

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*DEVENIR PAYSAGE* : ESSAI D'INTERPRÉTATION CORPORELLE ET  
VOCALE DE *PAYSAGE AVEC ARGONAUTES* DE HEINER MÜLLER, OU  
COMMENT LAISSER SURGIR LE *CORPS DES MOTS*

•  
MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
ALIX MOUYSSET

SEPTEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Au bout de 4 longues années, je peux enfin écrire mes remerciements !

Je remercie ma directrice, Francine Alepin, de m'avoir soutenue lorsqu'après plus d'un an et demi de recherche j'ai décidé de changer de sujet. *Mercés plan per ton risoleg e ton manhagum.*

Je remercie également le secrétariat et l'équipe technique de l'École supérieure de théâtre pour votre gentillesse et votre soutien.

Je remercie Gilles Maheu et l'Usine C de m'avoir permis d'accéder à cette caverne d'Ali Baba où d'innombrables archives y dorment.

Merci aussi à mes amies et amis d'ici et d'ailleurs, qui malgré leur éparpillement géographique, n'ont eu de cesse de m'encourager et me motiver durant ces longues années. Maintenant on va pouvoir fêter ces 4 années de dur labeur.

Merci à ma super famille, mes parents, mon frère, ma sœur, mon beau-frère et mes mamies. C'est surtout grâce à vous que j'y suis arrivée. Merci de m'avoir laissée partir même si je sais que je vous ai manqué! Merci de m'avoir encouragée, d'avoir cru en moi, de m'avoir relue et corrigée. Vous m'avez énormément aidée!

Le meilleur pour la fin, Philippe. Mille fois merci pour tout ce que tu m'apportes! Malgré mes phases de doutes, tu n'as jamais douté de moi. Tu m'as écoutée, encouragée, motivée. Tu as été un réel exutoire pour moi. Merci de me faire autant rire, cela a été bien plus facile à tes côtés. Maintenant c'est à ton tour de finir!

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LE CORPS : POUR UNE INTERPRÉTATION EN DEÇÀ DES MOTS .....	7
1.1 Le corps indissociable du texte.....	8
1.1.1 Allers-retours entre texte, corps et voix .....	8
1.1.2 Pour une méthodologie de l'aller-retour : l'heuristique .....	10
1.2 Le corps comme pulsion expressive.....	13
1.2.1 Exacerbation de la présence de l'interprète chez Artaud .....	13
1.2.2 Une quête d'authenticité par le corps : Grotowski et le dépassement de soi .....	15
1.2.3 Corporéité et états de corps .....	18
1.2.4 Le mouvement et son rapport à l'immanence .....	19
1.3 Souffle et voix : prolongement du corps .....	21
1.3.1 La voix : vecteur d'émotions.....	23
1.3.2 Le surgissement de la voix : expulsion du trop-plein.....	24
1.3.3 L'apparition de la parole : le <i>corps des mots</i> .....	26
1.4 Le texte tenseur du mouvement corporel .....	28
1.4.1 La lecture rhizomatique.....	30
1.5 Réincorporer le texte .....	31
1.5.1 Le retour aux sensations et aux émotions.....	32

1.5.2 Le corps vécu du comédien .....	34
---------------------------------------	----

## CHAPITRE II

### RENTREZ DANS LE CORPS DU TEXTE. *PAYSAGE AVEC ARGONAUTES*

PRÉTEXTE ET MATÉRIEL SOURCE .....	36
2.1 Heiner Müller, une écriture postdramatique : <i>Paysage avec Argonautes</i> .....	37
2.1.1 La fragmentation du texte.....	38
2.1.2 La forme poétique et <i>Paysage avec Argonautes</i> .....	39
2.1.3 Les textes-matériaux : <i>Paysage avec Argonautes</i> .....	42
2.2 <i>Paysage avec Argonautes</i> : un texte crypté.....	42
2.2.1 Le palimpseste : la multiplicité des références et des citations.....	43
2.2.2 Le texte comme une matière sonore : suggestion d'une voix particulière .....	45
2.2.3 Réécrire l'Histoire .....	48
2.3 Le corps en filigrane dans <i>Paysage avec Argonautes</i> .....	52
2.3.1 L'instabilité du narrateur : trace d'une humanité en perte.....	52
2.3.2 Perte de territoire et dissolution du corps dans le paysage apocalyptique .....	55
2.3.3 L'importance de la matière pour une expérience physique du paysage apocalyptique .....	58

## CHAPITRE III

### LE SURGISSEMENT DU *CORPS DES MOTS* DANS *PAYSAGE AVEC ARGONAUTES* .....

3.1 L'entraînement corporel .....	62
3.1.1 Retrouver le mouvement organique .....	63
3.1.2 L'influence du souffle pour le corps et le surgissement de la parole ....	65
3.1.3 Opérer par traces .....	69
3.2 L'imaginaire au service du corps .....	70
3.2.1 L'influence de l'iconographie .....	71

3.2.2	Retrouver les sensations et les états présents dans le texte .....	72
3.2.3	La dynamique des mots.....	75
3.2.4	Le piège de la reproduction des sensations et des états.....	77
3.3	Pour une expérience réelle : le choix de la performativité .....	79
3.3.1	Le terrain de jeu.....	79
3.3.2	La répétition jusqu'au paroxysme de l'état .....	83
3.3.3	La construction d'un état avant sa forme .....	84
3.3.4	Le dessin d'un parcours performatif par tâches .....	86
3.4	Une partition sonore et rythmique pour le corps et la voix .....	86
3.4.1	L'apparition de 3 voies/voix différentes .....	87
3.4.2	Une partition sous forme de canevas malléable et de parole fragmentée . .....	90
CONCLUSION .....		93
ANNEXE A		
SYNTHÈSE D'OBSERVATIONS ET DE DISCUSSIONS LORS DES LABORATOIRES .....		99
ANNEXE B		
RELEVÉS ET ICONOGRAPHIES SUR LA MATIÈRE .....		109
ANNEXE C		
CANEVAS PRÉLIMINAIRE DE MA PARTITION RYTHMIQUE.....		115
ANNEXE D		
PARTITION RYTHMIQUE FINALE .....		121
ANNEXE E		
PHOTOS DES LABORATOIRES D'ARGILE .....		123
ANNEXE F		
AFFICHE <i>DEVENIR PAYSAGE</i> .....		125
BIBLIOGRAPHIE .....		126

## RÉSUMÉ

La présente recherche traite de l'incorporation physique et vocale par l'interprète de *Paysage avec Argonautes* de Heiner Müller. L'objectif vise à livrer une interprétation organique de ce texte en l'appréhendant comme un matériau pour le corps et la voix de l'acteur.

La partie théorique du mémoire débute par l'examen des différentes manières d'appréhender le corps de l'interprète en scène lorsqu'il incarne un texte. Dans un second temps, la recherche se concentre sur l'analyse de l'écriture müllérienne dans *Paysage avec Argonautes* et sur ses caractéristiques textuelles. Il s'agira de déceler les indices permettant au corps et à la voix de l'appréhender telle une partition dynamique et sensorielle afin de le transformer en une réelle expérience pour lui. La dernière partie fait état du processus de création de *Devenir Paysage* en abordant les différentes techniques explorées.

*Devenir Paysage* est une tentative de comprendre les chemins corporels et vocaux par lesquels peut s'expérimenter l'écriture fragmentée de *Paysage avec Argonautes* de Heiner Müller. Ce mémoire-crédation explore les sensations et les états suggérés par la pièce, afin que le corps en arrive à la nécessité « d'expulser » cette parole müllérienne. Cette recherche organique a contribué à établir trois partitions différentes pour chacun des chemins sensibles vécus par les comédiens, qui s'intègrent toutes dans un canevas global et malléable. Le discours müllérien est une véritable expérience sensorielle pour les acteurs où les réactions physiques ne sont pas fixées ni dans le temps ni dans la forme.

Mots-clés : corps, voix, texte-matériau, Müller, performativité, entraînement de l'acteur.

## INTRODUCTION

Persuadée que le corps, principal outil de l'acteur, est une matière riche permettant de tout exprimer, j'ai toujours cherché à appréhender le texte de manière corporelle.

La technique de Stanislavski préconise la mémoire affective et sensorielle du comédien pour retrouver les émotions similaires à celles du personnage interprété. Il s'agit, entre autres, d'analyser le personnage et de comprendre sa psychologie, de lui recréer un passé antérieur à la situation exposée pendant la pièce et ainsi densifier sa personnalité avec ses réactions et son comportement. Cette approche du jeu fonctionne pour des textes à teneur psychologique.

Cependant, les textes de théâtre contemporains diffèrent dans leurs formes et leurs enjeux. La dimension du personnage s'efface et le discours se complexifie en se ramifiant. C'est notamment le cas avec les textes de Heiner Müller dont *Paysage avec Argonautes*. Ce dont il est question dans la pièce n'est plus lié à une trame narrative linéaire. L'écriture procède par fracture, ellipses et fragments pour intégrer de nombreuses citations et références à des situations historiques, mythologiques et autobiographiques. Ces stratifications complexifient le discours et le rendent opaque pour l'interprète qui doit se l'approprier et le mettre en corps.

*Paysage avec Argonautes* paraît difficile à appréhender avec la méthode stanislavskienne par sa forme poétique où aucune référence claire n'est faite à un personnage défini. L'aspect psychologique est donc mis en échec dans ce texte. Ainsi la forme fragmentaire et cryptée de la pièce semble commander une autre approche de jeu.



Le corps pourrait être la voie à emprunter afin d'interpréter ce discours traitant d'identité et de territoire. Seulement, comment appréhender de manière corporelle un texte avec un discours riche et dense, où les mots semblent primer sur les autres éléments de la scène ? Et comment interpréter un texte aussi condensé pour qu'il soit à la fois compréhensible par le public, mais aussi incorporé par l'acteur ?

Etienne Decroux, fondateur du mime corporel, traite des liens et des influences existants entre le corps et le texte. Son approche questionne comment l'acteur réagit corporellement et intuitivement à un discours selon sa forme, son contenu et son style. Il suggère, notamment, l'idée que chaque texte commande une attitude corporelle différente ; c'est « la nature du texte qui décide de la convenance du mouvement corporel » (Decroux, 1994, p.51) Le mouvement corporel émergerait en fonction de la nature du texte. Ces lectures m'ont permis d'affirmer l'intuition qui me laissait penser que le texte müllérien pouvait être appréhendé par le corps grâce à son écriture dynamique, poétique et non psychologique où la perte d'identité est un thème principal.

Dès lors, il m'est apparu important d'envisager l'hypothèse d'une interprétation organique où le corps et la voix de l'acteur se transformeraient en réaction au texte. Rudolf Laban théoricien allemand, spécialiste de l'expressivité mouvement, explique ce qu'implique le passage des sensations du corps de l'artiste à leur inscription dans « l'espace dynamique » où l'artiste évolue :

La résultante du mouvement est un genre de ligne-arabesque dessinée dans l'air. En évoluant, cette ligne est non seulement la copie ou l'image mais la contamination vitale de la vision intérieure. Ainsi cette image de vision intérieure, et émotionnelle est rendue visible et compréhensible pour le spectateur. (Laban, 2003, p. 46)

La vision intérieure évoquée par Laban représente une partie de ce qui se passe dans notre corps sous l'influence de nos émotions, de nos sensations, de nos pensées. Laban spécifie que tout mouvement ressenti par l'acteur selon la nature des émotions,

sensations, possèdera sa propre qualité dynamique. La vision intérieure abordée par Laban m'a permis de spécifier les enjeux de l'interprétation organique que je recherchais : les idées, sensations et émotions devaient prendre corps chez les interprètes pour que le mouvement qui en émanerait soit le miroir du vécu intérieur.

Les textes müllériens se sont donc révélés être le terrain parfait où se rencontraient tous mes questionnements ; comment interpréter une pièce riche d'images et de significations sans procéder à une fracture entre le ressenti de l'acteur et l'émission du discours.

Gilles Maheu avec sa compagnie Carbone 14 a mis en scène *Hamlet-Machine* (1987), *Rivage à l'abandon* (1989-90) et *Peau, Chair et Os* (1991), créations inspirées des pièces *Hamlet-Machine*, *Rivage à l'abandon - Matériau-Médée- Paysage avec Argonautes* et *Paysage sous surveillance*, écrites par l'auteur allemand Heiner Müller. Le caractère poétique du texte permet à Maheu de s'en servir comme une véritable source d'inspiration, un matériau, dans lequel il va puiser l'origine du sens pour le faire prendre corps dans l'espace.

Le corps représente pour Gilles Maheu un espace où se situe le matériel mémoriel, émotionnel, expressif, qui se retrouve caché sous des couches d'habitude, de bienséance et de refoulement. Pour réussir à mettre en scène ces textes, Gilles Maheu recourt à un langage parallèle à l'écriture de l'auteur. C'est pourquoi, Maheu explique que pour monter les textes de Heiner Müller, le metteur en scène : « [il] est forcé d'écrire sur la scène avec les ressources propres à l'écriture scénique, qui est faite de mouvements, de danses, de vidéos, de films, etc., bref de toutes les possibilités permises et offertes par la scène, comme dans *Rivage à l'abandon*. » (Hébert, 1994, p. 69). Ainsi, le corps devient un des matériaux scéniques parmi les autres pour explorer l'écriture müllérienne et la décrypter.

Le théâtre pratiqué par Carbone 14 cherche à explorer le sens et la sensibilité de la

matière textuelle à travers l'éclosion d'un corps qui ne cesse de se transformer. Gilles Maheu a « la certitude qu' [un] corps peut exprimer l'inexprimable. » (Lafon, 2001, p. 248). Le corps est donc mis en mouvement pour faire naître des idées, des images, lesquelles créent des situations dramatiques plutôt qu'une histoire. Les textes sont un matériau d'inspiration qui permet à Carbone 14 d'explorer les ressources du corps en relation avec d'autres, mais aussi avec l'espace et les objets qui en font partie. Quelquefois le sens d'un geste, d'un mouvement échappe à l'entendement d'un spectateur, mais il entre en résonance avec son être, sa sensibilité. Dominique Lafon, dans son ouvrage « Le théâtre québécois. 1975-1995 » qualifie le théâtre de Gilles Maheu de vecteur par où se meuvent les sensations les plus intimes pour traduire au mieux des situations dramatiques complexes :

Gilles Maheu fait bouger les corps et les âmes, il parle aux sens et à l'esprit, avec ses moyens, qui sont des gestes et des mouvements, des voix- qui savent parler, hurler et le plus souvent se taire -, des espaces, qui s'emplissent de bruits et de musiques, et, disons-le, de fureurs. (Lafon, 2001, p. 246)

Néanmoins, au fil de mes recherches et analyses, j'ai constaté que même si Gilles Maheu entrevoit le corps comme matériau source pour interpréter le texte müllérien, nos deux visions divergeaient quant à l'appréhension de ce dernier. En effet, Gilles Maheu déploie sur scène un corps sensible au service des références historiques, sociologiques et autobiographiques présentes dans la pièce et qu'il veut mettre en avant. Il les déplie, les modifie et les transforme grâce aux qualités dynamiques du corps afin de les faire résonner pour apporter un éclaircissement.

Mon point de départ n'est pas le même. L'objectif de cette recherche-crédation n'étant pas d'exposer les références dans une mise en scène, mais plutôt de trouver le chemin sensoriel par lequel le texte pourrait s'incarner chez le comédien. Je cherche à mettre en corps ce que le texte müllérien provoque sur le physique et la pensée de celui qui s'y confronte, pour qu'ensuite les strates de sens émergent d'elles-mêmes.

Envisager le texte comme matière m'a permis de comprendre mon rapport avec *Paysage avec Argonautes*; dernière partie du triptyque *Rivage à l'abandon-Matériau- Médée- Paysage avec Argonautes*. La lecture de la pièce avait provoqué en moi une forte réaction non pas quant aux références historiques et sociologiques, mais plutôt à la réponse sensorielle et émotive que les mots véhiculaient dans mon corps. Le texte avait opéré « physiquement » sur mon corps et c'est ce que je voulais réussir à transmettre aux comédiens pour qu'ils se réapproprient le discours de *Paysage avec Argonautes*. Je me suis demandé si cette expérience physique était due aux sensations suggérées par le discours, faisant naître des émotions et des états de corps. Comment par l'imaginaire, et les états, l'acteur pourrait-il déclencher le mouvement corporel et vocal, manifestation de sa propre expérience du discours müllérien ?

L'interprétation organique de *Paysage avec Argonautes* demanderait donc d'appréhender le texte comme une expérience physique. Cette recherche-crédation est une exploration sensible du discours müllérien où le mouvement corporel traduit la réaction instinctive de l'expérience vécue par l'acteur.

Ainsi, il m'a fallu mieux comprendre comment le texte müllérien s'articulait et par quels procédés d'écriture cette expérience physique opérait sur mes comédiens. Dans un premier temps, j'ai relevé les éléments qui constituaient ce texte en tant que matière musicale, sensorielle et imaginative pour le corps de l'interprète. Ensuite, l'objectif a été de les explorer pour trouver une partition<sup>1</sup> dynamique, rythmique et vocale pour le corps. Les laboratoires développaient des exercices amenant les comédiens à se plonger dans des états de corps producteurs d'un surgissement instinctif des mots. Enfin, un autre de mes objectifs était d'observer les allers-retours qui se produisent lorsque le corps plongé dans un état dû aux sensations et aux

---

<sup>1</sup> Le terme partition est utilisé dans ce mémoire pour parler de l'ensemble des actions corporelles et vocales exécutées par les acteurs visant à interpréter *Paysage avec Argonautes* de manière organique et sensible. Ce mot issu de domaine musical met en relief la volonté d'un jeu en perpétuel mouvement et transformation dans le corps de l'acteur. La partition est aussi une trame sur laquelle celui-ci s'appuie pour performer chaque soir selon son humeur et sa condition physique.

émotions évoquées par le texte, en libère une voix particulière et comment celle-ci à son tour vient métamorphoser le corps. Le corps, la voix, le souffle et le mouvement se révèlent être des matériaux devenus malléables avec l'expérience du texte müllérien.

Cet essai fait donc état du processus de ma recherche théorique et pratique dans ma quête d'une interprétation organique de *Paysage avec Argonautes*.

## CHAPITRE I

### LE CORPS : POUR UNE INTERPRÉTATION EN DEÇÀ DES MOTS

*Paysage avec Argonautes*<sup>2</sup>, écrit en 1982 par Heiner Müller, troisième partie du triptyque *Rivage à l'abandon- Matériau-Médée- Paysage avec Argonautes* est une réécriture du mythe de Médée. Heiner Müller explique que son théâtre cherche à démontrer l'impact des mots et des idées sur un corps : « C'est en effet ce à quoi je vise dans mon théâtre : jeter sur la scène des corps aux prises avec des idées. Tant qu'il y a des idées, il y a des blessures. Les idées infligent des blessures aux corps. » (Müller, 2003, p. 176). L'expérience des idées et des images véhiculées par le texte müllérien pourrait transformer le corps du comédien qui l'incarne.

Dans *Paysage avec Argonautes*, il s'agit avant tout d'un narrateur : un « moi », qui se débat avec la perte de son identité et la perte de son environnement. Cette écriture müllérienne véhicule de fortes images évoquant de nombreuses sensations liées aux états émotionnels et physiques.

