kombinoval do výrazových škál. Pohyb zakládal na postupném zapojování jednotlivých tělesných segmentů do akce. Rozfázování přirozeného pohybu mu umožňovalo měnit jeho dynamiku a rytmus. Tělo navíc umístil do geometricky definovaného prostoru, v němž každá z jeho částí zaujímala své místo. Prostor chápal jako silové pole, v kterém mim znázorňuje boj těla se zemskou přitažlivostí a činí tak na základě tělesné „protiváhy“ (*contrepoids*). Decroux vytvářel na těchto principech jednotlivé stylové kategorie. Zatímco *L'Homme de sport* znázorňuje fyzickou práci, *L'Homme de Salon* je portrétem společenského člověka, který používá vybraná gesta. *La Statuaire mobile* představuje kategorii, v které mim zobrazuje pohyb myšlenek v lidské duši, boj s představou či uměleckou tvůrčí činnost. Posledním stylem je *L'Homme de rêve*, který ztělesňuje vzpomínky na minulost a ideály budoucnosti. Jednotlivé styly se liší v různém použití fyzické síly. Étienne Decroux ve svých mimických představeních kladl důraz na zobrazení různých způsobů, kterými může být vykonána jedna činnost jako například lidská chůze. Jeho cílem bylo nalézt nemimetický tělesný výraz, který by vymanil herce z jeho závislosti na režisérech a dovolil mu vyjádřit své myšlenky pomocí těla.

Třetí část práce se zabývá vztahem Étiennea Decroux ke scénickému umění. V první kapitole jsou představeny prvotní inspirace, které vedly k vytvoření tělesného mima. Pocházely ze světa manuální práce, sportu, cirkusu (klauni bratři Fratelliniové) a filmové grotesky (Charlie Chaplin). V mládí byl Decroux fanouškem boxera Georgese Carpentiera, světového šampióna ve středních váhách, jenž vynikal promyšleným stylem, v kterém dokázal předvídat reakci útočníka. Decroux se inspiroval jeho „tělem, které myslí“, aby ho převedl na

divadelní scénu. Zásadní podnět ovšem představoval jeho zážitek z představení na konci školního roku 1923-1924 v École du Vieux-Colombier. Viděl zde tzv. „jeux masqués“, v kterých měli herci na tvářích nasazeny masky a vyjadřovali se pouze vlastním tělem. Svoji diváckou zkušenost později rozvíjel ve svém vlastním umění, v kterém maska hraje důležitou roli. Druhá kapitola této části se proto věnuje tématu masky, jejíž použití na divadelní scéně Decroux přebíral právě z herecké školy Jacquese Copeaua. V Copeauově pojetí byla tzv. neutrální maska bez výrazu tváře, kterou si herec sám vyrábí, pomůckou umožňující mu dostat se do role a zbavit se svých vlastních emocí. Étienne Decroux používal tento typ masek ve svých představeních ze čtyřicátých a padesátých let jako například v *L'Usine* (Továrna) či v *La Statue* (Socha), jejichž autorem byl buď Decroux sám, nebo výtvarní umělci jako například sochař Jean Martel. Maska vytvořená Decrouxem a jeho přítelem fotografem Étienne-Bertrandem Weillem pro představení *Les Arbres* (Stromy) je malým sochařským dílem, které dokládá mimovo plastické nadání. Ve svých úvahách představoval Decroux koncept masky v podobě kubistického mnohostěnu, který se vyznačuje dynamickou hrou plastických tvarů. V dalších představeních masku nahrazoval pouze šátek či poloprůhledný závoj těsně přetažený přes obličej. Decroux dával přednost tomuto způsobu zahalení, který umožňuje soustředit divákovu pozornost pouze na tělesný trup, který se stává mimovou „tváří“. Koncept masky je rozšířen na celé tělo. Decroux ho nazýval také „tělesnou figurou“ (*figure corporelle*), která je vytvořena pomocí pohybového stylu a umožňuje mimovi dojít abstraktního výrazu. Decrouxovo pojetí se v tomto směru přibližuje konceptu těla u Oskara Schlemmera (*Kunstfigur*). V širším kontextu se stávala maska nástrojem cesty k abstrakci výrazu, a to jak v sochařství (Auguste Rodin, Antoine Bourdelle), tak v malířství (Pablo Picasso), již na přelomu 19. a 20. století. Decroux dosáhl nejzazší meze tělesné abstrakce v představení *L'Enveloppe* (Obal) z roku 1962, v kterém je mimovo tělo zahaleno do neprůhledné látky a stává se abstraktní hrou antropomorfních tvarů.

Vedle masky přejímal Decroux z divadelního umění také loutku, které se věnuje poslední kapitola třetí části. Teoretikové i umělci (Heinrich von Kleist, Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck, Filippo Tommaso Marinetti) se od 19. století inspirovali tradičním loutkovým divadlem, které představovalo jeden z pramenů obnovy divadelního umění. Decroux objevil tuto problematiku ve spisech anglického dramatika Edwarda Gordona Craiga (1872-1966), který byl autorem konceptu nadloutky. Craig, žijící v Paříži, se v červnu 1945 účastnil vystoupení Étiennea Decroux a jeho žáků v la Maison de la Chimie, na kterém byl tělesný mim poprvé představen širšímu publiku. V přednášce doprovázející představení byly naznačeny Decrouxovi ideové filiace, včetně vztahu mima k dílu anglického dramatika. Craig napsal několik dnů nato pochvalný článek s názvem „Konečně je v divadle tvůrce, který pochází z divadla“ (*Enfin un créateur au théâtre issu du théâtre*), v kterém se ovšem vymezil proti jakékoliv spojitosti mezi jeho vlastními koncepcemi a tělesným mimem. Decroux, který choval ke Craigovi velkou úctu a učinil ho patronem své školy, mu v sérii dopisů a v přednášce z roku 1947 vysvětloval, že tělesný mim je dokonalým realizováním jeho ideje nadloutky. Sám Craig ovšem zahaloval svůj koncept závojem tajemna. Na jednu stranu pro něj nadloutka lidských rozměrů představovala symbolický obraz herce, který se zbavil naturalistického výrazu a svým dramatickým uměním tlumočí duchovní podstatu života. Modelem se pro něj stalo antické sakrální divadlo, v kterém chrámová socha ožívala pod vlivem duchovní síly. Na druhou stranu se jednalo o praktický koncept kostýmu, v kterém by se herec měl pohybovat po scéně. Étienne Decroux chápal Craigovu představu v doslovném smyslu a převáděl ji přímo na tělo, z kterého činil živou loutku. Jeho ideálem bylo dosáhnout v dramatickém výrazu stejného efektu jako Craigova chrámová socha - evokovat svými pohyby duchovní život a vyvolat u diváka zážitek sublimního, v kterém se mísí pocity strachu se spirituálním povznesením. Podobně jako Craig viděl svůj vzor v hieratičnosti egyptských soch, jimiž se inspiroval například v díle *L'Offrande à Dieu* (Oběť Bohovi). Skutečnou

odpovědí, která převáděla Craigovu představu na scénu, bylo představení *La Statue*, které Étienne Decroux vytvořil v roce 1948 s Éliane Guyon. Nadaná výjimečnými fyzickými schopnostmi dokázala Guyon naplnit Decrouxovu představu „pohyblivé sochy“ (*la statuaire mobile*), která vyjadřuje ideální spirituální pohyb.

Čtvrtá část disertační práce přesouvá pohled do oblasti výtvarného umění a zkoumá inspiraci Étienne Decroux sochařstvím. První kapitola připomíná tradici živých obrazů a imitování soch ve scénickém umění. Žena anglického šlechtice a sběratele antik, Lady Hamilton, se na přelomu 18. a 19. století proslavila svými pohybovými kompozicemi, které imitovaly slavná sochařská díla. V polovině 19. století se François Delsarte (1811-1871), učitel zpěvu a dramatického umění, ponořil do průzkumu antických soch v Louvru, aby v nich mnoho let hledal principy tělesného výrazu, které by sloužily hercům a zpěvákům k nalezení harmonického projevu. Delsarte založil svůj systém na trojiční symbolice (tělo-duše-duch), kterou převzal od Tomáše Akvinského a na dynamické variaci jejích jednotlivých součástí. Delsartovo učení se na přelomu 19. a 20. století rozšířilo do Spojených států amerických, kde získalo mnohé příznivce, zejména na poli tance, a dalo vzniknout novému proudu, tzv. amerického delstartismu. Genevieve Stebbins (1857-1914), jedna z přívrženkyň Delsartovy metody, založila svůj pohybový projev na inspiraci sochařstvím a své „*artistic statue posing*“ dovedla do dokonalosti tím, že se nesnažila imitovat konkrétní témata děl, ale pochopit jejich univerzální myšlenkové poslání a jejich pohybovou harmonii a ztělesnit je svým uměním. Zakladatelka moderního tance Isadora Duncan (1877-1927) také vyšla z delstartismu, aby rozvinula své svébytné taneční umění pod vlivem inspirace antickým sochařstvím a reliéfy, jež nacházela přímo v Řecku. Jejím cílem bylo vyjádřit svým tancem univerzální přírodní rytmy, které z antických děl převáděla do svých pohybových kompozic jako například záklon tančících bakchantek z antických reliéfů. Étienne Decroux, jehož pohybový systém v leccems připomínal Delsartovu metodu, oceňoval taneční umění Ducanové, jejíž umění ovlivnilo také

Edwarda Gordona Craiga v koncepci nadloutky. Zakladatelka moderního tance proto představuje pomyslnou spojnicí mezi dvěma teoretiky tělesného výrazu, Delsarta a Decrouxe.

Druhá kapitola se zabývá vlastním přístupem mima k sochařství. To představuje pro Decrouxe slovník statických postojů a zároveň je potvrzením jeho vlastních uměleckých záměrů, které spočívají ve vytvoření plastického pohybu, jenž oproti tanci zdůrazňuje tělesnou tíhu. Decroux vyhledával zejména takové pózy, v kterých je tělo zachyceno v dynamické rovnováze. Inspiroval se kontrapostem, který nacházel v antických sochách Louvru, ale také na náměstích a v zahradách Paříže. Ve svých textech cituje několik příkladů, jejichž ozvěny nacházíme i v jeho vlastních dílech. Zobrazení „atletů v akci“ a „antických zápasníků“ jsou předlohou pro *Le Combat antique (Antický zápas)*. Slavnou sochu Diskobola připomíná stejnojmenná mimická kompozice, která se objevuje také v sérii *Les Sports*. Okřídlená socha *Le Génie de la Liberté* na náměstí Bastilly je příkladem dynamického těla, které drží rovnováhu pouze na špičce jedné nohy. Pro Decrouxe se stalo symbolem tělesného postoje, který často používal ve svých kompozicích.