Il m'est alors apparu qu'au creux des lignes et des vers de Müller, se dessinait l'esquisse d'un corps qui porte en lui ces sensations, ces pensées innommées. Les différentes composantes du texte, tant dans sa forme que dans le contenu du discours,

---

<sup>2</sup> Une analyse de l'écriture müllérienne, des particularités du texte ainsi que l'apport de pistes d'interprétation sont abordés dans le chapitre II de ce mémoire.

m'ont semblé être un terrain de jeu propice pour explorer la voie/voix organique du jeu de l'acteur.

## 1.1 Le corps indissociable du texte

Dans la tradition du jeu réaliste, inspiré des enseignements de Stanislavski, l'apprentissage d'un texte est souvent abordé de façon intellectuelle et psychologique par le comédien. Pour faire ressurgir des émotions similaires à celles vécues par le personnage, il lui est souvent demandé de se projeter dans son corps et ses pensées en faisant appel à sa mémoire affective et sensorielle. Le recours à la mémoire affective implique une réflexion psychologique sur un événement vécu lié à un état émotionnel. Par ce processus, l'interprétation n'est pas une réaction spontanée du corps par rapport aux effets provoqués par le discours. Faisant appel à l'aspect psychologique, le texte semble se dissocier de ce qu'il crée physiquement chez l'interprète et de sa capacité corporelle à exprimer l'implicite et les sous-entendus du discours. La recherche d'une interprétation organique m'apparaît indispensable pour repenser cette communion entre texte et corps qui finalement émane de la même source : le comédien.

### 1.1.1 Pour une interprétation organique du texte

Les sensations et les états que suggère le texte de Heiner Müller sont devenus le point de départ pour entreprendre ma recherche-crédation autour d'une interprétation plus

organique qui refuse la dichotomie entre le corps du comédien et le texte qu'il interprète.

Le langage du corps agit en deçà des structures construites et organisées de la parole. Sans la parole, le corps a la capacité d'exprimer des états sensibles qui échappent à la nomination. Mais comment retrouver cette liberté corporelle et vocale lorsqu'elle est balisée, contenue dans les mots et les phrases ? Le corps et la voix sont-ils contraints, métamorphosés, ou bien l'imaginaire des mots leur permet-il d'explorer de nouvelles sphères d'expression ? Comment rendre l'interprétation d'un texte dramatique et poétique tel que *Paysage avec Argonautes* plus organique que cérébral et faire que les divers réseaux de sens possibles en émergent ?

Mon hypothèse est que le texte müllérien agit sur le comédien et son corps grâce à une écriture poétique et dynamique qui mobilisent les sensations et les émotions. Ceci vient s'accumuler dans son for-intérieur. Le corps chercherait ensuite un chemin par lequel il pourrait exprimer ce qu'il ressent intensément, sous forme de pulsion. Le comédien aux prises des mots/maux et des idées complexes véhiculés par *Paysage avec Argonautes* extérioriserait dans l'espace par la dynamique du mouvement et du corps, sa vision intérieure, laquelle refléterait les états avec lesquels il se débat.

Jerzy Grotowski, metteur en scène polonais, s'est attardé sur la libération corporelle de l'interprète. Le théâtre pauvre qu'il préconise est une forme dépouillée de tout artifice permettant l'émergence de l'authenticité du geste de l'acteur. Cette approche repose essentiellement sur le corps et les ressources dont l'acteur dispose afin qu'il se livre dans un acte total qui provoquera le « surgissement de l'être » (Lombi, 2010, p. 30). Pour retrouver l'organicité, il met en place un entraînement qui vise à faire prendre conscience à l'acteur de son potentiel et de ses capacités physiques. Il doit abandonner l'homme quotidien pour s'engager dans sa condition d'acteur et de se donner complètement à l'autre : le public. Pour ce faire, l'entraînement vient mobiliser l'ensemble des parties du corps de l'acteur et tous ses outils d'expressions.



Cette éducation physique se consacre à désapprendre au comédien des habitudes, à le déconditionner de ses modes d'expression. « Notre voie est négative, non pas un ensemble de moyens, mais une élimination des blocages » (Grotowski, 1968). Ainsi, le comédien peut s'engager totalement sans obstacle en une interprétation plus sensible et organique.

La recherche grotowskienne d'une technique de l'acteur plus organique pour interpréter un texte vient alors renouer avec l'essence du théâtre, car : « au fond, le théâtre, c'est toujours quelque chose qui "habite l'homme" et non l'inverse. » (Savarese, 1993, p. 119) C'est pourquoi établir un entraînement inspiré de l'approche de Grotowski me semble être une réelle piste pour interpréter organiquement le texte müllérien.

### 1.1.2 Pour une méthodologie de l'aller-retour : l'heuristique

Ma recherche-crédation s'est fondée sur une intuition de travail qui a demandé une démarche et une pratique d'observation au fil de mes explorations et de mes découvertes. J'ai donc emprunté une démarche heuristique me permettant d'effectuer des allers-retours constants entre les explorations pratiques, mes collectes d'observation et mes recherches théoriques et conceptuelles. Tel que Peter Erik Craig la conçoit, la méthode heuristique est une forme de recherche à caractère phénoménologique dans laquelle la subjectivité du créateur est mise à profit dans les explorations et dont l'objectivité sert à la compréhension de ses découvertes.

Afin de pratiquer l'observation, l'analyse et laisser le champ libre à l'exploration nécessaire, j'ai organisé des laboratoires qui m'ont servi à expérimenter des corps et des voix particulières de *Paysage avec Argonautes*. Dans le dessein d'explorer la

fragmentation et la multiplication du « moi » ainsi que l'universalité des voix suggérées par le texte, trois comédiens (deux hommes et une femme), ont participé à ces laboratoires.

Ma recherche-crédation s'est attardée plus particulièrement sur le cheminement visant à l'émergence du mouvement grâce à la dynamique des états et des mots, suggérée dans *Paysage avec Argonautes* plutôt qu'à une mise en scène de ce texte. L'objectif de cette recherche n'était pas d'illustrer ou de révéler à travers l'interprétation les références historiques, sociologiques, autobiographiques présentes dans le texte. Elle s'est concentrée à *réancrer* le texte dans le corps du comédien. Afin d'éveiller le corps et la conscience du comédien sur cet outil, un large temps a été consacré à la mise en place d'un entraînement<sup>3</sup> corporel évolutif aidant à accroître la motilité et les qualités dynamiques du mouvement.

Durant tout le processus de création, j'ai réalisé une collecte de données en trois parties. Celles-ci couvraient tous les temps des laboratoires : la préparation (analyse du texte, recherche iconographique), l'exploration (déroulement et observation des explorations) et l'analyse (discussions avec les comédiens, analyses des observations faites dans les explorations, retour à la théorie pour trouver des réponses suite aux découvertes).

Dans un premier temps, lors de la préparation, il s'agissait de relever tous les matériaux (boue, sable...), les éléments (eau, feu...) et les états (crispation, angoisse...) suggérés dans le texte müllérien. Ces données ont été les bases sur lesquelles se sont appuyées les explorations des laboratoires pour tenter de trouver leurs qualités dynamiques dans le corps et le mouvement. Pour compléter ce travail,

---

<sup>3</sup> Le type d'entraînement et ses fonctions seront abordés dans le chapitre III.

le conseiller dramaturgique<sup>4</sup> et moi-même avons collecté du matériel iconographique relatif à ces relevés.

Dans un deuxième temps, les laboratoires m'ont permis de développer et de mettre à l'épreuve des exercices en lien avec l'exploration organique du texte. Au fil des laboratoires, je consignais mes observations sous forme de notes. Il s'agissait d'inscrire les découvertes, les difficultés rencontrées par les comédiens lors des exercices<sup>5</sup>, ainsi que les pistes de recherches pratiques et théoriques. Chacun de mes laboratoires se terminait par une discussion avec les comédiens où je les questionnais de manière à comprendre leur ressenti lors des explorations. Ces moments d'échange ont constitué une étape importante dans ma recherche, car les commentaires des comédiens venaient compléter mes impressions et mes observations. Grâce à ces discussions, je pouvais aussi entrevoir leurs perceptions du texte et du travail, qui étaient différentes pour chacun d'eux. Ainsi, cela me permettait d'établir des exercices adaptés à leurs trois sensibilités. Mes notes et leurs commentaires me donnaient les indices pour d'autres explorations et d'autres pistes de recherche. Il me fallait alors retourner à la lecture de praticiens et de théoriciens afin d'affiner et d'affirmer mes intuitions pour ensuite créer le matériel exploratoire.

Ma collecte de données en trois temps (pré-laboratoire, laboratoire et post-laboratoire) m'a permis de structurer mon processus de recherche-crédation.

Grâce à cette démarche de l'aller-retour, j'ai pu comprendre les liens entre les différents paramètres de mon processus de création : ma propre lecture, celle de chacun de mes comédiens, l'expérience qu'ils en faisaient et ma réception quant à celle-ci. À la lumière des réflexions et des observations, j'ai adapté mes laboratoires et ma manière de diriger les acteurs. Cette recherche a mené à la création d'une

---

<sup>4</sup> William Durbau

<sup>5</sup> Voir annexe synthèse des notes de laboratoires.

partition corporelle et vocale pour l'interprétation organique du texte müllérien, adaptée à chacun des comédiens.

## 1.2 Le corps comme pulsion expressive

Dans cette recherche-création, le corps du comédien est pressenti comme le lieu d'où surgit la nécessité « d'expulser » la parole müllérienne.

L'objectif est de libérer l'acteur de tout préjugé, de tout désir d'illustration afin de favoriser l'apparition du mouvement corporel et vocal comme l'expression physique de son ressenti sensoriel et émotionnel provoqué par le discours müllérien. Les comédiens deviennent alors : « Corps matière model s par ses tensions intérieures, ses pulsions.  puisement, boulimie kinesthésique et sensorielle. Pas le temps de penser, c'est l'affect qui est visé. » (Febvre, 2012, p. 38)

### 1.2.1 Exacerbation de la présence de l'interprète chez Artaud

Mais comment atteindre cet état de corps-matière, un corps perméable qui ressent et qui vibre sur scène avec l'intensité des mots qu'il incarne ?

Pour Artaud, le th tre est un engagement entier du corps de l'acteur. Il parle d'ailleurs d'un th tre de la cruauté qui nécessite « une torture systématique du corps par un piétinement d'os, de membres et de syllabes » (Artaud, 1985, p. 78), afin de le dépouiller de toutes les barrières sociales, de tous les automatismes qui lui sont imposés quotidiennement. Dans son article, *Du corps au th tre au th tre-corps*,

Aurore Chestier explique que pour Artaud, le comédien doit se livrer entièrement sur scène sans aucune résistance pour réussir à expulser les pulsions qui l'animent. Elle se sert notamment des écrits d'Antonin Artaud pour élaborer sa pensée sur le corps en scène :

L'acteur doit constamment mettre à l'épreuve son corps, jusqu'à frôler le danger de mort, pour parvenir à lui « arracher de l'être » et en extirper la profondeur du sens. Il s'agit de gagner et de transmettre quelque chose corporellement. À travers l'élaboration d'un théâtre corporel, libéré de l'emprise textuelle et psychologique, Artaud célèbre l'avènement d'« un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots. » (Chestier, 2007, p. 106)

Grâce à sa présence ainsi qu'à sa qualité corporelle et physique, le comédien fait vibrer sur scène des émotions et sensations qui résonnent alors jusqu'au corps du spectateur. L'organicité de la présence de l'acteur fait appel à ce qu'il a de commun avec le spectateur : le corps. Un transfert de sensations, d'énergies, de tensions et d'émotions se produit alors de corps à corps.

Si je suis poète ou acteur, ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi, mais pour sentir des corps d'hommes ou de femmes, je dis des corps trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtusité contemplation du bouddha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme, c'est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie. (Artaud, 1948, p. 29)

C'est par une incarnation du texte, et un engagement total du corps de l'acteur, que peut se faire cette communication intercorporelle entre le comédien et le spectateur. Le corps établit son propre langage physique animé par ce qui l'habite. Ce langage, Artaud le décrit aussi comme « tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole. » (Artaud, 1985, p. 81) Ainsi, cette approche théâtrale nécessite de repenser la hiérarchie des

composantes de la scène. Il faut alors refuser l'idée d'une primauté du texte théâtral pour davantage se rapprocher de la personne, c'est-à-dire de l'interprète.

L'essence même de l'acteur sur scène, ce qui fait qu'il existe aux yeux des spectateurs est avant tout son engagement total, appelé « présence ». Mais quel terme plus large et abstrait que la présence ? Bon nombre de chercheurs et praticiens en théâtre, dont Brigitte Haentjens, ont tenté de l'expliquer :

La présence est un concept mystérieux. Il y a des acteurs qui se risquent plus que d'autres, qui « brûlent » plus que d'autres. C'est une question de talent, mais aussi d'engagement. Plutôt que de présence, peut-être faudrait-il parler d'absence de résistance : les acteurs qui ne résistent pas, qui s'abandonnent, qui renoncent à leurs motivations narcissiques ou qui les subliment dans une pratique artistique sont des acteurs plus présents. (Ferral, 2006, p. 86)

La présence serait donc une façon d'être sur scène, de l'habiter et d'habiter son corps pleinement. Dès lors, la présence de l'acteur est visible pour le spectateur. Elle agit sur ce dernier et le fascine. La présence permet d'atteindre *un momentum*, un état de grâce qui laisse alors voir toute la complexité de l'âme humaine et les enjeux qui se jouent à l'intérieur du comédien. Pour ce faire, le comédien doit donc s'abandonner à tout désir de représentation, il n'est alors que le vecteur par lequel s'incarne et se transmet ce qu'il vit, ce qu'il ressent. Cet état de présence s'atteint par un engagement entier de l'acteur par la conscience de son corps, de ce qui l'entoure, de ce qui se produit en lui et de ce qui l'affecte, le métamorphose, le transcende.

### 1.2.2 Une quête d'authenticité par le corps : Grotowski et le dépassement de soi

Grotowski, théoricien et praticien en filiation avec la vision d'Artaud, s'est consacré à la recherche pour le jeu de l'acteur par l'entremise de son Théâtre Laboratoire. Il

développe une approche du jeu pour l'acteur basée sur un théâtre corporel. Il définit cette méthode concrète et applicable comme :

Le « mûrissement » de l'acteur qui se révèle par une tension vers l'extrême, par un dépouillement complet, par la mise à nu de sa propre intimité \_ tout ceci sans égotisme ou autodélectation. L'acteur offre un don total de lui-même. [...] Pour nous, l'éducation d'un acteur ne signifie pas lui enseigner quelque chose; nous tentons d'éliminer ses résistances organiques face à ce processus. (Grotowski, 1985, p. 14)

Ce langage physique, nécessite un abandon total de toute résistance mentale pour éveiller le corps et le rendre disponible aux sensations. Pour ce faire, le corps doit donc être préparé et entraîné afin de se dépouiller de tout automatisme de jeu et ainsi devenir un lieu disponible.

Éliminer les blocages de l'acteur permet de retrouver l'impulsion pure. Pour y arriver, il faut passer par un long processus qui comprend un entraînement spécifique. Celui-ci permet à l'acteur de se concentrer essentiellement sur son corps et les mécanismes d'impulsion-réaction qui s'y produisent. Par cet entraînement physique, l'acteur arrive à laisser les sensations le traverser ainsi qu'à se libérer d'un désir d'illustration, psychologique. Pour ce faire, Grotowski préconise :

Des années de travail et (aussi) d'exercices spécialement composés (qui, par les moyens d'un entraînement physique, plastique et vocal, essaient de guider l'acteur vers le genre de concentration approprié) permettent parfois de découvrir le début de cette voie. (Grotowski, 1985, p. 15)

Cet important travail de compréhension corporelle ne cherche pas la simulation des sensations et des émotions. Celles-ci sont réellement vécues par le comédien et émergent sur la scène instinctivement. L'interprétation du comédien est le résultat de son ressenti physique. Lorsque les tensions s'accumulent dans le corps de l'acteur, les garder en lui devient presque impossible. Les expulser nécessite une impulsion aboutissant au mouvement libérateur pour l'acteur : « il est très important de ne jamais faire quelque chose qui ne soit pas en harmonie avec votre impulsion vitale,

quelque chose » que vous ne puissiez pas justifier vous-même. » (Grotowski, 1971, p. 155).

L'expérience que le corps traverse par l'entraînement vient donc l'animer en influençant sa respiration, sa posture, son attitude jusqu'à déclencher le mouvement. Celui-ci permet au corps entier de se dilater<sup>6</sup>, selon le terme d'Eugenio Barba, grâce à l'énergie qui s'en dégage. Cette énergie libérée, provoque alors des réactions physiques qui modifient à nouveau la perception corporelle de l'acteur qui ressent déjà d'autres sensations. Ces dernières sont les prémices d'une nouvelle impulsion corporelle qui surgira sur scène. Cet aller-retour continu entre l'espace intérieur et extérieur devient de plus en plus fluide. Le comédien est alors capable de faire vibrer sur scène son état, sa pensée invisible aux yeux et au corps du public.

Il n'y a pas de différence dans le temps entre l'impulsion « intérieure » et la réaction « extérieure », de telle manière que l'impulsion est en même temps la réaction. L'impulsion et l'action sont concurrentes : le corps disparaît, brûle, et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles. (Grotowski, 1985, p. 14)

Les actions, le mouvement de l'acteur ne sont donc pas prémédités ni intellectualisés. L'impulsion urgente ressentie par le corps devient instantanément la trace expressive, visible sur la scène.

C'est avec cette relation organique au monde, au texte de théâtre, à son corps, aux pensées qui habitent le comédien, que ce dernier peut alors rendre sur scène toute la complexité de l'âme humaine. Son corps étant le lieu où prennent source et se diffusent tous les maux/mots du monde qui l'entoure. L'authenticité du corps passe donc par cette écoute de l'impulsion qui fera naître le mouvement organique.

---

<sup>6</sup> Eugenio Barba, élève et ami de Jerzy Grotowski, metteur en scène, dramaturge et directeur de théâtre italien fonde en 1964 l'Odin Teatret ainsi l'International School of Theatre Anthropology (ISTA) en 1979. Ces recherches portent sur les techniques de jeu de l'acteur et ce qui le constitue notamment la présence physique et mentale. Il étudie le corps et son expressivité en regard avec les pratiques de différentes cultures, dont celle du théâtre oriental.



L'impulsion fait émerger sur scène la réponse instinctive du corps et de la voix de l'acteur sous l'influence du discours müllérien.

### 1.2.3 Corporéité et états de corps

Le philosophe Michel Bernard s'intéresse au corps en tant qu'entité mouvante et en perpétuel changement. Ses réflexions sur la danse contemporaine l'amène à parler de corporéité plutôt que de corps. La notion de corporéité comprend non seulement le corps de manière organique et mécanique, mais aussi toute la dimension affective, subjective et symbolique. La corporéité prend en compte l'instabilité et l'hétérogénéité du corps. La notion de corporéité envisage donc le corps comme une matière sensible et malléable.