Decroux definoval způsob, jakým přebíral sochařské pózy, jako „stěhování principů“, které bylo podobně jako v delbartismu založeno na inspiraci pohybovou intencí, kterou socha obsahuje a s ní spojenou citovou složkou. Mim rozpoznává v soše dramatický potenciál, který rozvíjí v dynamické kompozici a zintenzivňuje emoční působení pohybu změnou rytmu a fyzické síly (Decroux hovoří o tzv. dynamo-rytmech). Ve svých kompozicích obnovoval duchovní ideály i citové konflikty ztělesněné v postojích soch a aktualizoval je v nových souvislostech. Z tohoto hlediska můžeme spojit Decrouxovo „stěhování principů“ s formulí patosu Abyho Warburga, který se zabýval transferem emocemi naplněných postojů mezi různými uměleckými žánry. Princip přebírání formulí patosu ze sochařství do scénického umění můžeme vysledovat i u jiných divadelních umělců. Současný scénograf a zakladatel divadelní antropologie Eugenio Barba (narozen 1936), hlásící se k Decrouxovu



odkazu, používá koncept energií nabitých tělesných forem, které přejímá z umění všech světadílů. „Stěhování“ formulí patosu v díle Étienna Decroux ilustruji na příkladu *Niké Samothrácké* a pro srovnání uvádím další příklady inspirace touto sochou v tanci Loïe Fuller či Isadory Duncan. Decroux podle Niké vytvořil školní cvičení, které spočívalo v monumentálním držení těla s trupem vypnutým dopředu jako příď korábu. Póza antické bohyně Vítězství symbolizovala způsob držení hercova těla na scéně. Pohyb podle ní vytvořený vyvolával dojem, že se mim lehce dotýká země jako anděl. Podobným způsobem charakterizoval Étienne Decroux boxera Georgette Carpentiera, který byl „archandělem ringu“ a zároveň „řeckým bohem“. Tak jako v případě antické sochy z Louvru byl pro něj ztělesněním vítězství ducha nad hmotou, který zvedá tělo ze země a nadnáší ho vzhůru. Decrouxovu symboliku dynamických formulí, které se „stěhují“ mezi sportem, sochařstvím a tělem mima, srovnávám s Warburgovým atlasem *Mnémosyné*, konkrétně s tabulí číslo 77.

V poslední kapitole třetí části se zabývám vlivem tělesných kánonů na dílo Étienna Decroux, který byl od čtyřicátých let v kontaktu s École des Beaux-Arts, zejména s profesorem anatomie a morfologie Paulem Belluguem, jehož myšlenkami se inspiroval. Bellugue zastával klasickou doktrínu ideálního těla konstruovaného podle přesných proporcí, kterou obohacoval o jeho zobrazení v pohybu. Ve svých úvahách se zabýval vztahy mezi tanečním uměním a sportem k výtvarnému umění a zkoumal způsob převodu gesta mezi jeho dynamickou a plastickou formou. Étienne Decroux, který pojímal tělo jako „geometrii v pohybu“, znal tělesné kánony vyučované na akademické půdě a byl zejména zaujat ateliérovým manekýnem, který mu představoval svébytnou formu loutky. Decroux označoval své mimické umění jako „klasicismus“ s odkazem na francouzské umění 17. století, k akademickým doktrínám se ovšem stavěl s rezervou. V přednášce z roku 1947, nazvané *Apologie tance*, kterou vyslovil za Bellugovy účasti, představil svoji koncepci klasického baletu z období Ludvíka XIV. jako největšího uměleckého výkvětu civilizace. Charakterizoval

ho harmonií ideálních pohybů a stavěl ho do protikladu k sochařství Augusta Rodina, který zobrazoval tělo v labilních postojích a vyjadřoval jím civilizační drama člověka. Cílem tělesného mima bylo spojit oba protipóly: nechat projít ideální klasicistické tělo Rodinovým dramatem a najít novou harmonii v dynamické rovnováze. Decrouxova představa ideální „pohyblivé geometrie“ je konfrontována s materiálem těla, které ovšem nesvazuje do mechanických pohybů. Naopak se jedná o dynamický systém, který tělu nabízí mnoho pohybových variací. V tomto směru se Decrouxův koncept blížil *Moduloru*, tělesnému kánonu vytvořenému v roce 1944 Le Corbusierem. Mim a architekt, které spojovalo humanistické poslání jejich umění, se krátce potkali na konferenci o divadelní architektuře v roce 1948.

Dílo Augusta Rodina zaujímalo zvláštní místo ve vztahu Étienna Decroux k sochařství, kterému je věnována pátá část mé disertační práce. V jeho zobrazení lidské figury našel tvůrce tělesného mima přímou inspiraci pro svou vlastní koncepci nemimetického těla. Tak jako Rodin ve svých dílech zdůrazňoval expresivitu lidského torza, Decroux tím, že zahalil tvář mima rouškou, učinil z tělesného trupu hlavního aktéra dramatického děje. Nejdříve Decroux pojímal tělo jako tvář a navazoval tak na ikonografii tohoto motivu sahající od k terakotových sošek z Priene až po surrealistické obrazy Reného Magritta. Tělo, které se dívá a jehož mimika mluví, se objevilo také v popisech Rodinových soch a ve vlastních básních Rainera Marii Rilkeho. Nicméně Decroux usiloval o to zbavit se naturalistického výrazu a „smazal“ proto z těla obličej a nahradil ho pohyblivou maskou, charakteristickou tvarovou variací. Pohyb lidského trupu přirovnával k oblakům pomalu plujícím po obloze, jehož tvary se měly postupně měnit a nabízet nové a nové „abstraktní obrazy“, do kterých divák projektoval své vlastní představy, jako když se dívá na mraky a hledá v nich známé tvary. Také v Rodinově díle nalzáme metaforu těla jako oblaku a zároveň se v soše *L'Homme qui marche* stává tělo maskou tvořenou hrou abstraktních mas. Decroux sdílel

s Rodinem stejné pojetí torza jako samostatného fragmentu příznačného hrou plastických objemů, která opouští pole mimetického výrazu.

Étienne Decroux se inspiroval také způsobem, jakým Auguste Rodin zobrazuje drama v postojích svých figur. Jeho sochařství se stalo pro mima příhodným terénem pro „stěhování“ formulí patosu. Ve čtyřicátých letech vytvořil mimické představení *Le Passage des Hommes sur la Terre* (Putování Člověka po Zemi), o kterém prohlásil, že se jedná o „Rodina v pohybu“. Již svým tématem zobrazujícím cestu lidstva světem, na které je vystaveno různým útrapám včetně válek, se Decroux blíží symbolice Rodinovy *Brány pekel*. Rodinovo dílo pro něj představovalo „zrod civilizace“ a právě toto drama zobrazoval na scéně. Sochařovu monumentálnímu dílu se přiblížil také v dramatické koncepci svého představení, které pojímal jako sled za sebou řazených obrazů bez snahy vyprávět příběh. Podobně Rodin kupil v *Bráně pekel* figurální kompozice bez narativních spojení. Pojítkem jednotlivých scén se v obou případech stal dynamický pohyb, který prolíná celým dílem obou umělců.

Mim zobrazoval drama zemské tíže, které bylo chápáno symbolicky jako boj člověka snažícího se nepodlehnout svému vlastnímu osudu. Mimův krok byl těžký a při každém pohybu jakoby musel bojovat proti velkému tlaku, který na něj působil zvenčí. Decroux přirovnával tento pohyb k chůzi po dně bazénu. Stejným způsobem se díval také na Rodinovu *Bránu pekel*, v které jako by se sochy snažily vystoupit na hladinu, ale jsou vodními proudy neustále strhávány zpět. V Decrouxových mimických skladbách můžeme vysledovat několik pohybových figur, ve kterých mim se stejnou vehemencí jako Rodinovy sochy (*L'Homme qui tombe*, *L'Enfant prodigue*) pomyslně bojuje proti zemské tíži.

Étienna Decroux spojovala s dílem Augusta Rodina též snaha jít za hranice tradičního zobrazení lidských vášní a vyjádřit vnitřní lidské drama pomocí pohybu. Decroux, tak jako před ním Rodin, hledal nový výrazový jazyk, který by mu dovolil „filtrovat“ lidské vášně

tělem a přetavit je do důmyslně promyšlených pohybových kompozic. Ve svých rukopisných poznámkách se Decroux zmiňuje o Rodinově sousoší *Les Trois Ombres*, kterou se inspiroval k vytvoření kompozice *Melancholie*, v níž rozvinul postoj jedné z postav zobrazující stejný duševní stav.

Snad největší zájem Étienna Decroux upoutaly Rodinovy sochy znázorňující myšlenkový stav jako *Meditace* nebo *Myslitel*, které ho utvrdily v jeho vlastním záměru znázornit pohybem těla myšlenkové procesy. Decroux tomuto tématu věnoval speciální kategorii, kterou nazval *La Statuaire mobile* („Pohyblivá socha“) právě s odkazem na Rodinova díla. Jeho vlastní kompozice *Meditace*, natočená v roce 1957 na filmový pás, představuje vznik uměleckého díla, stvoření světa, hledání ideálu a boj za jeho uskutečnění. Důraz je kladen na pohyb tělesného trupu, který pro Decrouxe představoval pohyb lidské duše a v tomto směru ho přirovnával k úhoři, který se mrštně vlní jako myšlenky. Právě vlnivý pohyb těla symbolizoval dialektiku lidského myšlení. V Rodinově soše *Meditace* viděl Decroux předobraz tohoto pohybu, jakousi „formuli myšlení“, kterou realizoval ve svých vlastních pohybových kompozicích.

Také pohyb mořského koníka, kterého si Decroux zvolil za symbol tělesného mima, představoval myšlenková hnutí. Jeho pomalé přesouvání těla prostorem Decroux imitoval a chtěl jím vyjádřit samotnou podstatu duševního stavu myšlení, který spočívá v pohybu na místě. V neposlední řadě figura *Sled'*, uzavírající *Meditaci* z roku 1957, je zobrazením ponoru do lidského nevědomí. Poetiku vodního světa, která je přítomná v díle Étienna Decroux, kladu do souvislosti s výskytem této tematiky u surrealistických umělců.

Sochařství Augusta Rodina mělo v Decrouxově uvažování o tělesném mimovi své pevné místo. Na jeho sochy se díval prizmatem konceptu tělesné masky a Craigovy nadloutky. V jeho díle tak našel potvrzení svých vlastních uměleckých ideálů, které

směřovaly k nalezení tělesného výrazu, jenž je odrazem vnitřních myšlenkových pochodů a doslova ztělesňuje neviditelné.

Dalším důležitým aspektem, který spojoval Decrouxovo dílo s Rodinovým sochařstvím, bylo vytvoření nového pojetí nemimetického pohybu. Jeden z prvních pokusů na poli tělesného mimika představovala *Chůze na místě (La Marche sur place)*, kterou Decroux provedl za spolupráce s Jeanem-Louisem Barraultem v roce 1931 až 1932. Decroux rozfázoval přirozený pohyb na jednotlivé postoje, jako to před ním učinila chronofotografie Jeana-Étienna Mareyho či Paula Richera, kterou používal ve své výuce také profesor anatomie a mimův přítel Paul Bellugue. Decroux poté pohyb znovu složil v novou kompozici, která představovala chůzi na místě. Nepřirozeným přenesením tíhy z jedné nohy na druhou v určité fázi pohybu dosáhl iluze chůze, i když mim se pohybuje stále na stejném místě. Dosáhl tak stejného účinku jako socha *Kráčejícího muže (L'Homme qui marche)* Augusta Rodina, avšak obráceným způsobem : zatímco Rodinova socha vkládá pohyb do statického díla, Decroux svou syntézou přirozené chůze vkládá statický postoj do pohybu. Podle mého názoru Rodinova socha *Kráčejícího muže* představovala pro Étiennea Decrouxa významný podnět k vytvoření této kompozice.