Dans l'essai scénique, *Devenir Paysage*, il est question d'explorer l'incarnation du texte dans le corps et la voix de l'acteur, c'est-à-dire que la production scénique résulterait des réactions physiques instinctives provoquées par le texte. Le corps dans « son immédiateté, libre de tout modèle à figurer » (Febvre, 1987, p. 78) communiquerait grâce à ses capacités expressives en tant que matière sensible et mouvante empruntant des corporéités différentes. Dans cette recherche, il est question d'utiliser le corps telle une matière instable qui ne cesse de se mouvoir et prendre différentes formes incarnant organiquement le propos müllérien. Les métamorphoses par lesquelles passerait le corps du comédien seraient engendrées par les sensations vécues en lien avec le texte. Ces transformations qui façonnent un corps telle une matière, semblent résider dans les états de corps suggérés dans le texte müllérien

Pour compléter la notion de corporéité, Philippe Guisgand parle d'état de corps :

Un état de corps c'est l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration volontaire, ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement. (Guisgand, 2012, p. 225)

Le terme « état de corps », décrit la teneur d'un corps, son poids, ses mouvements, mais aussi l'énergie qui s'en dégage. Il recouvre une partie de la substance chorégraphique, celle qui relève du travail intérieur avant même de devenir une forme. C'est la couleur d'une image scénique qui lui donne tout son pouvoir d'expression et de communication. Cela renvoie au sensoriel, au relationnel ou au symbolique. Dans cette recherche-crédation, parler d'état de corps permet de lier la nature du mouvement et son interprétation : par exemple, un mouvement sec est dit « nerveux ». Cette notion s'avère très utile dans la direction d'acteur lors d'un travail corporel afin de guider les interprètes dans une voie particulière ou bien pour revenir sur ce qui a été perçu de leur production.

#### 1.2.4 Le mouvement et son rapport à l'immanence

Le concept d'immanence de Sophie Guhéry<sup>7</sup> fait référence à la capacité pour l'acteur de contaminer<sup>8</sup> l'espace extérieur de sa vision intérieure grâce à la présence de son corps investi sur scène. De ce fait, il donne la possibilité au spectateur de poursuivre son propre chemin sensible pour avoir accès à une compréhension sensorielle du texte.

---

<sup>7</sup> Sophie Guhéry est une comédienne diplômée d'une maîtrise d'Études théâtrales à l'Université Paris III. Elle participe notamment au groupe de recherche « Alba », dirigé par Yves Marc (Théâtre du Mouvement). Elle collabore avec L'Annuaire théâtral où elle publie « La danse contemporaine, laboratoire d'une expérience nouvelle ? »

<sup>8</sup> Le verbe contaminer est utilisé par Laban pour définir l'envahissement progressif et inéluctable de quelque chose, quelqu'un sur un espace qu'il soit global ou kinesphérique. J'utiliserai donc ce mot dans la même optique considérant qu'il transmet l'idée d'influence qui est hors de contrôle pour l'interprète.

Cette caractéristique fait écho à celle de la danse qui s'attache à un corps en scène, qui devient l'expérience qu'il est en train de vivre. En effet, il s'agit de prendre conscience du « rapport d'immédiateté que chacun a avec son corps » (Guhéry, 2004, p. 4). La danse contemporaine surgit sur scène au présent, elle est fugace et éphémère. Elle est en perpétuel devenir et ne cesse de se transformer. Ainsi, le corps de l'acteur détaché de toute volonté représentative, investi dans l'acte total afin de faire surgir sur la scène les tensions et réactions qui se trament en lui, est directement lié au moment présent et donc à l'immanence. L'émergence du mouvement dans l'instant réaffirme son lien direct avec le temps présent de la scène.

Le corps de l'interprète se construit dans le temps de la représentation. Le mouvement corporel puise sa source dans le corps de l'acteur, dans sa capacité d'immanence où « nombre d'images et de sens caché » (Guhéry, 2004, p. 5) vont en surgir. « Le sens n'est pas amené de l'extérieur, il surgit de l'intérieur » (Guhéry, 2004, p. 5) il naît de l'expérience corporelle faite sur la scène.

Le mouvement échappe à sa nomination. En se construisant instinctivement, telle une réaction organique, il établit son propre langage physique. Il se transmet alors en un réseau de signes qui touche au niveau sensoriel et non sémantique. Le signe parle aux sens ; ainsi l'interprétation reste ouverte et se démultiplie dans la réception. De ce fait, le corps du comédien, imprégné du texte müllérien, ferait alors surgir par le mouvement des strates de sens enfouis dans le discours en empruntant le chemin du sensible pour déplier l'écriture müllérienne.

Si le mouvement corporel permet si bien de transmettre le sous-jacent, l'invisible c'est que sa qualité énergétique déploie de multiples images qui font sens différemment pour chacun et révèlent divers réseaux de sens. L'exploration corporelle de *Paysage avec Argonautes* cherche ce qui n'est pas nommé dans le texte, mais vécu par le corps.

Dans son article, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle ? » datant de 2004, Sophie Guhéry remarque que l'énergie est un terme qui traverse aussi bien la danse que le théâtre. Déjà abordée par Jean-François Lyotard, cette notion tente de se débarrasser du mimétique pour s'attacher à l'intensité du flux (*flow* chez Laban) qui traverse le corps.

Le mouvement du comédien sur scène dans sa dépense d'énergie donne matière à un théâtre vivant qui refuse le prédéterminisme du drame et recherche plutôt « une action physique, immanente et plus ou moins intense » (Guhéry, 2004, p. 12). De ce fait, l'exacerbation de la présence de l'interprète par son action physique ravive son lien avec la réalité de la scène « porteur d'une certaine dramaticité » (Guhéry, 2004, p. 13). Il n'est plus question d'un drame préexistant, mais d'un drame en construction, d'un *drama* pur produit par l'acteur et sur la scène.

L'acteur construit son drame au moment de la représentation en faisant l'expérience du discours müllérien sur scène. Son corps et sa voix ne sont pas orchestrés, mais réagissent à la matière textuelle ainsi qu'aux idées, émotions et sensations qu'elle véhicule. L'organicité du corps se retrouve grâce à la libération de l'expressivité de l'acteur qui peut librement transposer sur scène sa vision intérieure.

### 1.3 Souffle et voix : prolongement du corps

[...] La voix, en tant que processus physiologique, engage tout l'organisme et le projette dans l'espace. La voix est le prolongement du corps et nous donne la possibilité d'intervenir concrètement, même à distance. Telle une main invisible qui se tend, la voix sort de notre corps et agit, et tout notre corps vit et participe à cette action. Le corps est la partie visible de la voix et l'on peut voir où et comment naît l'impulsion qui se transformera en son et en parole. La voix est un corps invisible qui

opère dans l'espace. Il n'existe pas de dualité, de séparation entre voix et corps, mais seulement des actions et réactions qui impliquent la totalité de notre organisme. (Barba, 1999, p. 78)

Le lien organique entre souffle, voix, parole et mouvement du corps de l'interprète est incontournable. Le texte peut influencer les mouvements de l'acteur, par la dimension physique qu'il implique nécessairement lorsqu'il est porté par la voix.

À la suite des philosophes antiques, Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault, Paul Claudel l'ont sans cesse affirmé, l'essentiel qui anime le corps, qui donne de l'âme aux mouvements et aux gestes, c'est le souffle, anima - âme - signifie d'abord souffle (Crémézi, 1997, p. 27)

On comprend alors que le souffle est un moteur autant pour le corps que pour la voix. C'est à travers lui que le corps s'anime et que la voix peut alors se projeter au-dehors afin de faire résonner ce qui le fait vibrer intérieurement.

Le souffle et la voix permettent à l'acteur d'expulser de manière audible les sensations et émotions qui agissent en lui. Grâce au souffle et à la voix, le comédien peut alors exprimer et transmettre le vécu de son corps.

L'émission de sons se transforme en mots pour accéder au langage et à la parole. Ainsi, la parole et le langage sont des modalités de la voix et du souffle qui s'incarnent dans le prolongement du corps. Ma recherche d'une interprétation organique doit donc les envisager comme tels pour accéder au surgissement du texte.

### 1.3.1 La voix : vecteur d'émotions

Vicente Fuentes<sup>9</sup> du Roy Hart Theatre affirme que la voix est indissociable du corps. Elle en est même son prolongement dans l'espace : « [...] voix et expression corporelle s'unifient. Voix et corps. Voix du corps. La voix est cette extension, cette prolongation du corps sonorisé au-delà de lui-même, dans l'espace. » (Fuentes, 1996, p. 61) Les réflexions et les explorations de Fuentes cherchent à réinscrire la voix et son émission dans la continuation du mouvement corporel. Ainsi, pour Fuentes, l'utilisation de la voix transmet l'essence de la vision intérieure de l'acteur. La tonalité, le timbre de la voix de l'acteur mettent en vibration son corps entier comme la manifestation extérieure de cette vision intérieure. Parce qu'elle s'appuie sur la vision intérieure du comédien et sur les réactions corporelles qui en émanent, la voix surgit de là où les tensions et les sensations opèrent. Elle se teinte sous leur influence. « La production de la voix est une activité physique » et la manière dont elle surgit « est le reflet de l'état affectif de celui qui parle. » (Lefebvre, 1999, p. 2) La voix est modelée : son timbre, sa tonalité et son intensité diffèrent selon ce qui est ressenti chez le comédien. Les sensations corporelles agissent sur son émission. Ainsi, c'est par ce chemin sonore que l'émotion se fait entendre et entre en résonance avec son auditoire.

Chevrotante, cassante, la voix trahit souvent nos émotions, les sensations vécues par le corps. La voix peut devenir le miroir de l'espace invisible du comédien, de ce qui se trame à l'intérieur, pour nous faire entendre ce qu'il s'y passe. « Si nous nous référons aux travaux de psycho-phonétique d'Yvan Fónagy, les états affectifs et les

---

<sup>9</sup> Vicente Fuentes est metteur en scène, directeur du département Voix et langage à l'École royale d'art dramatique de Madrid. Il fait aussi partie du Roy Hart Theatre, centre de formation et d'exploration pour le travail autour de la voix.

émotions, reflets de la vie intérieure, sont audibles dans le son proprement dit [...] »  
(Lefebvre, 1999, p. 6)

[...] Tous les changements de tensions musculaires et de postures de notre corps, qui varient selon nos différents états, affectent notre voix.  
[...] Ce qu'on entend dans la voix est l'écho de ce qui se passe dans le corps. (Lefebvre, 1999, p. 19)

Alors, si la voix est inséparable du corps, aussi intimement liée, il arrive que lorsqu'elle surgit, le corps ne semble pas être prêt à la produire, comme si elle avait forcé le passage. Cependant pour que la voix recouvre sa place dans le corps afin d'en sortir, il faut que l'acteur soit investi tout entier, prêt à libérer ses tensions intérieures. C'est dans cette volonté de libération des troubles accumulés au sein du corps que la voix intervient dans *Devenir Paysage*. Mais comment en arriver à ce surgissement sonore, lorsque tout se passe et se vit intérieurement ?

### 1.3.2 Le surgissement de la voix : expulsion du trop-plein

Michèle Febvre s'est intéressée aux causes du surgissement de la voix de plus en plus présent dans les œuvres chorégraphiques actuelles. Elle met en avant l'interrelation entre le corps et le langage. L'énergie corporelle permet le jaillissement d'une manifestation audible. Febvre souligne que le surgissement de la voix peut être dû à une tension intracorporelle qui en s'accumulant finit par exploser vers l'extérieur et se libérer.

Une façon peut-être d'échapper à une menace incertaine de dissolution ou d'assumer une corporéité pleine, sans rétention : laisser sortir le souffle-cri pour l'apaisement, nommer la « chose » pour la détacher de soi : exprimer. (Febvre, 1995, p. 95)

« La voix semble alors prolonger, réfléchir la corporéité dansante, accentuant ainsi son expressivité fondamentale et renforçant tout à la fois le processus de signifiante. »  
(Febvre, 1995, p. 98)

L'étude de l'utilisation de la voix en danse nous donne une idée de ce qu'elle permet et rajoute au mouvement du comédien. Toutes ces traces audibles sont utilisées pour servir et soutenir le discours chorégraphique.

La voix des danseurs soutient les mouvements, ponctue les attaques, épouse le trajet spatial et énergétique par ses propres variations de hauteurs et de timbres; elle n'est pas là « en plus » du corps qui danse, elle en est le complément direct, son émanation musicale travaillée par les appuis qu'elle y prend, indissociable du mouvement qui la porte, qui la crée. » (Febvre, 1995, p. 99)

La voix donne à entendre l'intérieur d'un corps en mouvement. La voix se laisse voir dans le corps et le corps se laisse entendre dans la voix. Ivan Fónagy introduit l'idée de la gestualité relative à la performance vocale avec la notion de « mimique vocale » (Fónagy, 1983, p. 27). La projection du texte déclenche une contraction musculaire plus ou moins étendue selon l'investissement de la voix. L'intensité et l'intonation de la voix ont donc un impact sur les muscles qui se tendent et se détendent provoquant ainsi des changements corporels. La voix agit sur le corps, elle le métamorphose.

Néanmoins, il est toujours difficile de savoir si les changements qui se produisent sont dirigés par la voix ou bien par le corps. Si la voix provoque un état de corps, une émotion, une attitude, ou, si au contraire, un geste, une attitude, un mouvement suggère aussi une sonorité, une voix.

Si la dépense physique, le mouvement, l'énergie corporelle déclenchent naturellement le souffle pour dériver vers des râles, des cris, des sons et parfois des mots qu'en est-il de l'apparition du langage et donc du discours construit ? Car si l'émission de la voix à son état rudimentaire s'extrait du corps pour expulser un trop-plein, peut-il en être de même avec le langage qui est un système structuré et donc plus rigide ?



### 1.3.3 L'apparition de la parole : le *corps des mots*

L'apparition de la parole dans le théâtre corporel comporte un réel défi, car il ne faut pas qu'une rupture se crée entre l'organicité du silence précédant la parole et le moment où elle surgit. Jacques Lecoq expérimente la physique de la voix ainsi que la dynamique et la résonance physique des mots, et vice versa, l'influence du mouvement corporel, de l'attitude physique sur les mots. « Considérant le mot comme un organisme vivant, nous recherchons le *corps des mots*. » (Lecoq, 1997, p. 60)

Chez Lecoq : « L'émission d'une voix dans l'espace est de la même nature que l'accomplissement d'un geste [...] Dans le mouvement peuvent être lancés un son, un mot, une phrase, une séquence poétique ou un texte dramatique. » (Lecoq, 1997, p. 79)  
Le corps en mouvement et la voix sont comme le pendant l'un de l'autre.

Ainsi, les mots possèdent leurs propres corps avec des qualités rythmiques, dynamiques et imagées, différentes à chacun d'eux. Il convient au comédien de les prendre en compte pour pouvoir les ressentir. L'influence du *corps des mots* participe à la production d'une voix porteuse d'une parole en lien avec son ressenti corporel. « Le son et le phrasé qui supportent la parole sont des conséquences et non des causes. Ce qu'on entend dans la voix est l'écho de ce qui se passe dans le corps. » (Lefebvre, 1999, p. 19) La voix, vecteur de la vision intérieure, surgira alors avec une matérialité qui viendra faire résonner les mots selon leur physicalité propre.

Les mots contiennent (espace du dedans) dans leur sonorité la dynamique de matières, d'images et d'actions dont ils se souviennent plus ou moins. D'autres mots circulent autour (espace du dehors), en noir et blanc plus qu'en couleur, qui regardent, expliquent, définissent. Au centre de ces espaces les verbes animent, les mots nés de la terre lui restent fidèles dans les dialectes. Chaque pays conserve dans ses mots ses adhérences physiques et les voit différemment. Par exemple, pour un Français, le mot « beurre » participe à la sensualité un peu fondante de la matière

nommée; pour un anglais le mot « butter » est sec, plus raide, au « frigo ». Il est des mots, comme la « confiture » en français et la « marmelade » en anglais qui arrivent à se rencontrer dans une dynamique voisine; plus dégoulinante chez le Français, plus maintenue, gélatineuse et tremblante pour l'Anglais. (Lecoq, 1987, p. 33)

Le texte crée le mouvement corporel et organique qui prend corps dans la voix de l'acteur. L'effet du mot émis vient à son tour créer une réponse dans le corps par sa nature audible autant matérielle que sonore, mais aussi par la construction d'une pensée, déclencheur de sensations et d'émotions.

Ces transformations du corps sont aussi engendrées par les dynamiques internes au texte et aux mots. Lors d'un entretien avec Ruth Berghaus, Heiner Müller confiait que ses textes ne pouvaient être reçus que s'ils étaient traités comme une matière musicale, ce qui implique dès lors un travail vocal afin que *Paysage avec Argonautes* puisse prendre toute son ampleur :

Il m'est arrivé très rarement de trouver supportable un de mes textes au théâtre, parce qu'il est presque impossible d'amener les acteurs à traiter un texte comme un matériau musical. Ce qu'il est, naturellement. Et c'est seulement à cette condition qu'on peut le recevoir. (Jourdeuil, 2013)

Dans son analyse sur la voix du poète, Ivan Fònagy analyse les caractéristiques vocales contenues entre autres dans les structures rythmiques et dans les schémas mélodiques de certains textes. La lecture de ces textes rend déjà audible la voix et « presque le chant » (Fònagy, 1983, p. 274) du poète.

La forme poétique du texte de Müller est empreinte d'une matérialité sonore qui suggère des émotions et des sensations que la voix peut réussir à transmettre. Jacques Lecoq expliquait qu'il fallait « entr [er] dans les textes par le corps ». (Lecoq, 1997, p. 147)

*Paysage avec Argonautes* se distingue par la particularité de sa matérialité textuelle. Le vers rythme et musicalise les mots qui sont dictés par une certaine métrique. Pour

être pleinement exprimés par le corps, ce texte et son sous-texte remplis de souffrance et de non-dits nécessiteraient alors qu'ils soient traités comme une « matière musicale ». Ainsi, la voix semble idéale pour transmettre et projeter les émotions, les sensations et les pensées du texte. Dans son mémoire *La voix du personnage : Influence de l'imagination matérielle et de l'anatomie ludique sur les caractéristiques du son et du phrasé dans l'interprétation d'Agatha de Marguerite Duras*, Marie-Claude Lefebvre explique que la voix rajoute du sens à la parole par sa capacité à transmettre des émotions :

Quand nous parlons, les mots que nous employons ont un sens et composent une partie du message que nous livrons à notre interlocuteur. L'autre partie est rendue par la manière « musicale » utilisée pour faire entendre les mots. Cette manière reflète l'état affectif de la personne qui parle, elle exprime sa vie intérieure. Cette partie du message échappe au sens linguistique sans pouvoir en être retranchée et est appelée paralinguistique. Non seulement la voix supporte la parole, mais encore elle la complète, en permettant de faire entendre ce qu'il y a derrière les mots. (Lefebvre, 1999, p. 6)

Grâce à un traitement rythmique de la matière textuelle, la voix pourrait alors soutenir et appuyer l'expression corporelle et l'intensité du mouvement pour transmettre les émotions qui les animent. « Bref, en plus du sens des paroles qu'il dit, l'interprète, pour toucher le public, dispose de son et du phrasé qui font entendre ce qui se cache derrière les mots. » (Lefebvre, 1999, p. 6)

#### 1.4 Le texte tenseur du mouvement corporel

Dès ma première lecture de *Paysage avec Argonautes*, mon corps était investi. Aucun mouvement ou geste dessiné dans ma tête, mais des sensations, des fourmillements

dans mon corps. Ce ne sont pas non plus des images qui me sont venues en tête, mais plus une sorte de mémoire corporelle qui a été activée à la lecture du texte.