Étienne Decroux konstruoval pohyb jako sled na sebe navazujících postojů (*l'attitude*), které jsou spojovány buď plynulým způsobem (*mouvement en fondu*) anebo jako nesouvislá řada (*mouvement en saccade*). Oproti pohybu zachycenému filmovou kamerou či chronofotografií si Decroux kladl za cíl vytvořit takový tělesný pohyb, v jehož každém okamžiku by se objevil plnohodnotný esteticky působivý postoj. Jeho koncepce směřovala k plastickému, neřkuli statickému pojetí pohybu. V této souvislosti rozvinul koncept „nehybné hybnosti“ (*l'immobilité mobile*), který spočíval v přesunu plastického postoje prostorem, jako když postavíme sochu na otočnou plošinu. Můžeme ho srovnat se způsobem, jakým Rodin pojímal zobrazení pohybu ve svých sochách. Jejich dynamiku zakládal na

plynulém navazování jedné pózy na druhou, které rozvinul do prostoru. Socha tak diváka přímo nutí, aby se sám pohyboval prostorem, aby pochopil její „děj“. Podobně chtěl na diváka působit také tělesný mim avšak s tím rozdílem, že zatímco to je on, kdo se pohybuje prostorem, divák zůstává na místě a sleduje představení z jednoho fixního bodu. Podle Decrouxových vlastní slov : „Mim se podobá ideální soše, která se kolem nás otáčí, jako my se otáčíme kolem ní“.

Étienne Decroux navíc komplikoval pojetí mima jako „pohyblivé sochy“ tím, že do něho uvedl pohled filmové kamery. Chtěl vyvolat v divákovi stejný dojem, jako by byla socha snímána z různých úhlů, objevila se v záběru na detail i na celek. Decroux chtěl vyvolat efekt dynamického pohledu kamerou zaměřením divákovy pozornosti na určitou tělesnou část tím, že jí uvede do pohybu. Usiloval o to, aby divák přestal chápat mimovo tělo jako naturalistický, jasně definovaný tvar a vnímal ho vy smyslu filmové montáže, založené na sledu tělesných obrazů tvořených pohybem. V tomto smyslu může být tělo chápáno jako umělecká montáž, aniž by byla narušena forma lidské figury. Podobným způsobem komponoval své sochy také Auguste Rodin, když přisuzoval důležitost vnímání sochy z různých úhlů pohledu. Ve stejnou dobu, kdy se k dílu francouzského sochaře obracel Étienne Decroux, filmový režisér Sergej Michajlovič Ejzenštejn interpretoval Rodina jako předchůdce filmové montáže.

Pozornost Étienne Decroux k Rodinovu sochařství interpretuji také v kontextu obnoveného zájmu o jeho dílo po Druhé světové válce, kdy se sochaři obraceli k tomuto velikánu, aby u něho našli nové podněty k pojetí lidské figury. V této souvislosti se znovu dostával na pořad dne rodinovský motiv *Kráčejícího muže*, který nalezneme u Alberta Giacomettiho a Germaine Richier, ale také v díle tělesného mima.

Rodinovo dílo představovalo pro Étienne Decroux zdroj neutuchající inspirace zejména v období hledání své vlastní koncepce scénického těla, tzn. od třicátých do

padesátých let. Decroux vedl s jeho sochami neustálý dialog a Rodinovy umělecké syntézy převracel naruby tím, že je převáděl do tělesného pohybu. Nicméně mim u něho stál nade vším, i nad velikánem Rodinem. Decroux shledával, že jeho umění je daleko náročnější než sochařovo, protože mim ho uskutečňuje svým vlastním tělem, které je neustále v pohybu.

V šesté části disertační práce navazují na předchozí koncept tělesného pohybu jako sledu filmových záběrů a zabývám se rolí obrazu v tvůrčím procesu Étiennea Decroux, v předávání své umělecké zkušenosti žákům a ve vnímání představení tělesného mima divákem. V nepublikovaném textu z roku 1952 přirovnává Decroux vizuální vnímání k k filmové kameře, kterou se člověk rozhlíží po světě. Na „myšlení obrazem“ zakládá také svoji koncepci tělesného mima, která ho tím přibližuje výtvarnému umění či fotografii. Étienne Decroux chtěl, aby jeho umění udělalo na diváka silný vizuální dojem. Chtěl, aby jeho umění doslova bilo do očí a v tomto smyslu ho přirovnával k pouličnímu plakátu, který často převádí zobrazení těla do sumárního grafického znaku. Inspiroval se také animační technikou Walta Disneyho, která je založena na tzv. „akčních liniích“ (*line of action*), které prolínají zobrazením postav kresleného seriálu a dynamizují jejich postoje. Podobně chtěl Decroux vytvořit „kreslený film“ z postojů mima tím, že v jeho pohybech zdůraznil plošnost a znakovost jeho siluety, jak to vidíme v amatérském filmu *Pohyblivá socha*, vytvořeném s Georgesem Molnarem v sedmdesátých letech. Decroux se zajímal o to, jak jeho dílo působí na výtvarné umělce a zval je na veřejná představení své školy, aby ve spontánních skicách zaznamenávali mimův pohyb, jak dokládají kresby Pierrette Bloch či grafika Andrého Noëla uveřejněné v divadelních programech. Byla to však především kamera fotografa Étiennea-Bertranda Weilla, která dokázala zachytit jemné nuance a vizuální působení mimova pohybu na scéně. Weill dokumentoval jak výuku v mimově škole, tak Decrouxova představení, která zachycoval přímo v sále, kde probíhaly kurzy, nebo ve svém ateliéru. Používal k tomu speciální techniku dlouhé pózy, která mu dovoľovala zobrazit pohyb v celém jeho průběhu.