Par les références successives aux matières, par l'emploi des verbes d'action qui ont attiré à des efforts physiques, le corps du lecteur se met en mouvement; en résonance avec celui du narrateur qui traverse ce paysage chaotique. Ce texte müllérien appelle la viscéralité du lecteur, son vécu corporel, son rapport au monde et aux matières qui l'entourent. C'est donc par ce chemin-là que j'ai décidé d'appréhender le texte müllérien.

La langue du corps, silencieuse ou non, résonne et communique par d'autres voies, d'autres canaux que le sens. Le corps d'un comédien ou d'un danseur diffuse son énergie et son image intérieure à l'extérieur de lui-même pour mettre en vibration le corps du spectateur.

Michel Bernard constate qu'avec l'évolution de la danse contemporaine et le texte dramatique qui ne cesse de se déconstruire, les chorégraphes et danseurs n'hésitent pas à dénoncer la prétendue dichotomie entre le mouvement et le texte. Cette mouvance rejoint le déplacement des frontières qui s'opère au sein du théâtre contemporain. Ainsi, la danse et le théâtre renouent avec un noyau commun : une matérialité corporelle et textuelle qui vient déclencher l'action et donc « *l'expérience du sentir* comme dynamique fictionnaire » (Bernard, 2001, p. 135) qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler ou d'écrire.

Dans le chapitre « Danse et Texte : Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », Michel Bernard constate que la danse contemporaine s'inspire principalement de textes littéraires, poétiques et philosophiques. Les chorégraphes se nourrissent des lectures « qui suscitent chez eux un vécu singulier générateur d'un nouveau désir chorégraphique » (Bernard, 2011, p. 125) où ils croient pouvoir puiser une idée forte, faire surgir des images bouleversantes.

Le philosophe mentionne que les chorégraphes oublient que leur lecture est aussi teintée d'une expérience corporelle et sensorielle non commune :

Ces lectures ont été effectuées par des regards insolites, travaillées par la sensorialité et la motilité subtile d'une corporéité dansante et non par la vision contemplative, passive et distanciée de l'œil d'un lecteur dont le corps n'a d'autre expérience que celle des pratiques utilitaires et quotidiennes, en un mot, ignore la complexité et la finesse de la création ou de l'engagement concret dans l'activité artistique. (Bernard, 2001, p. 126)

Grâce à leurs facultés corporelles, Bernard explique que ces chorégraphes ont le privilège de pouvoir faire une lecture proprement chorégraphique des textes en les abordant en tant que matière grâce à l'exploration de la linguistique.

Un texte étant construit de plusieurs strates hétérogènes, il s'établit alors en tant que processus et produit linguistique. Cette matérialité signifiante possède autant de strates que le regard du lecteur peut en discerner.

La lecture dont parle Bernard fait fortement écho à la vision qu'a Müller de son théâtre<sup>10</sup>. En effet, dans *Paysage avec Argonautes*, le corps semble être le lieu d'où surgit et se crée la pensée ensuite traduite en mots.

#### 1.4.1 La lecture rhizomatique

*Paysage avec Argonautes* étant constitué de nombreuses strates, il faut plus d'un outil pour faire résonner les multiples couches qui se superposent. C'est pourquoi, tout comme le « moi » du texte qui ne cesse de se modeler, de se déconstruire et de se métamorphoser au fur et à mesure qu'il tente de se définir, le corps du comédien doit

---

<sup>10</sup> Voir citation de Müller p.7 du mémoire.

faire état de ses mouvements perpétuels que décrit le texte par son rythme et ses dynamiques et qui influencent son sens.

Michel Bernard explique qu'il existe une cinquième approche encore plus méconnue qui s'attarde à ressentir le texte comme une multitude de connexions d'intensités en devenir perpétuel indépendant du contenu signifié, comme les rhizomes décrits par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*. Bernard explique qu'il conviendrait d'appréhender le texte comme :

Une matérialité dynamique, mieux « un continuum de variation » d'éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des « gestes », comme si la corporéité et le langage formaient précisément « une même ligne de variation dans le même continuum. » (Bernard, 2001, p. 130)

*Paysage avec Argonautes* est donc lu comme un mouvement analogue à celui de la danse ou, plus généralement, à celui du corps du comédien. La langue joue selon Deleuze et Guattari, le rôle de « tenseur » qui pousse la dynamique corporelle à « déterritorialiser » cette même langue. Cette lecture textuelle « rhizomatique » qui ne cesse de se connecter et de se ramifier agit comme le travail de composition chorégraphique des variations du mouvement dansé, de leur intensité et de leur impact sur la durée du spectacle. Pour Bernard, cette approche est éminemment corporelle.

### 1.5 Réincorporer le texte

Il est nécessaire que l'acteur tisse un lien organique avec les mots et la pensée qui se construisent dans le texte, sans oublier ce que cela crée dans son corps. Étant donné que le texte et les mots müllérien suggèrent des images et des sensations, le ressenti de celles-ci influence la posture, les mouvements et les attitudes du corps. Cependant,

comment incarner le texte müllérien jusqu'à en être contaminé physiquement ?  
 Comment le texte peut-il prendre corps de manière organique ?

### 1.5.1 Le retour aux sensations et aux matières

Jacques Lecoq, maître pédagogue concernant le travail corporel de l'acteur, explique que le mouvement provoque l'émotion. Il préconise un entraînement qui consiste à faire entrer le comédien dans un état d'ouverture où son corps est disponible à percevoir les sensations qui émergent en lui lorsqu'il se met en mouvement.

Pour ce faire, Lecoq exprime la nécessité de passer par une phase d'intériorisation du monde et de ce qui le constitue dont les éléments, avant de pouvoir le transposer en mouvement. Ce processus permet de retrouver dans le corps les traces expérientielles qui permettent de déclencher le mouvement. « Ces éléments sont déposés en nous, à partir de nos diverses expériences, de nos sensations, de tout ce que nous avons regardé, écouté, touché, goûté. Tout cela reste dans notre corps et constitue le fonds commun à partir duquel vont surgir des élans, des désirs de création. » (Lecoq, 1997, p. 57)

Lecoq puise l'inspiration de ses exercices corporels dans la nature, les éléments et les matières. Il explique que pour avoir un rapport organique avec les textes, il faut que le mouvement soit ancré avec ce que l'on observe autour de nous. Il utilise l'identification « aux choses pour les faire vivre. » (Lecoq, 1997, p. 33) Il fait appel à la mimodynamique qui n'est pas la représentation de ce que l'on voit, mais plutôt l'identification de ce que l'on voit. S'identifier revient à la capacité du corps à se transformer, à se métamorphoser pour adopter le mouvement et les qualités dynamiques de ces matériaux, et non pour en illustrer leur forme. Cela implique une

exploration physique du comédien qui amène à ressentir intérieurement les dynamiques internes de la matière et ensuite leurs manifestations par le mouvement. Pour arriver à cette transposition de la vision intérieure et à l'impulsion du mouvement, Lecoq emploie des exercices qui se font par l'entremise d'un voyage imaginaire, par lequel l'acteur va renouer avec les dynamiques élémentaires de la nature.

L'imagination est le moteur et le déclencheur des sensations. Elle permet d'éveiller les perceptions qu'a l'acteur de son corps pour le rendre sensible, décuplant son ressenti. Les réactions corporelles apparaissent à l'instant de l'impulsion ce qui mène à une interprétation plus organique qu'une lecture psychologique du texte.

Le comédien accède donc à un vécu physique de ces matières autant dans leur dynamique que leur texture. Ces modalités éveillent chez l'acteur une palette de sensations plus large, lesquelles enclencheront bon nombre d'émotions qui viendront à leur tour créer des réactions physiques.

La technique de Jacques Lecoq permettrait l'incorporation de *Paysage avec Argonautes* de manière organique en laissant l'interprétation psychologique de côté pour que le corps ressente le texte à partir de la matière et les dynamiques suggérées.

Cette vision du travail corporel pourrait se compléter par ce que Gaston Bachelard appelle l'imagination matérielle. L'imagination matérielle se définit comme le processus mental par lequel le comédien passe pour imaginer et ensuite ressentir la matière. Bachelard parle d'« images imaginées » qui sont tirées du réel et qui prennent la matière comme source d'inspiration. Par exemple, le comédien n'est pas dans l'illustration de la boue, mais dans le ressenti des qualités dynamiques ou encore de la texture de celle-ci : se sentir s'effondrer, couler, en déconstruction. Marie-Claude Lefebvre qualifie ce processus comme une « faculté mentale de créer de nouvelles



images dynamiques et actives qui ne sont pas des reproductions de la réalité. » (Lefebvre, 1999, p. 26)

Ainsi, par ce processus, les comédiens ont la capacité de créer par le corps et l'imaginaire des qualités dynamiques différentes. La vision intérieure de ces images imaginées vient alors contaminer le corps du comédien, qui devient, matière à son tour pour transmettre extérieurement ce qu'il vit.

### 1.5.2 Le corps vécu du comédien

Le corps devient le lieu de l'expérience du texte, il devient corps-expérience. Il ne cesse de se réajuster, entre ses perceptions internes et l'image qu'il renvoie, entre ses sensations et le discours qu'il produit ou qu'il veut produire. Josette Féral explique que le traitement performatif du corps permet « un accomplissement physique. L'acteur l'explore, le manipule, le peint, le couvre, le découvre, le fige, le déplace, le coupe, l'isole. » (Féral, 2005, p. 127) Le corps est perçu comme un lieu de désir, lieu de déplacement, de fluctuations; un corps qui tente de se libérer par l'effort physique. Cette idée de libération vient aussi rejoindre les propos d'Heiner Müller quant à la férocité des idées et de ce qu'elles peuvent créer chez le comédien lorsqu'elles sont incarnées : « C'est en effet ce à quoi je vise dans mon théâtre : jeter sur la scène des corps aux prises avec des idées. Tant qu'il y a des idées, il y a des blessures. Les idées infligent des blessures aux corps. » (Müller, 2003, p. 176)

Comme toute expérience dans une vie peut transformer quelqu'un et sa manière d'agir, l'expérience des idées, des images véhiculées par le texte müllérien transforme le corps du comédien qui l'incarne et en fait l'expérience.

L'approche performative permettrait alors d'échapper à la psychologisation du texte müllérien. Les actions concrètes qui opèrent directement sur le corps libèrent la charge émotionnelle et sensible, jusqu'à expulser le texte.

Il n'y a plus représentation dès lors que l'acteur effectue une action qui se déroule et opère sur la scène dans l'ici et maintenant. Ainsi, Josette Féral explique que la notion de performativité :

[...] met en valeur l'action elle-même plus que sa valeur mimétique de représentation. Elle remet en question le postulat qui veut que le théâtre soit indéfectiblement lié à l'imitation d'une action, à la représentation d'un sens, que celui-ci passe par les mots, les gestes ou par l'image. (Féral, 2011, p. 114)

L'action crée alors instantanément une expérience en cours de développement, vécue à la fois par les comédiens et par le public, et dont l'issue est inconnue.

L'incorporation de *Paysage avec Argonautes* nécessite un travail corporel qui se détache de la représentation, de l'illustration pour plonger dans les sensations afin de provoquer la parole et le langage, ultime moyen pour arriver à nommer l'expérience vécue. C'est par l'intermédiaire de l'action provoquant des sensations véhiculées par le texte dans le corps du comédien qu'émerge le sens du texte. Le corps devient alors le lieu où se construit l'essence pure du drame qui se construit et se joue en lui : le « drama pur ». (Guhéry, 2004. p. 56)

## CHAPITRE II

### RENTREZ DANS LE CORPS DU TEXTE : *PAYSAGE AVEC ARGONAUTES*, PRÉTEXTE ET MATÉRIEL SOURCE

Ce chapitre analyse les particularités du texte *Paysage avec Argonautes* autant dans sa forme que dans son contenu. En effet, sa forme poétique prolonge le discours dans des sphères bien plus larges que ce qui est dit. Ce texte demande que l'on accorde de l'importance à ce qui est sous-entendu et aux références extérieures qui sont faites et qui forment une toile dense et épaisse de sens et de sensations. Cette pièce est une sorte de code qu'il faut décrypter.

Aussi, il s'agit de déceler les traces corporelles, semées dans le texte, grâce à une écriture qui provoque le corps et ses sensations. Par la suite, ces indices ont pu être réinvestis par le comédien afin de s'approprier corporellement le discours müllérien.

Ces spécificités m'ont permis de rechercher une interprétation organique semblable à une expérience sensible par le comédien. Comment l'écriture müllérienne permet-elle de provoquer l'imaginaire et d'invoquer un paysage sensoriel pour celui qui s'y confronte.

## 2.1 Heiner Müller, une écriture postdramatique : *Paysage avec Argonautes*

Heiner Müller, auteur dramatique et metteur en scène allemand, est né en 1929, à Eppendorf à Berlin Est. Il va très tôt être confronté à la dureté des lois du régime fasciste. Son père, membre du parti social-démocrate d'Allemagne, est amené en pleine nuit par les soldats du régime nazi pour être conduit dans un camp de concentration. C'est ensuite sous le régime oppressant de la RDA que l'auteur tentera d'imposer son art et d'éveiller les consciences. Il subira la censure et ses textes seront davantage montés en Allemagne de l'ouest. Malgré les interdits, il persistera à écrire et demeurera du côté est du mur, à contrario d'autres auteurs dramatiques qui fuiront la RDA.

Ses traumatismes de l'enfance le hanteront toute sa vie et influenceront son écriture, sa pensée politique et ses opinions sur l'enjeu du théâtre dans la société. Dans une de ses lettres « Adieu à la pièce didactique », datant de 1977, il dit ne plus rien attendre du théâtre épique et de la didactique brechtienne. Ainsi, il préconise un théâtre qui combat la mémoire trouée de l'Histoire et entraîne la passivité des masses en adoptant, à la différence de Brecht, un flot d'images incessant pour « une écriture dynamique, en perpétuel recommencement. » (Baillet<sup>11</sup>, 2003, p. 31) Aussi, le théâtre doit combattre les médias, « déranger les habitudes du regard » et « interrompre le programme télévisé ». (Müller, 1985, p. 74) Le texte n'a plus pour but principal d'éduquer ou bien de faire passer une information. Il s'établit en tant que véritable expérience pour le public.

---

<sup>11</sup> Laurence Baillet agrégée d'allemand, docteur en études germaniques, est maître de conférences à l'université de Paris 8. Elle est spécialiste de théâtre contemporain allemand. Elle publie en 2003 un ouvrage consacré à Heiner Müller qui analyse l'écriture du dramaturge et comment son théâtre s'inscrit dans le contexte du théâtre allemand de l'époque et le paysage sociopolitique du pays, de l'Europe et même de celui de monde occidental entier.

### 2.1.1 La fragmentation du texte

L'écriture de Müller s'inscrit dans un courant « postdramatique » (Lehmann, 2002) où le déroulement de l'intrigue n'est plus linéaire. Le texte n'est plus constitué d'éléments qui s'enchaînent pour raconter une fable. Le drame est déconstruit et le texte est considéré comme un « matériau » au même titre que les autres éléments scéniques. Selon Hans-Thies Lehmann, le théâtre postdramatique « ne recherche plus la totalité d'une composition esthétique », mais « prône plutôt son caractère fragmentaire » (Lehmann, 2002, p. 84)

L'écriture müllérienne fait écho à cette structure dramatique dont les composantes sont morcelées, fragmentées. La description de paysages, les blocs monologiques, l'absence de didascalies et d'informations sur l'identité du locuteur rendent floue la compréhension de l'histoire ainsi que sa cohérence. L'écriture se forme en fragments condensés qui « cryptent » le sens du texte. L'absence de conclusions rajoute au cryptage du sens du texte, car nombreuses sont les strates de lectures possibles dans ses pièces. Constituées par des réseaux de références historiques, sociologiques et autobiographiques, les couches de sens s'accumulent les unes sur les autres troublant ainsi le discours.

Initialement ébauchée par Brecht, la forme du fragment s'inscrit dans un renouveau de l'écriture théâtrale : l'objectif étant d'éveiller le jugement des spectateurs, d'aiguiser leur sens critique face à la société. Avec Müller, cette forme prend toute son ampleur en abandonnant la visée didactique brechtienne. C'est pourquoi il n'a de cesse de trouer sa trame, de rompre le continuum narratif : ce qui épaissit le sens et les possibilités d'interprétation.

Müller refuse d'ériger son écriture comme un système totalitariste, qui prônerait un seul mode de pensée ou d'interprétation. « L'auteur dramatique préfère alors [...] la

“fragmentation”, qui brise [...] toute prétention à une vision totale (totalitaire) du monde. » (Baillet, 2003, p. 148) Il procède par rupture et condensation d’images afin de déstabiliser celui qui lit/regarde. Les lecteurs et spectateurs ne sont plus passifs, ils sont obligés de choisir ce qu’ils veulent voir/entendre dans toutes les images qui leurs sont proposées et qui s’accumulent : « les gens [sont] contraints à choisir. » (Baillet, 2003, p. 31) Cette narration fragmentaire et cryptée que l’on retrouve notamment dans *Paysage avec Argonautes* permet aux spectateurs d’avoir la liberté d’entrevoir de multiples interprétations. Ils peuvent ainsi combler les incertitudes et lacunes du texte par leur imaginaire, leurs propres souvenirs et leur vécu.

### 2.1.2 La forme poétique et *Paysages avec Argonautes*

*Paysages avec Argonautes* a été écrite en 1982 par Heiner Müller. C’est la troisième partie du triptyque *Rivage à l’abandon- Médée- Matériau- Paysages avec Argonautes*, une réécriture du mythe de Médée. *Rivage à l’abandon* et *Paysage avec Argonautes* encadrent le drame de Médée. Ils traitent tous deux d’un paysage dévasté, contenant les traces de l’humain colonisateur, incarné alors par Jason. Le voyage des Argonautes constitue la principale source d’inspiration pour le thème de ces deux parties. *Paysage avec Argonautes*, le dernier volet de cette pièce est un long monologue en vers, énoncé par un « moi » qui ne cesse de se confondre, de se chercher et de se perdre dans l’immensité de l’horreur qui l’entoure.

Ce texte possède un caractère expérimental porté par une forme condensée, fragmentée, elliptique. Müller n’a de cesse de tronquer sa trame narrative par des ruptures brusques, une typographie particulière ainsi que l’insertion de nouvelles images et références au sein du discours du « moi ». Il procède alors, par montage et

par collage, à la création d'une pièce rapiécée dont toutes les coutures sont apparentes afin d'en faire ressortir les matériaux qui la composent.

L'écriture d'Heiner Müller se démarque par sa ressemblance à la forme poétique. L'auteur est-allemand a été très tôt attiré par la poésie, notamment, celle de Bertold Brecht. On relève l'écriture de poèmes durant le début et la fin de son œuvre. Jean Jourdheuil, metteur en scène, traducteur et ami d'Heiner Müller, témoigne du processus d'écriture de ce dernier et de l'importance de la poésie dans sa vie :

Sur les murs de son appartement de la Kissingenplatz à Pankow, au milieu des années 70, étaient épinglés quantité de morceaux de papiers, un paysage de courts textes, de brouillons, de notes, d'ébauches dont certaines avaient l'allure de poèmes. Écrire un poème ce fut alors parfois sa façon privilégiée de prendre des notes, d'esquisser une scène, de noter un fragment. (Jourdheuil, 2013)

Heiner Müller n'entend pas classer ses écrits par genres. Ses allers-retours entre la prose, la poésie et la forme dialogique du théâtre brouillent les frontières entre ces différents genres.