Takto vzniklé snímky zobrazovaly trajektorie mimových gest v prostoru, zatímco tělo zůstalo neviditelným a proměnilo se na ve hru energií nabitých linií. Weill takto zobrazil představení *L'Usine (Továrna)* z roku 1952, v kterém zachytil dynamiku mechanického pohybu mašin, jež představovaly mimové na scéně. Druhou fotografickou technikou byla superpozice několika negativů zobrazujících tělo v různých fázích pohybu. Ta umožňovala zachytit v jedné fotografii několik po sobě následujících postojů. Ve fotografii z představní *Les Arbres (Stromy)* ze stejného roku dosáhl Weill touto technikou vyjádření motivu stromu, který je tvořen těly mimů. Spolupráce fotografa s Étienne Decroux vyvrcholila fotografickým cyklem *Meditace* z roku 1957. Weill v ní zobrazil vratkou architekturu mimova těla a inspirován touto zkušeností sám začal vytvářet abstraktní fotografické záznamy pohybu (*Métaformes*), vytvořené pomocí pohybujícího se mobilního objektu.

Pohyb se pro Étienne Decroux stal plastickým výrazovým nástrojem, kterým „kreslil“ obrazy na mimovo tělo. Nalezneme ho i v jeho textech, které srovnávám s jeho mimickými kompozicemi. Objevují se v nich metaforické obrazy, které připomínají mimovy tělesné figury na scéně. Dynamický princip ovládá i Decrouxovo učení a proslovy. S oblibou citoval před svými žáky různé aforismy a sám vytvářel krátké říkanky, používal trefné a originální metafory (*paroles agissantes*), jejichž obsah a rytmus se měl zapsat nejen do uší, ale také do těl adeptů mimického umění a doslova jimi pohnout. V pojetí výuky kladl Decroux důraz na estetickou výchovu svých studentů, když vyvěšoval v učebních sálech fotografické reprodukce soch, kresby podle mimů či Weillovy fotografie. Žákům doporučoval kultivovat svoje plastické a pohybové cítění návštěvou muzeí, ale také třeba zoologické zahrady a inspirovat se pohybem zvířat. V druhé polovině čtyřicátých let zamýšlel začlenit do veřejných seancí nejen pohybové kompozice svých žáků, ale také projekci fotografií soch a vlastních představení, kreseb či rentgenových snímků těla pomocí laterny magiky. Chtěl vytvořit, podle jeho vlastních slov, „laboratoř analýzy pohybu“, v které by byl divák účasten jakési



multimediální show, v které se stírají hranice mezi reálným tělem a jeho obrazem. Dosud není známo, zda Étienne Decroux tyto na svou dobu progresivní ideje realizoval. Ve vlastních představeních zůstal Decroux puristou a tělo bylo mimovým jediným prostředkem. V Decrouxově pojetí tělo svým pohybem vyvolává v myslích diváků vizuální obrazy na základě principu psychické sugesce. Mimovo tělo je proto možno chápat také jako generátor potenciálních virtuálních obrazů. Koncept „pohyblivé sochy“ plně ožívá až v divákově mysli.

Poslední, sedmá část disertační práce interpretuje dílo Étienne Decroux z hlediska pojetí těla jako materiálu, který mim přetváří svým dotekem. Decroux uvádí svůj autobiografický text z roku 1948 popisem sochařství jako umění založeném na doteku. V následujících třech kapitolách se proto věnuji jednotlivým významovým aspektům doteku v umění tělesného mima, a to jak v jeho praktické, tak v jeho symbolické dimenzi.

První kapitola pojednává o motivu oživení sochy dotekem, který bývá v literatuře a v umění tradičně spojován s postavou mytologického sochaře Pygmaliona. Tato tematika se objevila také v Decrouxově díle, když sám ztělesnil mýtického tvůrce v představení *La Statue* z roku 1961. Étienne Decroux, jenž byl milovníkem 18. století a dobře znal francouzské osvícenské autory, vycházel podle mého názoru z děje *Pygmalionu* (1762-1770) Jeana Jacquese Rousseaua, ale s tím, že změnil konec hry a svého sochaře nechal zemřít ve smrtelném objetí Galaté. Symbolika Pygmalionu se promítala také do vztahu Étienne Decroux k jeho žačkám, s kterými vytvářel sólové výstupy (např. Eliane Guyon, Nicole Pinaud). Ženské tělo se mu stalo pomyslnou sochou, kterému mim vdechoval život tím, že pro něj vytvářel pohybové kompozice, jež ztělesňovaly jeho vlastní sny. Nicméně jeho modely byly daleky neživým sochám a na konci seance opustily „ateliér“ k velkému smutku jejich tvůrce. Téma Pygmalionu lze v díle Étienne Decroux interpretovat ještě na jiných významových úrovních. Jednak se promítá do vztahu učitele a žáka s odkazem na filosofické pojetí sochy jako *tabuly rasy*, která se učí vnímat svět jednotlivými smysly, v díle Étienne Bonnot de

Condillac (*Traité des sensations*, 1754), jednak ho nalezneme ukryto v samotném vztahu mima ke své vlastní osobě s poukazem na *Herecký paradox* (1773) Denise Diderota.

V druhé kapitole poslední části obracím pozornost k motivu „vnitřního doteku“. Decroux totiž popisuje myšlenku jako gesto sochaře, které zvnitřku modeluje mimovo tělo. Ve svých představách šel ještě dále, když pojímal mima jako chemika či alchymistu, který mění přírodní substance v umělé látky. Podobně jako Antonin Artaud v *Le Théâtre alchimique* (1938), Decroux chtěl tělo „přetavit“ a „vyčistit“ fyzickým pohybem a námahou a „zušlechtit“ ho ve zlato. Tato metafora symbolizovala Decrouxovo hledání nového, harmonického a spiritualizovaného těla. V této souvislosti se objevil u Étiennea Decroux mýtus Prométhea jako sochaře demiurga, který svým dotekem oživuje neživou hmotu a vytváří obraz nového člověka. Srovnáním se symbolikou této postavy u Františka Kupky chci upozornit na podobná umělecká východiska mima, tvůrce „nemimetického“ pohybu, a malíře, zakladatele abstraktního umění, kteří přetavovali v pomyslném tvůrčím Prométheovském ohni své tělesné pohyby do neimitativního uměleckého projevu.

Třetí kapitola pojednává o vztahu tělesného mima k divákovi a potažmo k celému světu, kterého se chce Decroux dotknout svým uměním. Jeho tělesný mim nese etické poslání, v kterém se odrážejí jeho vlastní politické názory. V mládí se Decroux stýkal s levicovými anarchistickými kruhy a založil několik krátkodobých spolků politického agitačního divadla. Nikdy však nepatřil do žádné politické strany ani nepřilnul k žádné konkrétní ideologii. Svě umění pojímal jako politické jen tehdy, když pro něj sháněl „militanty“ a po Paříži rozdával letáky na kurzy tělesného mima připomínající svým stylem politické pamflety. Již zmiňovaný mýtus Prométhea získal v těchto souvislostech význam titánského osvoboditele lidstva, který se svou uměleckou činností zasazuje o společenské změny. Decroux se inspiroval především poezií Victora Huga, která, podle jeho vlastních slov, zvedá posluchače ze židle a nabádá je k akci. Chtěl, aby jeho mim dokázal svým uměním učinit totéž.

Stopy prométheovského mýtu můžeme najít jak v jeho kompozicích jako v *Meditaci* z roku 1957, která zobrazuje stvoření světa, tak ve ztělesnění podstaty mýtu v boji mima proti omezení vlastního naturalistického těla, který může být interpretován jako boj člověka proti determinismu jeho životní situace.

Étienne Decroux chtěl svým uměním vytvořit nové harmonické tělo, které by v divákovi znovu vzkřísilo ztracený soulad a vyléčilo jeho rány utržené ve válečných bojích. V roce 1950 inscenoval *Les Petits Soldats* (Vojáčky), kteří jsou reminiscencí na První světovou válku, kterou mladý Decroux prožil jako pomocník v nemocničním lazaretu. Decroux zde inscenoval válku a to, co zraněný voják prožívá v posledních minutách svého života. Jsou pacifistickým poselstvím divákovi v letech po utichnutí druhého světového válečného konfliktu. Decroux cílil svým prométheovským uměním nejen proti válkám, ale proti celé konzumní společnosti soudobého světa, která činí všechna gesta a postoje stejnými. Mim měl dát divákovi možnost vidět na jevišti to, co je v normálním životě zkráceno „společenskými nůžkami“. Politickou metaforu rozvinul Decroux také v představě těla jako státu, jehož vláda je koncentrována do hlavy a nohy představují proletariát. Vymyslel novou ideologickou koncepci těla, v které má každá jeho část rovnoprávnost a v které všechny jeho části žijí v harmonii po vzoru fourierovského falanstéru.

Svým uměním chtěl působit na diváka tím, že v něm bude vyvolávat nejen silné vizuální zážitky, ale přímo se dotýkat jeho tělesné podstaty, aby ho pohnul k akci. Mim má útočit na diváka až agresivním způsobem a jako boxer Carpentier se dotýkat jeho solaru. Decroux hovořil o pohledu jako doteku na dálku, s kterým se spojuje emocionální pohnutí. V neposlední řadě Decroux pojímal tělo jako monument umístěný na veřejném prostranství, který se svým posláním dotýká lidí, co kolem něj procházejí. Decroux chtěl dosáhnout podobného účinku také v tělesném mimovi. Jeho umění konstruuje jako pomník, který se

svou tělesnou monumentalitou i ideovým poselstvím dotýká divákova „solaru“. Svým harmonickým tělem se mim dotýká publika a probouzí v něm lásku k lidství.

Imaginární portrét mima jako sochaře se rozpíná na celé dílo Étiennea Decroux, pro které koncept „pohyblivé sochy“ (*la statuaire mobile*) představoval úběžník jeho díla. Na rozdíl od dosavadní literatury o Étienneu Decroux, v které byl tento termín používán zejména pro označení stylové kategorie zobrazující „portrét myšlenky“, navrhuji rozšířit použití tohoto termínu za označení jádra koncepce tělesného mima, které v sobě zahrnuje několik úrovní sahajících od konceptu mimova pohybu až po jeho etické poslání.