Le recours à la poésie, pour Müller, permet une écriture en perpétuel mouvement, qui ne cesse de se transformer et de se réécrire afin de ne pas fermer et restreindre le sens. Dans cette idée de mouvance, chaque nouvelle image, chaque sensation amenée, vient alimenter le sujet. Ces fragments font tous partie d'un même système d'enchevêtrement et de superposition, mais qui séparément, révèlent tous une densité dramatique.

Heiner Müller utilise le vers dans *Paysage avec Argonautes*, de façon à juxtaposer rapidement les images et les sensations. Ces images poétiques fugitives aident à retranscrire un paysage hostile qui finit par reprendre ses droits sur l'humain sans aucune échappatoire possible : « [le narrateur] exposé aux vents et aux tempêtes d'une nature hostile, il est un petit d'homme arraché au giron maternel. » (Klein, 1996, p. 128) La métrique engendrée par le vers, vient césurer une image dense et

indépendante, mais, qui assemblée au reste du texte, se transforme : « LA FIANCÉE DU MARIN C'EST LA MER/Les morts dit-on sont debout au fond » (Müller, 1985, p. 18). Le premier vers évoque l'éternel voyage et la promesse de mariage entre le marin et la mer amène la dimension d'une durée et même d'une éternité. Cependant, le second vers vient contraster par l'intervention de la mort qui renvoie instantanément à l'idée de la finitude et de la fatalité du destin du marin : la mort. La mer, douce fiancée devient alors source de danger et se révèle être une menace pour le marin. D'une courte phrase imagée apparaît tout un univers, qui en découle, ou bien qui le contraste, offrant alors de multiples interprétations.

Écrire des poèmes était pour Müller se tenir provisoirement dans un *no man's land*, peut-être aussi à un carrefour entre le temps du sujet, le temps de l'Histoire, et le moment de sa mort. Dans *Paysage avec Argonautes*, nous pouvons retrouver ces thèmes avec la quête d'identité et d'Histoire dans laquelle le narrateur cherche à s'intégrer :

De qui est-il question quand/  
 Il est question de moi Qui est-ce Moi/[...]  
 Moi mon périple/  
 Moi mon invasion Ma colonisation/[...]  
 Je sentis MON sang sortir de MES veines/  
 Et MON corps devenir le paysage/  
 De MA mort/(Müller, 1985, p. 17-18-21)

Ces passages se situant au début, milieu et fin du texte supposent que le narrateur fait une rétrospective sur sa vie. Vient alors le moment de sa mort, moment où il se demande qui il est et ce qu'il a accompli dans sa vie. Dès lors, le discours de *Paysage avec Argonautes* questionne le passage de la vie à la mort et si cela implique une inscription dans l'Histoire.



### 2.1.3 Le texte-matériau : *Paysage avec Argonautes*

*Paysage avec Argonautes*, s'inscrit dans la série des textes-matériaux utilisant la description de paysage afin d'intégrer tous les matériaux référentiels pour constituer cette pièce. Ce type de textes-matériaux fait partie de la catégorie des textes-paysages. Cette forme crée un nouvel univers, dont l'image est découverte au fil de l'écriture. L'intrigue dramatique est dissolue à sa source pour laisser surgir le paysage, témoin des actes et des paroles de l'histoire.

Par sa structure, le discours de la pièce résiste à sa simple représentation : il est un matériau qu'il faut travailler avec toutes les ressources de la scène. Les mots et le texte ne sont plus les seules composantes qui constituent la pièce. En effet, l'image scénique se construit à mesure que la pièce et son paysage se dessinent, et apparaissent en perpétuel devenir sans cesse remis en cause par d'autres images qui s'accumulent. « Quand on traduit une idée en image, soit l'image devient bancale, soit l'idée explose. Moi je suis plutôt pour l'explosion. » (Müller, 1988, p. 88) Pour ce faire, tous les éléments qui composent la représentation théâtrale comme l'éclairage, la scénographie et les objets participent à l'interprétation du texte-matériau.

## 2.2 *Paysage avec Argonautes* : un texte crypté

*Paysage avec Argonautes* est une pièce aux multiples interprétations. Un réseau souterrain complexe se dévoile : celui du fantasme, du rêve, des souvenirs et des réflexions de l'auteur. Sa forme fragmentaire ainsi que sa dimension onirique provoquée par l'utilisation du vers ne cessent de remettre en question le sens. De

plus, aucune ponctuation conventionnelle n'intervient dans le texte. Seule, l'apparition de majuscules vient contraster avec le reste du texte. Ce texte, élément de la série des textes-paysage, semble néanmoins contenir dans son paysage, les traces d'un code qui chercherait à le crypter.

### 2.2.1 Le palimpseste : la multiplicité des références et des citations

*Paysage avec Argonautes* est empreint de nombreuses traces d'œuvres littéraires, biographiques et historiques. Florence Baillet décrit son processus d'écriture comme un montage de citations issues d'autres textes :

Plutôt que d'être « inspiré », l'écrivain s'apparente à l'ingénieur ou à l'artisan pour procéder à des « montages » « recyclant » des « matériaux ». Ces termes font d'ailleurs partie du vocabulaire de Müller, qui intitule un de ses textes « Médée- Matériau ». (Baillet, 2003, p. 99)

Dès lors, ce montage-collage de citations forme un intertexte très riche créant un sous-texte sur plusieurs strates de lectures. Julia Kristeva dans l'article « Le mot, le dialogue, le roman » introduit le terme d'intertextualité : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1967, p. 440). Ainsi, afin de créer un réseau de sens stratifié, Heiner Müller utilise donc le procédé de « transtextualité », défini par Genette comme « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » (Genette, 1982, p. 7). Dès lors, l'écriture müllérienne prend la forme du palimpseste comme étant un parchemin qu'on a gratté dans l'intention d'en effacer le texte pour en écrire un nouveau; le premier texte reste cependant souvent visible par transparence, sous le second. D'ailleurs, Müller explique dans un entretien pour le magazine *Der Spiegel* de 1983 que *Rivage à l'abandon- Matériau-Médée – Paysage avec Argonautes* est le

résultat de réécritures et d'assemblage d'anciens textes écrits par lui-même puisant leurs sources dans le mythe de Médée :

Le texte, tel qu'il se présente actuellement, a été écrit à des époques très différentes. Mes pièces sont pour la plupart, ainsi fabriquées. La première partie, par exemple, *Rivage à l'abandon*, à quelques lignes près date d'il y a trente ans. La partie centrale date pour la moitié d'il y a quinze ans environ. Seule la dernière partie, *Paysage avec Argonautes*, est réellement nouvelle. (Müller, 1988, p. 105)

En plus de réécrire le mythe de Médée, Müller réutilise ses propres textes en y ajoutant des parties ou en opérant une sorte de montage comme il l'a fait avec le triptyque *Rivage à l'abandon- Matériau-Médée – Paysage avec Argonautes*. Ainsi, les traces des premiers textes apparaissent malgré les nouveaux écrits.

Si la forme poétique müllérienne évoquée précédemment procède par accumulation des images, la « transtextualité » participe à multiplier les significations grâce à ses citations et ses inserts issus de références diverses. Conséquemment, ces différents textes s'interconnectent, tels des rhizomes, pour former un gigantesque réseau de sens et d'images cryptés.

Le décryptage s'avère complexe à cause de la remise en question perpétuelle de l'image ou du sens, par l'apparition d'une nouvelle référence. Dans son autobiographie, *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures* (1996), le dramaturge est-allemand explique le processus d'écriture de *Paysage sous surveillance* :

Décrire un tableau, c'est aussi peindre par-dessus avec l'écriture. [...] La structure du texte est la suivante : chaque tableau remet l'autre en question. Une couche efface toujours la couche précédente, et les champs optiques se modifient. (Müller, 1996, p. 249)

Ce procédé d'écriture s'apparente à celui que l'on retrouve dans *Paysage avec Argonautes*. La structure du texte fonctionne de la même manière, chaque détail du paysage fait référence à un sujet qui vient recouvrir la première impression :

A l'unique carrefour Polyphème/  
 D'un seul œil réglait la circulation/  
 Notre port était un cinéma désaffecté/  
 Les stars pourrissaient sur l'écran/  
 Dans le hall Fritz Lang étranglait Boris Karloff/  
 Le vent sud jouait avec de vieilles affiches/(Müller, 1985, p. 20)

Dans ce passage, Heiner Müller, débute par la description d'une intersection et, grâce au surgissement de nouvelles images et références, en arrive à la société capitaliste prônée par l'industrie du cinéma; « Dans le hall Fritz Lang étranglait Boris Karloff ». (Müller, 1985, p. 20) Ce procédé de connexions, d'accumulations et de références bouscule la compréhension linéaire du lecteur qui se voit confronté à une sorte de code crypté dont lui seul détient la clé. En employant cette technique, Müller valide une fois de plus sa vision du théâtre : mobiliser le spectateur, le rendre actif dans son interprétation et annuler tout absolutisme dans la façon d'envisager et de comprendre la pièce. « Je crois, aussi modeste que cela puisse paraître, que la fonction politique principale de l'art est de mobiliser l'imaginaire. » (Umbrecht, 2014)

### 2.2.2 Le texte comme une matière sonore : suggestion d'une voix particulière

L'auteur dans son entretien avec Ruth Berghaus, explique que celui qui interprète sa pièce doit : « traiter [le] texte comme un matériau musical ». (Jourdeuil, 2013) Il semble donc prescrire un mode de prononciation et d'interprétation pour celle-ci en suggérant le ton et l'intensité. La typographie s'érige en tant que modalité supplémentaire d'interprétation. Elle semble donner des indications sur la manière de dire le texte.

Par l'emploi de cette typographie, *Paysage avec Argonautes* apparaît comme une partition sonore qui souligne l'aspect matériel du texte. D'ailleurs l'auteur n'a de

cesse d'affirmer et de défendre que ses textes sont matières musicales à appréhender avec le corps :

Il m'est arrivé très rarement de trouver supportable un de mes textes au théâtre, parce qu'il est presque impossible d'amener les acteurs à traiter un texte comme un matériau musical. Ce qu'il est, naturellement. Et c'est seulement à cette condition qu'on peut le recevoir. (Jourdeuil, 2013)

La volonté de Müller, quant à l'interprétation de ces textes fait écho aux écrits de Michel Bernard lorsqu'il parle d'une approche pragmatique dans la lecture des textes. Celle-ci se base sur le pouvoir dynamique de la linguistique et prend alors « l'acte même d'énonciation comme dispositif performatif de sa production ». (Bernard, 2001, p. 129) L'énonciation du texte s'effectue selon les dynamiques qu'il produit, ce qui induit des séquences motrices de postures, d'attitudes, de déplacements et de rythmes dans le corps de l'acteur puisque la parole est un acte physique. Ces corporéités déploient la charge de l'acte performatif de l'énonciation.

Ainsi, certains éléments linguistiques du texte présupposent un traitement dynamique de la langue müllérienne pour le corps et la voix de l'acteur. Christian Klein explique que les didascalies sont remplacées par « la typographie [qui] tient lieu en partie d'indication scénique » (Klein, 1996, p. 122) et qui sème donc les indices d'une interprétation mélodique de l'interprète.

La vision d'une matérialité sonore et dynamique se prolonge avec la présence d'anaphores (répétitions de mots et de phrases). Ainsi, on peut remarquer que le mot « moi » apparaît très régulièrement comme une sorte de ponctuation venant ouvrir ou terminer la phrase :

Voulez-vous que je parle de moi Moi qui/  
De qui est-il question quand/  
Il est question de moi/  
Qui est-ce Moi/[...]  
Moi déjection d'un homme Moi déjection/  
D'une femme Lieu commun sur lieu commun Moi enfer rêvé/

Qui porte mon nom par hasard Moi angoisse/ (Müller, 1985, p. 17-18)

Ces répétitions établissent des points repères qui balisent le texte. Elles agissent comme un leitmotiv qui aurait en charge la clôture ou l'ouverture d'un nouveau mouvement dynamique.

Ces dynamiques sont créées notamment par l'apparition de majuscules dans le texte. Dans *Paysage avec Argonautes*, la majuscule est employée pour la première lettre d'un mot, pour un mot au complet se trouvant au milieu d'un vers ou encore pour des vers entiers. On peut alors supposer que Müller, avec ces majuscules, a semé des indices d'énonciation pour l'interprète. Ces mots ou ces phrases mis en reliefs, accentués par rapport au reste du texte, tranchent et créent une rupture :

Et vîmes les images se télescoper/  
 Les forêts brûlaient en EASTMAN COLOR/  
 Mais le voyage était sans fin NO PARKING/  
 A l'unique carrefour Polyphème/  
 D'un seul œil réglait la circulation/  
 Notre port était un cinéma désaffecté/  
 Les stars en concurrence pourrissaient sur l'écran/  
 Dans le hall Fritz Lang étranglait Boris Karloff/  
 Le vent du sud jouait avec de vieilles affiches/  
 OU BIEN CE DEBARQUEMENT DESASTREUX Les nègres morts/  
 Plantés comme des pieux dans le marais/  
 Dans l'uniforme de leurs ennemis/  
 DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DON'T/ (Müller, 1985, p.20-21)

De plus, les phrases en majuscules apparaissent souvent de manière spontanée et inattendue. Elles viennent interrompre le cours d'une image pour en imposer une autre ou bien pour donner un commentaire, une opinion. Lorsque ceci se produit, l'idée annoncée par les majuscules s'impose sur ce qui a été développé :

Un troupeau de comédiens passent au pas cadencé  
 NE VOYEZ-VOUS PAS QU'ILS SONT DANGEREUX CE SONT  
 DES COMÉDIENS CHAQUE PIED DE CHAISE VIVANT UN  
 [CHIEN/ (Müller, 1985, p. 19)

Dans le cas présent, les deux dernières phrases interviennent à titre préventif et informatif par rapport à l'observation faite par la première. Cette relation entre les phrases ainsi que la différence de typographie, exprime l'urgence du discours qui se retrouve très souvent dans *Paysage avec Argonautes*. La rupture, créée entre le constat et la mise en garde, introduit possiblement deux voix différentes : l'une interrompant l'autre pour la prévenir.

En effet, la typographie, sème des indices d'un possible dialogue, ou plutôt une interruption de la voix principale par d'autres voix :

OU BIEN CE DEBARQUEMENT DESASTREUX Les nègres morts/  
Plantés comme des pieux dans le marais/  
Dans l'uniforme de leurs ennemis/  
DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DON'T/ (Müller, 1985, p.20-21)

Par exemple, dans la dernière phrase, l'utilisation des majuscules met en relief l'adresse directe à un interlocuteur inconnu. La phrase semble être une prise à partie du lecteur/spectateur par l'auteur/narrateur. Ainsi, la voix du narrateur confondue avec celle de Müller attendrait la réponse de celle du spectateur/lecteur.

L'emploi de la majuscule pourrait aussi donner des indications quant à la manière d'utiliser sa voix pour interpréter le texte. Comme dans une partition musicale, le compositeur utilise le symbole du *forte* (*f*) pour indiquer une nuance d'intensité dans le jeu, elle pourrait signifier de-même pour la l'utilisation de la voix.

### 2.2.3 Réécrire l'Histoire

Dans *Paysage avec Argonautes*, c'est à travers la réécriture du mythe de Médée que l'écrivain trouve le point d'appui pour parler de la société et plus largement de l'humanité. Il se sert du mythe afin de mettre en regard l'histoire passée et

contemporaine afin de traduire l'idée d'un éternel recommencement à travers un système dysfonctionnel.

Müller transpose ce thème, fondateur de culture, dans les banlieues urbaines du XXe siècle : les Argonautes d'hier sont aujourd'hui des travailleurs (immigrés) fatigués qui se déplacent dans des trains bondés pour se rendre au travail, le sexe en éveil face aux femmes fardées qu'ils croisent sur leur chemin, dans les compartiments. (Klein, 1996, p. 118)

Ainsi, dans *Rivage à l'abandon- Matériau-Médée- Paysage avec Argonautes*, c'est le mythe de Médée qu'il réécrit.

Dans une note située à la fin de la pièce, Müller met en garde le spectateur face à la déchéance en devenir du monde :

Tout comme Mauser présuppose une société de la transgression dans laquelle un condamné à mort peut faire en sorte que sa mort réelle, sur scène, devienne une expérience collective, de même *Paysage avec Argonautes* présuppose les catastrophes auxquelles travaille l'humanité actuelle. (Müller, 1985, p. 21)

La conquête de Jason en Colchide semble être l'élément déclencheur de la dévastation du paysage décrit encadrant la colère de Médée

Pour Müller, le mythe de Jason est très représentatif de l'humanité. C'est pourquoi il le choisit pour dépeindre l'histoire et la société contemporaine :

L'épisode de Jason est le plus ancien mythe d'une colonisation, au moins chez les Grecs, et sa mort indique le seuil, le passage du mythe à l'histoire : Jason est écrasé par son propre navire. [...]Je crois que cela se passe et se répète toujours ainsi. (Müller, 1988, p. 105)

Le « moi » du texte représente Jason, le premier des colons, et aussi toute l'humanité qui reproduit le même schéma destructeur. « La jeunesse d'aujourd'hui Spectres/Des morts de la guerre qui aura lieu demain/ ». (Müller, 1985, p. 19) C'est un drame du passé et du présent qui s'établit comme un éternel recommencement. Ainsi, l'envahissement de la Colchide par Jason pour récupérer la Toison d'Or, fait écho à



celle de l'homme blanc en Afrique et dans bien d'autres pays pour acquérir plus de territoires et de richesses. De là découle la domination du colon sur les colonisés, Jason mettant à feu et à sang la Colchide pour son propre intérêt. L'humanité adopte donc systématiquement « l'exploitation de l'homme par l'homme » (Baillet, 2003, p. 67) tels les blancs esclavagistes des noirs : « Les nègres morts/Plantés comme des pieux dans le marais/ ». (Müller, 1985, p. 20)

La description de ce paysage dévasté par la colonisation fait référence aux nombreuses guerres de pouvoir, d'idées et de religions qui ont démoli des pays, des cultures dans toute l'Europe.

Ou le rêve yougoslave  
 Entre des statues brisées fuyant une catastrophe inconnue  
 La mère à la traîne la vieille à la palanche  
 En armure rouillée l'AVENIR marche à ses côtés/(Müller, 1985, p. 19)

La « catastrophe inconnue » n'est pas encore arrivée, mais elle est attendue comme une fatalité qui finira par avoir lieu.