## Výběrová bibliografie :

*Prameny - Paříž, Francouzská národní knihovna, Département des Arts du spectacle:*

### 1 - Fond Étienne Decroux, sig. MW 164-165

- strojopisné texty týkající se vydání knihy *Paroles sur le mime*, 1963
- nepublikované rukopisy (1942-1971)

### 2 - Fond Edward Gordon Craig :

- složka : « France-Mime-Decroux », sig.: EGC Op. 38 (1-5)

### 3 - Fond Pierre Verry :

- sbírka dokumentů týkající se osobnosti Étienne Decroux (1941-1984), Sig. : 4-COL-197 (150 - 152)

### 4 - Fond Margueritte Bougai [sig.: 4-COL-117]

Dopisy adresované Étienne Decroux Marguerite Bougai (1945-1952)

### 5 - Soubory novinových výstřížků :

*Étienne Decroux (1938-1964), coupures de presse, documents divers* [sig.: 4- SW- 6651].

*Articles relatifs à Étienne Decroux (1942-1949)* [sig.: 8- RSUPP- 6074].

### 6 - Ikonografické prameny :

- *Étienne Decroux, photographies, 1940-1960*, [sig.: 4-ICO-MIM].

- WEILL (Étienne-Bertrand), *École Étienne Decroux* (1947-1982), [sig.: 4-PHO-19 (15)].

- WEILL (Étienne-Bertrand), *Étienne Decroux. Exercices de mime* (1947-1957), [sig. : 4-PHO-19 (14)].

- WEILL (Étienne-Bertrand), *Portraits d'Étienne Decroux (1950-1957)*, [sig.: 4-PHO-19 (13)].

### 7 - Filmy :

DECROUX (Étienne), *La Méditation*, 1957, Archiv Projeto Mímicas (Brazílie), viz:

[https://www.youtube.com/watch?v=AGo8\\_wwZhqI](https://www.youtube.com/watch?v=AGo8_wwZhqI) (le 14/03/2015).

DECROUX (Étienne), MOLNAR (Georges), « *La Statuaire mobile* », 1970', Archiv Projeto Mímicas (Brazílie), viz:

[https://www.youtube.com/watch?v=KuSM2vxxHLo&list=PLFtl0OCqZ3HKuEu\\_F5IeflGynnhcKvFuk](https://www.youtube.com/watch?v=KuSM2vxxHLo&list=PLFtl0OCqZ3HKuEu_F5IeflGynnhcKvFuk) (14/03/2015).

BONFANTI (Jean-Claude) (real.), *Pour saluer Étienne Decroux*, film, « Paris, Atmosphère communication », France, 1992.

DOBBELS (Daniel) (ed.), « Enfin voir Decroux bouger... », in *Le Silence des mimes blancs*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2006.

MCKINNEY (Gene) (real.), *The Mime of Étienne Decroux*, Baylor Theater, Waco, Texas, Paul Baker (prod.), Étienne Decroux- Margaret Hogarth (hlas), 1960-1961, viz: [https://www.youtube.com/watch?v=ETToB\\_FJpLs](https://www.youtube.com/watch?v=ETToB_FJpLs) (25/06/2015).

### **8 - Publikované texty Étienne Decroux :**

DECROUX (Étienne), « L'homme sans visage », *Le Rouge et le Bleu. La Revue de la pensée socialiste*, n° 26, le 25 avr. 1941, p. 15.

DECROUX (Étienne), « Présence en corps », *Revue d'esthétique*, t. 13, vol. I, janv. – mars 1960, numéro spécial : « Questions d'esthétique théâtrale », Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, p. 13-15.

DECROUX (Étienne), *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, nouv. éd. rev. et augm., 1994 [Gallimard, 1963, « Pratique du théâtre », dir. coll. André Veinstein].

DECROUX (Étienne), « Design Lecture », *Mime Journal*, « 80<sup>th</sup> Birthday Issue », n° 7-8, 1978, Claremont (Californie), The Pomona College, p. 65-70.

DECROUX (Étienne), « Sculpture », *Mime Journal*, 2000-2001, n° 20, « An Étienne Decroux Album » Claremont (Californie), The Pomona College, p. 43.

DECROUX (Étienne), *The Decroux sourcebook*, Thomas Leabhart, Franc Chamberlain (éd.), Londres, Routledge, 2008.

### **9 - Publikované rozhovory :**

- « L'interview imaginaire ou les “dits” d'Étienne Decroux », rec. par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc de 1968 à 1987, dans Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignage*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003, p. 55-209.

- « “Le corps est un clavier musical” – Le masque, à l'origine du mime corporel. Entretien avec Étienne Decroux (mené par Thomas Leabhart) », dans Guy Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2010 [*Mime Journal*, 1978], p. 281-282.

## 10- Knihy o Étienne Decroux :

BRAGA (Bya), *Étienne Decroux e a artesanía de ator. Caminhadas para a soberania*, Brésil, Belo Horizonte, 2013.

CRAMER (Franz Anton), *Der unmögliche Körper. Étienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib*, Tübingen, Max Niemeyer, « Theatron : Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste », vol. 34, 2001.

DE MARINIS (Marco), *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory*, John Dean-Bianca Mastronomico (trad.), Frank Camilleri (éd.), Wrocław-Holstebro-Malta, Routledge-Icarus, 2015.

DE MARINIS (Marco), *Mimo et teatro nel Novecento*, Florence, La Casa Usher, « Saggi », 1993.

DORCY (Jean), *À la rencontre de la mime et des mimes. Decroux, Barrault, Marceau*. Neuilly-sur-Seine, Les Cahiers de Danse et de Culture, « Cycle des initiations à la danse », 1958.

LEABHART (Thomas), *Étienne Decroux*, Londres, Routledge, « Routledge performance practitioners », 2007.

LEABHART (Thomas), *Modern Mime and Post-Modern Mime*, New York, St. Martin's Press, « Modern Dramatistes », 1989.

LEBRETON (Yves), *Sorgenti. Nascità del Teatro Corporeo*, Pise, Titivillus, « Altre visioni », 2012.

PEZIN Patrick (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2003.