Les réécritures de ces mythes offrent à Müller la possibilité de poursuivre « d'une certaine manière, le commentaire de l'histoire de la RDA, voire de l'histoire tout court ». (Baillet, 2003, p. 75) En effet, la société socialiste prend pour symbole de leur propagande des figures mythiques, capables de bouleverser le monde grâce à leurs actes héroïques, alors que l'auteur les présente sous un autre angle : ils entrent dans la légende grâce à des actes inhumains. Dans le mythe original Jason se présente comme un véritable héros par sa conquête de la Toison d'or et le détronement de l'usurpateur dans son royaume. Müller, lui, dépeint un homme, parmi tant d'autres, qui prend sans demander et surtout sans penser aux conséquences. Il apparaît soucieux de ce que va devenir son nom une fois mort, et s'il s'inscrira dans l'Histoire : « Moi mon périple/Moi mon invasion Ma colonisation/Traversée des banlieues Moi Ma mort/ ». (Müller, 1985, p. 18)

La troisième partie, *Paysage avec Argonautes*, est un récit à la première personne : on peut l'attribuer à un homme, à Jason lui-même, mais en tant que représentant des hommes qui ont fondé la civilisation moderne et ses productions annexes ou périphériques, les déchets du « progrès », un moi masculin donc qui se définit par sa diffraction et sa décomposition. (Klein, 1996, p. 116)

Ainsi, Müller prend le contre-pied de la société socialiste qui se sert des héros légendaires pour faire leur propagande. Il choisit Jason comme héros colonisateur pour procéder à la démythification des figures héroïques, et « déplace [r] le regard pour apercevoir une autre face de l'Histoire qui, lors d'une célébration idéaliste et héroïque de cette dernière, a tendance à être refoulée ». (Baillet, 2003, p. 80) Par ce changement d'angle de vue, sur l'Histoire façonnée par les mythes, Müller met en garde contre les idéologies, qui semblent prôner le progrès et la réussite pour un monde meilleur. Müller attire l'attention sur les rebuts ou encore les conséquences (volontairement) ignorées d'un prétendu progrès, les souffrances et les morts que ce dernier a pu coûter. Face à une construction de l'Histoire qui serait tentée de cacher les cadavres dans les placards ou l'oubli, l'auteur dramatique expose au grand jour ce « reste » qu'on s'efforce d'« éliminer ». (Baillet, 2003, p. 80)

Ainsi, dans *Paysage avec Argonautes*, il est question de la destruction du monde par l'homme. Le glissement de la figure mythique par l'accumulation du mot « moi » évoque l'individualisme, et donc une humanité qui se préoccupe surtout de son confort et de ses besoins. Des allusions au capitalisme, à la consommation de masse se retrouvent dans la pièce. Elles témoignent d'une humanité déshumanisée par la recherche de profit individuel ainsi que d'une quête constante de progrès prônée par les médias.

Le petit écran vomit le monde dans la pièce  
 L'usure calculée d'avance Le container  
 Sert de cimetière Des silhouettes dans les décombres  
 Indigènes du béton Parade  
 Des zombies hachée de spot publicitaires

Dans les uniformes de la mode d'hier matin/(Müller, 1985, p. 19)

### 2.3 Le corps en filigrane dans *Paysage avec Argonautes*

Heiner Müller insiste de manière générale sur le rôle du corps dans son théâtre, qui ne serait pas un simple signifiant transparent, destiné à exprimer des idées et tout entier absorbé par son signifié, mais qui constituerait un point aveugle, une matérialité irréductible, résistant à toutes machines utopiques et idéologiques [...] l'auteur dramatique parle d'une « rébellion du corps contre les idées, ou plus précisément contre l'impact des idées » (Baillet, 2003, p. 176)

Le corps est donc pour Müller le lieu où se jouent les questions politiques et de sociétés. Il est un véritable enjeu dans cette écriture qui vise à démontrer l'impact qu'ont des idées et des pensées sur les corps. Comme toute expérience dans une vie peut transformer quelqu'un et sa manière d'agir, l'expérience des idées, des images véhiculées par le texte müllérien vient transformer le corps de ce « moi ».

#### 2.3.1 L'instabilité du narrateur : trace d'une humanité en perdition

En plus d'être Jason, cette voix pourrait bien être celle d'un soldat soviétique en Afghanistan ou bien un américain durant la guerre du Viêt Nam ou bien celle de l'humanité qui prend conscience des catastrophes à venir. Cette parole englobe celle de nombreux individus d'époques différentes qui voient l'Histoire se répéter. Brigitte Haentjens défend elle aussi le fait que le « moi » crypté n'est pas seulement Jason :

À force de décrypter le texte, nous avons remarqué qu'il était beaucoup question de l'idée de troupe, du fait que les hommes sont entraînés à suivre la troupe [...] En regardant de près, nous nous sommes aperçus que nous étions en présence d'un système conquérant, mais où les hommes sont ballottés. Nous avons abordé le Jason de Müller comme s'il s'agissait d'un soldat du bloc de l'Est contraint d'aller se battre en Afghanistan. Et si je ne m'abuse, c'est vraiment dans le texte. (Schryburt, 2016, p. 221)

Le discours se transforme et voyage dans différents temps, lieux et identités. Il glisse sans cesse de corps en corps qui ont tous comme point commun d'avoir vu l'horreur et peut-être même d'y avoir participé.

Parce qu'il se perd sous ces différentes identités et qu'il ne parvient plus à se définir, ce « moi » semble finalement exister seulement à travers ses actes et non par une identité psychologique. Dans *Paysage avec Argonautes* « le moi masculin n'existe que par le récit de ses conquêtes, de ses explorations. Il est itinérant. Il est le "héros" qui va d'aventures en aventures. Ses déplacements le définissent. » (Klein, 1996, p. 134) « Moi mon périple/Moi mon invasion Ma colonisation/Traversée des banlieues Moi Ma mort/ » (Müller, 1985, p. 18). Dès lors, le « moi » n'existe plus qu'à travers le discours des autres : « curieusement, le moi masculin parle de lui à partir de ce que disent les autres. Son identité résulte de la somme des discours sur lui. Il est la somme des aventures qu'on lui prête, le croisement de récits. » (Klein, 1996, p. 134) Le « moi » est donc un périple, une invasion, une colonisation, une « Traversée des banlieues » (Müller, 1985, p. 18). Le « moi » est un autre. Jason n'est plus Jason ou pas seulement Jason.

NE VOYEZ-VOUS PAS QU'ILS SONT DANGEREUX CE SONT/  
DES COMÉDIENS [...]/  
Boue de mots sortant/  
De mon corps qui n'est à personne déserté (Müller, 1985, p. 19)

Le « moi » est un rôle. Le « corps qui n'est à personne déserté » (Müller, 1985, p. 18) pourrait être celui de tout le monde. La référence aux comédiens rappelle que l'identité peut être un masque que l'on porte.

Dans *Paysage avec Argonautes*, l'auteur installe son « moi », sa figure, dans une temporalité floue, où le drame de Jason serait encore possible :

L'auteur prive le « personnage » de tous les artifices qui le façonnent comme héros des temps modernes et père de tous les explorateurs. « Jason » n'organise pas son discours, il juxtapose des séquences qui mettent au jour un désarroi, une errance parmi les « ruines » du XX<sup>e</sup> siècle, les charniers et les décombres des guerres modernes, mais aussi les terrains vagues des cités-dortoirs de notre civilisation urbaine. Toute intervention de l'auteur fonctionnerait automatiquement, à l'insu même de l'auteur, comme une organisation du sens par ceux-là mêmes qui écrivent l'histoire des hommes depuis Apollonios de Rhodes jusqu'à aujourd'hui. (Klein, 1996, p. 134)

Le « moi » dans *Paysage avec Argonautes*, semble même adopter une multiplicité d'individualités pour former toute une collectivité. Müller interroge la fonction de personnage pour finalement lui attribuer celle de « porte-parole » (Lehmann, 2002, p. 42). Ceci fait écho à la note de Müller : « Comme dans tout paysage, le "je", dans cette partie du texte, est collectif. » (Müller, 1985, p. 22). Ce « moi » est l'humanité tout entière. Les mêmes actes sont reproduits de génération en génération. La guerre s'érige comme un système, un engrenage qui se perpétue à l'infini, qui est paramétré, millimétré, chronométré.

Dans les uniformes de la mode d'hier matin/  
La jeunesse d'aujourd'hui Spectres/  
Des morts de la guerre qui aura lieu demain/(Müller, 1985, p. 18)

Dans ces vers les « zombies » ont remplacé les humains et leur conscience. Le monde est donc automatisé dans une recherche de constant progrès qui pousse à la surconsommation et au gaspillage. « L'usure calculée d'avance » fait écho à l'obsolescence qui pousse l'homme à produire toujours plus, à être toujours plus

performant pour ne pas être remplacé par une machine. Cette vision de l'homme aliéné par son travail et par la société rappelle les critiques de l'auteur par rapport au capitalisme émergent en Occident.

### 2.3.2 Perte de territoire et dissolution du corps dans le paysage apocalyptique

Jason déchu, l'homme-machine, tous ces thèmes font état d'une dépossession de son propre corps. Il ne sait plus qui il est et avec cela, à quoi il appartient, à quelle nation :

Voulez-vous que je parle de moi Moi qui/  
De qui est-il question quand/  
Il est question de moi Qui est-ce Moi/  
Sous l'averse de fiente Dans la peau de calcaire/  
Ou encore Moi un drapeau un/  
Lambeau sanglant à la fenêtre Un flottement/ .  
Entre le néant et personne à condition qu'il y ait du vent/(Müller, 1985,  
p. 17)

La référence au drapeau renvoie à son sentiment d'appartenance à une nation en crise. Le texte étant écrit dans un contexte d'après-guerre, où l'Allemagne est séparée en deux par un mur, le narrateur semble être dans ce dilemme de l'entre-deux déchirant un pays tout entier. C'est pourquoi, le « drapeau » se transforme alors en un « lambeau » ravagé, déchiré qui saigne accroché « à la fenêtre » tel un drapeau en berne qui témoigne d'une nation ravagée par la guerre et qui n'existe déjà plus. Les questions que se pose le narrateur sur son identité font donc directement référence à un manque de reconnaissance, d'appartenance à un groupe. Elles font aussi référence à une Allemagne déchirée en deux parties de part et d'autre du mur de Berlin.

La perte de territoire est géographique, mais pas seulement, car la démolition de son pays, de ses repères affectent alors ses idées qui viennent à leur tour remettre en

question les fondements de sa propre identité. Des répercussions se centralisent alors dans son corps, seule trace concrète qui prouve que ce « moi » existe encore dans ce monde. Stéphane Lépine dans son article « Le corps dernier cri » explique le rapport intime que nous entretenons avec notre corps au quotidien : « le corps est ce qu'il nous reste en propre de plus politique, de plus social, de plus philosophique, de plus concret, de plus abstrait. » (Lépine, 2005, p. 140) C'est alors sur ce territoire fait de chair et d'os que se reportent toutes les frustrations créées par l'Histoire qui ne cesse de reproduire les mêmes erreurs :

Désillusionné par les utopies et « les idéaux de la révolution déformés par l'usage », tente tant bien que mal de reprendre possession de son corps. Sanglant, saignant, secoué de spasmes, agité, habité, convulsé, tantôt immobilisé, tantôt survolté, le corps crie, se révolte, sort de son enclos de chair. (Lépine, 2005, p. 140)

En effet, dans *Paysage avec Argonautes*, le corps expulse sa voix comme dans un dernier espoir de nommer ce qu'il est, ce qu'il ressent, mais il est déjà vide avant d'avoir pu assouvir son souhait : « Boue de mots sortant/De mon corps qui n'est à personne déserté/ ». (Müller, 1985, p. 19) C'est alors sur le territoire corporel que se jouent les derniers enjeux qui peuvent déterminer l'identité de cet individu qui semble de moins en moins concret.

Au regard des pratiques actuelles de l'art ainsi qu'à propos d'œuvres postdramatiques, Stéphane Lépine remarque que le corps est utilisé comme support, matière et événement, notamment dans l'écriture müllérienne : « Le corps comme champ de bataille, comme lieu d'action, comme géographie du monde et carte de la mémoire, le corps comme paysage dévasté portant en lui les ruines de l'histoire. » (Lépine, 2005, p. 141)

Ainsi, ce « moi » ruiné par l'histoire ne semble plus avoir de consistance, mais seulement une voix qui parvient à peine à se faire entendre du lieu inconnu où il se trouve. Steve Giasson, dans son mémoire « Entre regard et regard : de

l'irreprésentable de *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller », explique que l'instabilité énonciatrice amène la voix des textes müllériens à se dissoudre dans le paysage qui l'entoure :

Le Moi [...] a encore moins de poids ou d'épaisseur. En s'identifiant aux éléments du paysage [...], paraît n'être plus que cela : un regard poreux, épousant toute chose et tout être, hors du temps et dans un espace indéterminé, ou appartenant ou s'apparentant à cet espace. (Giasson, 2012, p. 24)

Il n'arrive même plus à nommer ce qu'il ressent, ce qu'il vit : sa perte d'identité, son déchirement intérieur, sa perte de territoire. Il va alors associer son corps à de la matière pour tenter de décrire son oppression, son tiraillement : « Boue de mots sortant/de mon corps qui n'est à personne déserté/ ». (Müller, 1985, p. 19)

Le corps est donc appelé à se modifier avec le passage du temps et l'accumulation des sévices qui lui sont faits. Le terrain dévasté décrit dans *Paysage avec Argonautes* est pollué par des siècles d'humanité, de combats idéologiques, et fait alors écho à l'épuisement vécu par le corps.

Müller explique que son théâtre cherche à « jeter sur la scène des corps aux prises avec des idées » (Müller, 2003, p. 176), et « susciter l'ébranlement physique, ce qui fait écho au théâtre de la cruauté d'Artaud. (Baillet, 2003, p. 124)

la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. [...] Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé. (Artaud, 1938, p. 45)

Ainsi, le corps se voit maltraité par les idées et idéologies auxquelles il se confronte. Müller parle même d'une « rébellion du corps contre les idées, ou plus précisément



contre l'impact des idées ». (Baillet, 2003, p. 124) En conséquence, le « moi » semble trouver des similitudes entre son corps et ce que subit ce paysage.

Finalement, le « moi » paraît peu à peu se dissoudre dans le paysage, et avec lui, l'humanité tout entière : « Les infirmières un nuage de vapeur sous leurs robes Le zénith/Répendait leur cendre sur ma peau/ » (Müller, 1985, p. 20). Le corps se retrouve englouti par ce paysage chaotique pour finalement se mélanger à lui : « Je sentis MON sang sortir de MES veines/Et MON corps devenir le paysage/De MA mort/ ». (Müller, 1985, p. 21) Son corps ne lui appartient plus, dissolu dans le paysage de sa mort.

### 2.3.3 L'importance de la matière pour une expérience physique du paysage apocalyptique

Florence Baillet explique que l'écriture d'Heiner Müller fait directement appel à la réception du lecteur pour continuer à s'inscrire dans son éveil des consciences par rapport à l'Histoire, au présent et à l'avenir de l'humanité :

L'auteur dramatique influencé par les textes de Walter Benjamin (notamment ses écrits sur Baudelaire) insiste donc sur la nécessité d'interrompre la continuité de la catastrophe dont témoignerait l'histoire de l'Allemagne, en ayant recours au choc. Celui-ci serait source d'une véritable « expérience » dans la mesure où il abat toutes les défenses du public, ses raisonnements habituels. L'effet d'un tel théâtre sur le spectateur ne se veut pas seulement rationnel : au-delà de la prise de conscience, il s'agit de libérer la peur, dont Müller parle en termes d'énergie, ou encore de susciter un ébranlement physique, ce qui rappelle le « théâtre de la cruauté » d'Artaud. (Baillet, 2003, p. 124)

L'auteur cherche donc à faire vivre une réelle expérience physique à ses lecteurs/spectateurs par le biais de ce « moi », qui semble traverser ce paysage

apocalyptique comme un long parcours de sensations, d'états physiques et d'émotions.

Le « moi » traverse donc différentes phases : il devient drapeau, lambeau et sa peau devient calcaire. Toutes ces matières appellent à l'imagination du lecteur. Ainsi, par l'imaginaire ou l'empathie kinesthésique<sup>12</sup> le lecteur/spectateur partage lui aussi l'expérience physique de ce corps en constante métamorphose, tourmenté par ce paysage d'horreur.

À la lecture du texte, la mémoire corporelle du lecteur ressurgit pour déclencher les traces d'un vécu sensitif antérieur se rapportant aux sensations évoquées. Ce phénomène se produit grâce à l'emploi des verbes d'action : « Le petit écran vomit le monde dans la pièce/ ». (Müller, 1985, p. 19) et par l'usage du mot « moi », auquel le lecteur/spectateur s'identifie : « Je sentis MON sang sortir de MES veines/ » (Müller, 1985, p. 19-21).

En résumé, *Paysages avec Argonautes* regroupe bon nombre des particularités de l'écriture müllérienne. Il fait partie de ses textes-matériaux les plus radicaux. La forme fragmentaire, condensée et elliptique se trouve à la limite du théâtre, de la poésie et des rêves/cauchemars de l'auteur. Ainsi, la possibilité d'une polyphonie de voix vient offrir du relief au texte en créant des ruptures dans ce monologue. Ce texte-matériau n'apparaît plus comme un long monologue sans ponctuation, mais comme une entité, animée par des dynamiques internes qui dessinent plusieurs mouvements.

Enfin, l'écriture müllérienne de *Paysage avec Argonautes* met en avant le principe de texte-matière :

---

<sup>12</sup> Marc Boucher, dans son étude sur le corps dansant, traite de la kinesthésie. Il explique qu'elle serait « communicative, une forme de sympathie ou de résonance intercorporelle » (Boucher, 2002, p. 179) entre comédien et spectateur visant à ce que ce dernier ressente ce que le premier éprouve. Le « moi » du texte se fait alors le transmetteur de cette expérience physique pour celui qui l'observe.

En accordant un rôle primordial au corps présenté comme un matériau opaque, l'écrivain est-allemand défend la conception d'un théâtre qui ne peut être immédiatement confiné à un « sens ». Et le texte müllérien, souvent énigmatique, résiste lui aussi à toute tentative de l'enfermer dans une interprétation, tel un grain de sable glissé au cœur de la machine théâtrale. Un titre comme *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* revendique d'ailleurs ce statut de « texte-matériau » (Baillet, 2003, p. 176).

Le rapport au corps met l'accent sur l'importance des dynamiques internes du texte. Cela suscite donc un traitement corporel pouvant alors déplier les sensations, émotions et idées présentes dans le discours, mais cryptées par la forme poétique. Grâce à cette écriture dynamique, le corps peut alors s'en saisir pour incorporer et exprimer cette parole pleine de fractures et de non-dits. Ma recherche d'une interprétation organique doit donc envisager le texte et le corps comme des matières qui s'influencent et réagissent l'une à l'autre.

### CHAPITRE III

#### LE SURGISSEMENT DU CORPS DES MOTS DANS PAYSAGE AVEC ARGONAUTES

Avant d'entreprendre les laboratoires avec les comédiens, j'ai établi ma propre partition rythmique et sonore à partir de la lecture de *Paysage avec Argonautes*. Cette partition faisait état de quelques annotations quant aux états et sensations perçus et ressentis suite à plusieurs lectures et explorations du texte dans l'espace. À l'aide de motifs et de signes, j'ai archivé les sensations, les émotions, les rythmes et les dynamiques que j'avais ressentis lors de ma première lecture (voir appendice D). Il me semblait important de garder une trace de mes premières expériences sensibles quant à l'incorporation du texte.

Avant de commencer les premiers laboratoires corporels avec les trois comédiens<sup>13</sup>, j'ai organisé une première lecture avec eux de *Paysage avec Argonautes*. Cette lecture a suscité beaucoup d'interrogations autour des références dramaturgiques auxquelles, William Durbau, mon conseiller dramaturge et moi-même avons pu répondre. La discussion a porté sur les impressions, images, perceptions et sensations qui ont surgi à la lecture du texte.

Un premier laboratoire-test m'a permis d'observer les sensations et les émotions qui s'étaient déposées de manière intuitive chez les comédiens. L'objectif était d'analyser

---

<sup>13</sup> Patrick R. Lacharité, Alex Trahan et Alexa-Jeanne Dubé qui ont tous une grande expérience dans leur pratique corporelle

la manière dont mes interprètes réagissaient après cette première lecture pour définir les bases de travail sur lesquelles s'établirait mon processus de création.

Après ce test, j'ai demandé aux interprètes de ne pas apprendre le texte en amont des laboratoires. Mon intuition était que l'apprentissage de ce texte se ferait progressivement par de rapides lectures, juste avant les laboratoires et par la mémoire du corps acquise avec les exercices. Afin d'y arriver, un entraînement corporel s'avérait nécessaire. Cette approche m'a permis de relever les passages du texte qui avaient touché les comédiens et d'observer la manière dont les traces de la parole müllérienne se manifestaient dans leur corps.

### 3.1 L'entraînement corporel

Pour une interprétation organique retraçant le chemin pulsionnel du ressenti à l'expulsion physique et vocale du texte, il m'a fallu établir un vocabulaire commun avec les comédiens. Celui-ci nous a servi de socle pour des explorations plus poussées au niveau du corps, de l'émission de la voix et de la parole müllérienne. Ce vocabulaire s'est développé grâce à un entraînement corporel par lequel les comédiens ont exploré de nombreuses qualités dynamiques et corporelles, qui ont ensuite été reprises lors de la construction de la partition finale de *Paysage avec Argonautes*.

Le but de mon processus de création était de construire un entraînement qui favoriserait l'incorporation du texte, mais de manière inconsciente. Les exercices étaient proposés autour des sensations, images et états suggérés par le texte et ressentis par les acteurs lors de leur lecture. Tout le processus s'est déroulé sur une longue période, de juin 2015 à février 2016, afin que les traces créées lors des

nombreux laboratoires puissent ressurgir lors de la partition organique de *Paysage avec Argonautes*. D'ailleurs les laboratoires, s'étalaient sur quatre heures pour permettre aux comédiens d'explorer en profondeur et sur la durée des états physiques et émotifs.

J'ai élaboré un entraînement de base pour mes comédiens visant à rechercher les qualités corporelles en question dans le texte müllérien. Cet entraînement était organisé en divers exercices travaillant toutes les parties du corps, le souffle et la voix. Des actions simples étaient exécutées sur des périodes de vingt à trente minutes, parfois plus, afin que les comédiens retrouvent les sensations évoquées à la lecture de *Paysage avec Argonautes*. Même si l'entraînement était tributaire du texte, dans le sens où les exercices étaient étroitement liés avec l'imaginaire, il ne s'agissait pas d'illustrer une image ou d'expliquer le sens de celle-ci. C'était avant tout le corps qui était sollicité avec la respiration, le souffle, et parfois l'émission de la voix spontanée et non préméditée.

L'entraînement avait aussi pour but de dépouiller le comédien de tout désir de représentation pour n'être concentré que sur ce qu'il ressentait afin de faire surgir les rythmes et les dynamiques pressenties à la lecture du texte.

### 3.1.1 Retrouver le mouvement organique

Les premières explorations étaient essentiellement corporelles, quoique toujours alimentées par le rythme, la dynamique et les images du texte. Il s'agissait de partir d'un extrait du texte dont les comédiens se souvenaient et, individuellement, ils devaient en livrer une interprétation corporelle sans voix ni parole. Les actions auxquelles ils avaient accès étaient simples : marcher, courir, s'immobiliser,

s'asseoir, se lever, se coucher. Ils devaient se laisser submerger par la rythmique du texte telle qu'il la sentait sans que la parole soit émise. Après avoir observé la proposition de chacun des interprètes, il s'agissait pour le reste de l'équipe de l'associer à une partie du texte, selon ce qui avait été perçu. De cette façon, je pouvais déduire une sorte de chemin corporel propre à chacun des acteurs. La manière dont ils appréhendaient corporellement les passages du texte me donnait aussi des indices sur le type de chemin émotif que provoquaient les sensations et les états en eux. Ces courtes explorations étaient reprises en donnant de plus en plus de liberté dans le type d'actions permises. Ils pouvaient donc développer la qualité dynamique des mouvements, car à force de les répéter, ils gagnaient en intensité et dépassaient le geste quotidien pour se transformer dans des formes extra-quotidienne. Par exemple, l'action de s'asseoir et de se lever ne s'effectuait plus complètement avec l'épuisement et au lieu de se faire sur place, s'étalait sur l'ensemble de l'espace scénique.

Les objectifs principaux de ces explorations étaient d'amener le comédien à se détacher des idées préconçues sur la façon d'exprimer, de dire et d'interpréter ce texte. C'est pourquoi ces laboratoires débutaient par les contraintes d'actions mentionnées précédemment afin de donner un cadre aux comédiens qu'ils déferaient par la suite lors de l'exploration à cause de l'épuisement corporel. Si au début de l'exercice, les contraintes pouvaient paraître frustrantes pour les comédiens, elles s'avéraient finalement efficaces pour renouer avec l'essence des sensations et des rythmes provoqués par le texte.

Ainsi, le corps de l'acteur est disponible au ressenti de différentes sensations, et l'interprète les accueille corporellement selon son vécu, mais aussi selon l'intensité de celles-ci. L'acteur est alors capable de modeler son corps, de travailler de manière plus subtile les dynamiques de son mouvement, son corps devient alors matière.

### 3.1.2 L'influence du souffle pour le corps et le surgissement de la parole

Le travail sur le souffle s'est avéré primordial dans les laboratoires. Il s'agissait de placer la respiration et le souffle comme point de départ durant certaines explorations. Je cherchais à vérifier si partir du souffle serait efficace pour provoquer un état chez l'acteur. L'état étant ce qui amènerait le comédien à expulser son texte, lequel une fois libéré viendrait à son tour affecter ses sensations, sa posture et son mouvement.

Pour ce faire, j'ai créé des exercices particuliers, que j'ai développés au cours des laboratoires, selon deux questionnements : quels sont les liens entre le souffle et le mouvement ? Est-ce que le souffle joue un rôle dans l'émission et le surgissement du texte ? Ces deux axes de recherche se sont alternés, entrecroisés pour finalement se fondre.

Je suis partie d'exercices simples où le comédien immobile testait différents types de respirations (prolongée, saccadée, retenue, profonde...). Le but étant que les interprètes prennent conscience de tous les mouvements engendrés dans leur corps par cette simple action. Il est alors apparu que la respiration transformait énormément les qualités corporelles, que ce soit dans le relâchement ou bien la crispation de certains membres. S'astreindre à l'immobilité a permis de montrer qu'une envie irrépressible de bouger naissait à cause de la crispation créée par le souffle saccadé et retenu. Ce souffle provoquait des tensions corporelles. Cela offrait une nouvelle avenue de possibilités afin de déclencher des sensations pour obtenir une interprétation plus spontanée de *Paysage avec Argonautes*.

Un autre exercice consistait à faire voyager la respiration dans différentes parties du corps (le ventre, le thorax, le haut du dos, la tête) afin d'observer comment cela pouvait modifier la posture et le rythme du souffle. Il s'agissait de le déplacer afin qu'il vibre de manière sonore dans la partie du corps sélectionnée. Pour la tête, on



utilisait la respiration « Ujjayi » tirée du yoga. L'inspiration passe par les narines avec la glotte et les muscles de la trachée légèrement contractés. Ce type de respiration allonge et ralentit le souffle. Elle décuple aussi les perceptions, les sensations du corps face à ce qui l'entoure. Le souffle se loge dans l'arrière du nez et de la gorge pour produire un son et résonner dans les oreilles et le haut de la tête ce qui crée une sorte de bulle de résonance qui isole le comédien, comme s'il avait accès à son intérieur. Son environnement devient alors plus flou. Ce phénomène s'amplifie lorsque l'interprète se bouche les oreilles. Ces découvertes ont été très importantes et réutilisées ultérieurement pour accentuer certaines sensations et certains états de corps.

Puis, nous avons fait l'expérience d'un même type de respiration, choisie selon l'envie de chacun des comédiens, sur une longue durée (30 à 40 minutes). L'exploration a donné plusieurs réactions liées au genre de respiration : la transe, une relaxation extrême, l'asphyxie ou des spasmes.

Tous ces exercices ont permis aux comédiens d'acquérir une connaissance plus aigüe de leur corps et de ses réactions face à différentes formes de respiration. Pour ma part, ils ont été un des points clés sur lequel je me suis appuyée par la suite pour déclencher des états et mouvements chez mes interprètes. Le but étant d'explorer une interprétation plus expérientielle et spontanée.

Si le lien entre le souffle et le mouvement était plus évident à travailler et à explorer, celui entre le souffle et l'apparition du texte a été un peu plus complexe. En effet, le travail de la respiration n'entraînait pas nécessairement le surgissement de la voix de manière spontanée et irrésistible comme avec le mouvement. L'émission de la voix en revanche s'en trouvait modifiée.

Lors d'exercices, il s'agissait de choisir un extrait du texte et d'utiliser différents types de respirations avec lesquels ce dernier était prononcé. La voix pouvait parfois

être complètement métamorphosée sous l'influence d'un souffle particulier. Le timbre, le rythme de la parole des comédiens s'accordaient selon la ressource d'air dont ils disposaient. Lorsqu'ils manquaient d'air, la voix aspirait les voyelles et seules les consonnes s'entendaient grâce à de petits claquements de lèvres et de langue. Cette production nécessitait moins d'air ce qui leur permettait de dire l'intégralité de l'extrait. Conséquemment, le débit de parole était nettement plus rapide.

Cependant, dans tous ces exercices, si la diction, le timbre et l'intensité de la voix et de la parole étaient spontanés, le surgissement de la parole était souvent forcé. Il fallait alors trouver la manière de l'amener à s'expulser comme une pulsion vitale, un désir irrépressible de se faire entendre. Pour la suite des laboratoires, j'ai réutilisé un des exercices qui m'avait servi pour comprendre le lien entre le mouvement, l'état, les réactions corporelles et le souffle. Il consistait à maintenir une position dans laquelle les comédiens pratiquaient un type de respiration qui avait provoqué chez eux un sentiment d'inconfort. L'exploration s'établissait sur une période de quinze à vingt minutes. L'inconfort était un paramètre important, car il créait des tensions corporelles déclenchant des réactions physiques instinctives. Si, dans les laboratoires précédents sur le souffle, ils avaient pu laisser aller leur corps à certains spasmes ou gesticulations, ils devaient, dans le cas présent, réprimer tout mouvement même minime. Les comédiens ont testé le souffle retenu, saccadé et le souffle avec une inspiration très courte et une expiration longue et totale. Lorsqu'ils relâchaient leur position, le mouvement se déclenchait provoquant la disparition de la sensation d'inconfort, nécessaire à l'apparition de réactions vocales. Durant l'une des explorations, après cinq minutes d'exercice, deux des interprètes ont lâché un cri : long pour l'un, court et retenu pour l'autre. Au bout de quelques minutes, le troisième interprète, qui utilisait le souffle saccadé, a émis des sortes de râles à chaque expiration. Après discussion avec mes comédiens, j'ai compris que ce qui avait permis le surgissement de la voix, c'était l'état dans lequel le souffle les avait plongés, associé à la dépense physique.

Dans une seconde étape, ils devaient choisir un extrait de texte de cinq lignes qui les avaient interpellés. Ils devaient le mettre en souffle avec toutes les nuances de respirations explorées auparavant, selon les rythmes pressentis, tout en restant immobiles. Cette partition était reprise en boucle. Le but était qu'ils se laissent submerger par les images et les sensations provoquées par le texte pour saisir l'influence sur leur respiration, et les amener à verbaliser leurs perceptions. Au fil des répétitions de la partition, le comédien intensifie son souffle et plonge dans un état jusqu'à son paroxysme ce qui l'amène à expulser un mot ou une phrase. L'expulsion du mot crée à son tour de nouvelles réactions physiques et influence aussi la respiration. Lorsque la voix et la parole surgissaient, l'interprétation du texte était au plus proche du ressenti du comédien dans sa forme, son rythme, son timbre et ses intonations.

J'ai demandé aux comédiens de reprendre un nouvel extrait du texte de cinq lignes maximum en effectuant une action simple (sauter, courir, se lever et s'asseoir...) répétée plusieurs fois d'affilée. Lorsque la respiration devenait plus intense, ils devaient la rendre plus audible, ne pas la retenir, la laisser s'échapper. Différentes réactions sont nées de ces explorations : un arrêt brutal de toute activité pour déverser une logorrhée intense et soutenue, l'apparition périodique de mots dans l'action et l'apparition d'une voix morne, vide après une chute au sol et une longue période immobile.

Ainsi, les explorations effectuées autour du souffle m'ont permis de vérifier qu'il avait un rôle très important dans ma recherche d'une interprétation plus organique. En revanche, il n'était pas un facteur unique pour provoquer le mouvement ou le surgissement de la voix et des mots.

### 3.1.3 Opérer par traces

Comme je l'ai déjà mentionné, il m'est apparu très tôt dans le processus que les comédiens ne devaient pas apprendre le texte de manière « forcée ». La mémorisation du texte se ferait naturellement par les exercices dans les laboratoires. Ceux-ci étaient conçus afin qu'ils suscitent les émotions et les sensations vécues par les comédiens lors de leur lecture des différents passages du texte. Ainsi, c'étaient les états vécus par le corps qui faisaient émerger le texte chez le comédien et non le contraire.

Stimuler les traces des sensations et des états véhiculés par le texte et présents chez les comédiens, permettait alors de déclencher l'impulsion nécessaire afin d'expulser physiquement et vocalement leur vision intérieure. Ce travail organique, à force d'être répété, a favorisé la constitution d'une mémoire corporelle directement liée au surgissement vocal du discours müllérien.

En me nourrissant des écrits de Michel Bernard sur la lecture chorégraphique<sup>14</sup>, j'ai pu affiner ma vision dynamique et rythmique du texte müllérien. Je me suis attardée sur les mouvements déjà présents dans l'écriture qui sont les prémices à l'acte d'interpréter et d'incorporer le discours. Dans un premier temps, un court passage du texte était choisi par le comédien, qui le relisait dans l'espace afin qu'il s'imprègne des dynamiques et que son corps se remémore les états suggérés par le texte. Ensuite, le comédien laissait le texte de côté afin que le corps prenne le relai. Il se créait une partition physique, construite de façon organique. Celle-ci était répétée plusieurs fois d'affilée afin de plonger le comédien dans un état plus intense qui, bien souvent, stimulait les traces laissées lors des précédents essais avec le même fragment de texte.

---

<sup>14</sup> La lecture chorégraphique telle que développée par Michel Bernard s'attarde sur la matérialité du texte et donc ce qu'elle provoque au niveau du rythme, de la dynamique sonore et des images acoustiques. Ainsi, Bernard part du principe que le texte a déjà dans sa forme, les indications du mouvement.

L'accumulation de couches de sensations densifiait la vision intérieure du comédien jusqu'à l'émission de la parole müllérienne, prolongement de la pulsion corporelle.

Les entraînements et les explorations se sont déroulés sur neuf mois où s'alternaient des périodes intensives de deux à trois laboratoires par semaine puis des périodes où il n'y avait plus aucune répétition. Le texte, les sensations et les émotions étaient laissés de côté durant de longues périodes. Lorsque ce matériel était à nouveau mobilisé, le temps avait fait son effet pour qu'il ne reste que l'essence de ces sensations et émotions. Alors une forme plus épurée de la partition corporelle et vocale se confirmait dans le corps.

### 3.2 L'imaginaire au service du corps

Le recours à l'imaginaire a été l'un des premiers outils utilisés par les comédiens pour qualifier ce qu'ils avaient ressenti lors de la première lecture du texte. Chacun d'eux imaginait un environnement différent dans lequel ils s'étaient projetés, mais tous, à l'unanimité, parlaient d'un lieu apocalyptique. Cette image commune donnait une cohérence aux sensations et états que leur avait procurés le texte.

Dès lors, deux questions se sont présentées à moi : est-ce que, lors de mes exercices, stimuler l'imaginaire des comédiens leur permettrait d'accéder à une interprétation du texte müllérien plus organique et plus proche d'eux ? Nourrir leur imaginaire, leur permettrait-il d'accroître leur possibilité corporelle et vocale ? Pour alimenter l'imaginaire de mes comédiens, j'ai constitué une banque d'images inspirée du texte.

### 3.2.1 L'influence de l'iconographie

J'ai fait un inventaire des sensations ressenties et vécues par les comédiens lors de leur lecture, des images qui leur sont apparues ainsi que des matières et des sensations référencées ou suggérées par les mots du texte. Et j'ai donc entrepris une recherche iconographique correspondant à ce recensement.

Deux types d'images ont émergé de cette recherche. D'une part, une iconographie très concrète de matières et d'éléments présents dans le texte sous différentes formes (une cascade, de l'argile solide, une roche qui s'effrite, une mer agitée...) et d'autre part, une iconographie issue des arts plastiques et visuels. Les artistes récurrents étaient Hans Ruedi Giger pour ses illustrations liées à la déshumanisation ainsi que Egon Schiele, David Altmejd et Berlinde De Bruyckère dont les œuvres évoquent divers états corporels et matières présents dans le texte. (Voir appendice B)

L'iconographie a d'abord été introduite lors des entraînements corporels pour éveiller l'imaginaire et les sens auxquels elle faisait appel. Elle nous a permis d'établir un langage commun pour le corps, d'élargir ses ressources et ses capacités d'action en dehors de la référence directe au texte. Des exercices simples consistaient à incarner la matière ou l'état choisi en s'inspirant des images proposées. Ils pouvaient opter d'incarner des éléments et des matières sous différents états et formes. Par exemple, l'eau pouvait être solide et glacée, liquide ou bien devenir une mer tumultueuse. Ensuite, des improvisations de plusieurs minutes se faisaient à partir d'une même image.

Les œuvres proposées et les images représentant les matières référencées dans le texte, suscitaient des situations ou des espaces dans lesquels le « moi » müllérien pouvait se trouver. Le discours avait alors plus de sens pour les comédiens une fois qu'ils se projetaient dans ces environnements imaginaires constitués de matières

telles que l'argile, la poussière, la roche et l'eau. L'iconographie a grandement favorisé l'incorporation du texte. Grâce à la projection dans un environnement imaginaire, les acteurs ont pu explorer des sensations et des états vécus par le « moi » du texte.

Les explorations autour des images des œuvres de différents artistes n'étaient pas associées directement au texte, mais elles faisaient référence aux états suggérés. Les torsions dans les corps de Schiele, l'autofaçonnement et la déconstruction de l'être abordé par Altmejd étaient autant de thèmes que pouvait évoquer le discours müllérien. La plastique des corps dans les œuvres donnait des pistes quant aux qualités dynamiques et ouvrait un vocabulaire plus large que les automatismes corporels dans lesquels les comédiens auraient pu se cantonner. Il s'agissait donc ensuite de se servir de tout ce vocabulaire corporel accumulé pour le réinvestir dans le travail interprétatif autour du texte.

### 3.2.2 Retrouver les sensations et les états présents dans le texte

Pour rattacher les expériences faites avec l'iconographie au texte müllérien, je me suis inspirée de deux approches assez liées : celle de Jacques Lecoq avec son identification à la matière et celle de Gaston Bachelard avec son concept d'imagination matérielle.

La technique de Jacques Lecoq consiste à ressentir les dynamiques de la matière pour en retranscrire son mouvement dans le corps. Ainsi, selon ce que les comédiens avaient décrit comme sensation par rapport à un passage de texte, je les faisais improviser autour d'une matière que je choisissais. Selon mes observations, j'avais pu remarquer que les diverses matières provoquaient un certain type de sensation.

Pour un même passage du texte, les sensations étaient différentes pour chacun des comédiens et donc les matières associées l'étaient aussi. Il en était de même pour l'effet de l'identification à la matière. L'interprète relisait l'extrait sélectionné pour s'en imprégner. Ensuite, il devait incarner la matière et laisser sortir le texte comme il lui venait sans forcer sa récitation. Par ce procédé, une sorte de canevas sensoriel se dessinait, lequel permettait de plonger le comédien dans des états déjà vécus qui stimulaient sa mémoire corporelle et appelaient le texte de manière instinctive.

Le résultat de ces explorations était très inégal; les comédiens m'ont confié que le texte surgissait rarement de manière spontanée. L'identification demandait tellement de concentration que le texte de Müller se retrouvait complètement détaché de ce qu'ils ressentaient. Il fallait donc trouver le moyen de rendre cette identification plus concrète, provoquer les sensations plus directement sans que cela nécessite une visualisation et une concentration totale, afin qu'ils puissent expérimenter les sensations sans forcer l'état ni l'interprétation du texte.

J'ai donc décidé de revenir à des explorations vocales autour du texte en utilisant, cette fois, les dynamiques et l'imaginaire de la matière. Lors de ces laboratoires, le comédien devait imaginer une matière, un élément (boue, terre, poussière, air brûlant) envahissant progressivement ses poumons, sa gorge et puis sa bouche. Les interprètes choisissaient donc un extrait et une matière en fonction de ce qu'ils ressentaient à la lecture de ce dernier. Imaginer cette obstruction des voies respiratoires, altérait leur respiration, et provoquait alors un état et des sensations. Cela entraînait une contrainte corporelle, des tensions ou bien un relâchement musculaire. Dans l'acceptation du mouvement, surgissaient alors la voix du comédien et quelques bribes du texte. La voix était automatiquement modifiée par l'impression de suffoquer sous l'effet de la chaleur ou bien de se noyer ou encore l'envie de vomir de la boue. Ces improvisations ont permis de réunifier l'ensemble du jeu du comédien : ses sens, son corps et sa voix, ainsi que le texte de Müller en un tout organique.



Les écrits de Gaston Bachelard m'ont permis de compléter cette exploration. Il explique que l'*imagination matérielle* permet de percevoir le corps différemment et ainsi déclencher de véritables sensations menant ensuite à des émotions. Cette approche philosophique traitant de notre faculté à imaginer la matière m'a inspiré pour les exercices lors des laboratoires. Cette *imagination matérielle* rappelle la technique corporelle du jeu chez Lecoq. L'imagination du comédien au centre de la métamorphose de ses perceptions provoque son mouvement. Pour que mes comédiens puissent réellement se projeter, il fallait leur donner des indications concrètes liées à la matière à incarner. Voici un exemple des nombreux exercices testés en laboratoire :

*Travail sur la matière dans le corps*

Position de départ comme vous le souhaitez : debout, couché, recroquevillé... Vous choisissez un extrait du texte, lisez-le et associez-y une matière, un élément auquel le passage vous fait penser. Vous allez improviser corporellement à partir des sensations, des contraintes physiques, des dynamiques et rythmes qu'engendre cette matière.

*Trame narrative : L'espace scénique est plein de cette matière. Vous vous y visualisez dedans. Petit à petit cette matière va remplir la pièce et vous ensevelir; vous tentez d'en sortir ou de progresser vers un point où vous serez à l'abri. Mais la matière ne cesse de vous happer et de vous entraîner ! Et vous tentez jusqu'à l'épuisement total de vous extirper de cet espace cauchemardesque.*

Sous l'influence d'un environnement hostile imaginé, des sensations, puis des émotions sont provoquées dans le corps du comédien. Ceci l'amène progressivement à nommer son ressenti et ses pensées qui se trouvent être en lien avec l'expérience vécue par le « moi » de *Paysage avec Argonautes*. Les mots qui viennent aux comédiens dans ces moments se trouvent finalement associés à toutes les sensations

et émotions du texte müllérien.

De plus, ces laboratoires m'ont permis de réunir mes trois interprètes dans un univers commun, même si les matières imaginées et les états étaient différents pour chacun. Jusqu'ici, les improvisations étaient très personnelles, mais une sorte de rencontre avait parfois lieu entre les interprètes. Ces moments de connexion m'ont permis de tisser ma partition à trois voix/voies dont j'expliquerai le processus plus tard dans mon mémoire.

### 3.2.3 La dynamique des mots

Il me semblait important dans ma recherche d'accorder un temps privilégié à la dynamique et aux *corps des mots*. Il me fallait vérifier si le mot pouvait être aussi un point de départ à tout cela.

Tout comme des images peuvent nous évoquer certaines sensations (nausée, vertiges, tensions ou encore un sentiment de légèreté), les mots ont eux aussi un impact sur notre corps grâce à leur musicalité, leur sonorité ainsi qu'à leur pouvoir imaginaire et remémoratif. En effet, tel qu'abordé dans le premier chapitre, selon Jacques Lecoq, les mots possèdent donc leur propre corps avec leurs qualités rythmiques, dynamiques. Ils font office de symbole et s'adressent à la représentation mentale que l'on s'en fait. Il est alors important que le comédien soit attentif à ce que ceux-ci créent chez lui comme réaction lorsqu'il les entend ou bien encore lorsqu'il les prononce. Les mots provoquent des réactions différentes selon le vécu, l'expérience et l'imaginaire de chacun. « L'action s'est inscrite dans les mots, le langage articulé s'est servi d'images analogiques. D'un mouvement, chaque langue en a reconnu une partie, en a privilégié un moment ». (Lecoq, 1987, p. 69)

C'est pourquoi j'ai mis en place des exercices inspirés des recherches d'Odile Duboc<sup>15</sup>, sur les qualités dynamiques de la matière et de celles de Jacques Lecoq, sur le *corps des mots*.

Dans un des laboratoires, j'ai demandé aux comédiens de réagir corporellement aux mots représentant des textures et des matières (rugueux, spongieux, rude, beurre, soufre...) évoquées ou suggérées par le texte. Au moment où je prononçais un des mots, ils devaient ressentir l'impact sonore et imaginaire que le mot provoquait en eux pour laisser le mouvement, le geste ou l'état survenir dans leur corps. Cette exploration n'a pas été concluante : même si les mots véhiculaient bien des images et des sensations, le fait de les entendre n'était pas assez puissant pour déclencher un état d'où naîtrait l'impulsion du mouvement et de la voix.

Si les mots ne provoquaient aucune réaction chez eux, c'est qu'ils n'arrivaient pas à se projeter et à les ressentir. Lorsque le mot était prononcé, les acteurs se focalisaient sur la représentation mentale de ce dernier, en laissant de côté l'effet sonore et sensoriel. L'intellect était stimulé et le désir de représentation surgissait avec parfois le jugement des comédiens sur leur production. Ils étaient complètement détachés de l'effet direct du mot sur le corps. C'est pourquoi, j'ai enregistré quelques passages du texte notamment le début : de « Voulez-vous que je parle de moi Moi qui/ » à « Sous l'averse de fiente Dans la peau de calcaire/ » (Müller, 1985, p. 17). Il y avait plusieurs enregistrements, tous différents où je modulais ma voix selon différentes rythmiques, dynamiques, intonations, timbres. En salle de répétition, les comédiens avaient ces pistes audio dans leur téléphone qu'ils suivaient par l'intermédiaire d'écouteurs. Le but était de voir, si en étant coupés du monde extérieur grâce aux oreillettes, ils se laissaient influencer plus facilement par la sonorité et la musicalité des mots, jusqu'à atteindre un état. Cette méthode s'est avérée plus efficace : le fait d'être isolés par les

---

<sup>15</sup> Chorégraphe, danseuse et pédagogue française. Elle travaillait autour de la matière et ses états en danse. En 1993 elle crée *Projet de la matière* qui marquera une grande avancée dans la nouvelle danse française et l'établira au rang de grande chorégraphe.

écoutateurs leur permettait de s'abandonner davantage, même s'ils connaissaient le texte. La surprise de l'entendre différemment les amenait dans un état plus fin d'écoute, mais aussi de réception corporelle. Certains répétaient à haute voix les mots, d'autres se sont mis à vivre corporellement le rythme de l'enregistrement.

Les exercices avec les écoutateurs ont été repris en ajoutant des actions pour accentuer l'état ressenti par mes comédiens sous l'influence du discours, car ils parlaient d'une impression d'impasse, d'une éternelle tentative aboutissant à l'échec de se définir, de s'extirper de son environnement. J'ai donc choisi la course circulaire jusqu'à l'épuisement, pendant que le texte enregistré était diffusé en boucle dans les écoutateurs. La dépense physique empêchait l'intellectualisation et entraînait différentes réactions chez eux. Parmi les actions déclenchées, il y a eu, entre autres, l'arrêt de la course suivi du surgissement du texte dans un relâchement total, le rire ou encore l'effondrement du corps avec le départ de spasmes entrecoupés de mots du texte.

Cette étape primordiale pour les interprètes a permis aux comédiens de s'approprier le discours en vivant une expérience similaire à celle ressentie et décrite par le « moi » du texte. Ainsi, je m'approchais de cette interprétation fluide et plus organique où le texte se trouve réellement vécu et produit par le corps grâce à l'expérience que l'interprète vit sur la scène.

#### 3.2.4 Le piège de la reproduction des sensations et des états

Quelques exercices avaient un réel impact sur le physique et la voix des interprètes qui livraient le texte müllérien dans un élan libérateur, au plus près de ce qu'ils ressentaient. Pour d'autres, cela a été plus compliqué, j'ai dû jouer avec les

paramètres, prendre en compte les retours de mes comédiens pour comprendre ce qui fonctionnait, ce qui les provoquait, ce qui déclenchait chez eux des états et des sensations. Néanmoins, durant tous ces laboratoires, il y a toujours eu un moment d'épiphanie où les comédiens et moi-même savions avoir atteint le *momentum*. Dès lors, commençait une quête soutenue pour retrouver cet état.

Cependant, j'ai très vite rencontré un obstacle de taille. Lorsque les exercices concluants étaient repris, cela n'avait plus le même effet sur les interprètes. Ils n'arrivaient plus à retrouver l'état et les sensations dans lesquels l'imagination matérielle ou l'identification à la matière les avaient amenés la première fois. On assistait alors à une pâle copie des précédents essais; l'interprétation n'était plus spontanée ni organique. Chercher à reproduire les états et sensations, par les techniques de Lecoq engendrait une réflexion chez le comédien qui le déconnectait de son ressenti. Il tombait alors dans l'illustration ou le désir de représentation.

Si la méthode de Lecoq m'a permis d'accroître la conscience corporelle des comédiens et d'enrichir leur langage corporel, elle n'a pu être utilisée telle quelle, car trop abstraite. Tout le patrimoine sensoriel et émotif accumulé grâce à ces exercices a été réutilisé grâce à la mémoire corporelle des comédiens lorsqu'ils se sont replongés dans des états rappelant leurs expériences précédentes.

Pour éviter l'intellectualisation du texte et laisser l'expérience et les sensations contaminer l'état, il fallait adopter des actions concrètes, car elles ne demandent pas de visualisation. Les comédiens étaient donc moins enclins à décrocher de leur état de jeu. Le fait de faire influencerait l'état des comédiens et constituerait une expérience sensible, métamorphosant leur corporéité.

### 3.3 Pour une expérience réelle : le choix de la performativité

Rechercher chez l'interprète de réelles sensations et des réactions physiques m'a amenée à choisir des points de départ simples, mais qui pouvaient se complexifier par la suite. En effet, j'avais pu observer que laisser une trop grande liberté d'action aux comédiens ne leur permettait pas de se laisser aller à ce qu'ils ressentaient et donc être contaminés par un état. Sans contraintes, le champ des possibles était trop vaste. Ils avaient tendance à réfléchir plutôt que sentir; ils se mettaient à intellectualiser leur mouvement dans un désir de représentation.

Ma recherche s'est donc orientée vers une expérience corporelle plutôt qu'une représentation théâtrale. Il me fallait définir les paramètres de celle-ci pour chacun des acteurs. Ainsi, l'espace intercorporel et intracorporel, les contraintes physiques et d'objets, ainsi que le contact réel à la matière devaient mener à une expérience sensorielle du discours du « moi ».

#### 3.3.1 Le terrain de jeu

Afin de vérifier mes hypothèses sur l'influence des espaces ainsi que celle des matières et des objets sur le jeu corporel des comédiens, j'ai proposé des improvisations plus longues où des obstacles et des objets étaient mis à la disposition des comédiens. Tout ce qui était installé dans l'espace de jeu était en rapport avec les sensations et états explorés par les comédiens ou suggérés par le texte. Il s'agissait alors pour les comédiens d'explorer ce terrain de jeu organisé en différentes stations d'états, d'actions et de sensations. Cet environnement était dès lors un schéma de ce que serait plus tard l'installation scénographique de *Devenir Paysage* : un lieu

achronique et dévasté par l'humain où l'entité floue du « moi » textuel tente de se débattre avec ses sentiments et ses angoisses.

Dans ce qui était à disposition, il y avait des objets qui contraignaient spatialement les comédiens (cubes surélevés, espaces délimités au sol par du scotch, table accessible seulement sur le dessus ou le dessous) et d'autres qui influençaient leur corporéité, leur souffle et donc leur voix (escabeau, sacs plastiques, corde à sauter, tissus, grill de la salle). Enfin, il y avait des objets et matières concrets évoqués dans le texte (eau, terre, argile); des accessoires, des appareils numériques et technologiques en référence à la déshumanisation, l'égoïsme et le narcissisme perçus dans le texte (microphone enregistreur, ordinateur avec accès à Internet, caméra, guirlande lumineuse, paillettes, miroir). Les improvisations ont été répétées plusieurs fois en changeant les objets, en les combinant, en spécifiant leur utilisation. Les écouteurs ont été utilisés avec des pistes audio différentes : des bouts de texte enregistrés, des morceaux de musique avec un rythme accéléré, tout ceci afin d'influencer l'état du corps.

Lors de ces explorations, tout le vocabulaire accumulé durant ces mois de travail a ressurgi grâce aux traces laissées par les expériences vécues. Les obstacles déclenchaient des états de tension, d'angoisse ou encore un sentiment de libération, d'acceptation. Ces états étaient en perpétuelle évolution. Les interprètes étaient amenés naturellement vers une autre station où leur façon de se mouvoir, de respirer, de parler se modifiait. Ce parcours évolutif en sensations devenait alors une sorte de rituel où les actions effectuées par les comédiens ne cessaient de se réitérer. Le texte de Müller, réapproprié par les comédiens, surgissait comme un cri d'appel, cri d'espoir, témoignage de leur vécu, de leur ressenti lors de l'improvisation.

Les matières telles que l'eau, les paillettes, l'argile provoquaient des réactions physiques et vocales. Les premières explorations avec de la matière réelle se sont

faites avec l'eau, élément récurrent dans le texte comme d'autres éléments liquides (le sang, la pluie, la salive).

Dans les actions explorées, il y eut le fait de boire à outrance ce qui déclenchait des reflux, une envie de vomir. Les états provoqués au contact de l'eau faisaient aussi allusion au passage évoquant la boue, avec l'impression d'un « moi » qui se déverse de ses paroles, de son flux énergétique. Nous avons aussi testé le fait que d'autres interprètes interviennent dans l'espace d'un autre en l'arrosant par exemple. Cette action eut un double effet. D'une part, l'intrusion de l'espace intracorporel du comédien créait des tensions musculaires, la surprise puis un sentiment d'intimidation et/ou de colère, de vengeance. D'autre part, l'eau avait un effet sur la durée de l'improvisation. Si le comédien après un effort pouvait se rafraîchir en se mouillant, à la longue l'humidité sur ces vêtements devenait gênante. Le froid, l'effet désagréable de l'humidité ressentie par l'interprète le transportait alors dans différentes sphères d'imagination et d'émotion en écho au discours müllérien : « La soif synonyme du feu/L'eau le nom de ce qui brûle sur la peau/ ». (Müller, 1985, p. 19)

Une des explorations les plus marquantes est survenue lorsqu'une interprète lors d'une improvisation s'est mise à laver le visage d'un comédien. Le geste était doux, mais avec le bruit lancinant de l'eau qui retombait dans le bac, le rythme s'est accéléré, et elle a finalement plongé de force la tête de ce dernier dans le récipient. Après, quelques secondes sous l'eau, elle a fini par le relâcher et lorsque le comédien a repris son souffle, c'est dans un cri qu'il a expulsé l'extrait du marin :

L'ancre marine est l'ultime cordon ombilical/  
Avec l'horizon s'évanouit la mémoire de la côte/  
Les oiseaux sont un adieu Sont un revoir/(Müller, 1985, p. 19)

L'effet d'une sensation extrême engendre forcément un contrecoup au corps de l'interprète qui tente de se remettre de ses émotions, engendrant alors de nouvelles sensations.



L'argile s'est finalement révélée être un des éléments centraux dans l'interprétation organique du texte müllérien qui évoque la boue, la terre et la poussière. L'argile est une matière mouvante, en constante métamorphose. Humide elle est très fluide et en séchant elle se solidifie en bloc, se durcit, jusqu'à se transformer en une croûte qui s'effrite et qui devient poussière. Elle s'est révélée être très efficace pour déclencher des états chez les comédiens selon les quantités appliquées sur leur peau. Ces textures variables ont alors amené les comédiens dans des sphères d'états très différents. Lorsqu'elle était encore humide, le contact avec l'argile était agréable, mais, elle devenait désagréable et même irritante lorsque séchée. Les comédiens exprimaient le besoin de se défaire de l'emprise de cette boue qui ne cessait de les envahir, car elle englutissait à la longue leurs corps et l'espace de jeu lors de leurs mouvements et déplacements. Ces sensations faisaient écho à plusieurs parties du texte (« Dans la peau de calcaire/ », « Entre ruines et gravats croît/ », « Boue de mots sortant/ »). L'envahissement par la boue de tout l'espace accentuait la sensation de destruction à laquelle fait référence le texte. Les comédiens évoluaient dans un environnement hostile et oppressant qui ne faisait qu'accroître leurs états.

Cette matière très riche offrait de nombreuses possibilités tant dans le jeu corporel que dans la stimulation de l'imaginaire. En effet, cette fange transformait l'espace en un dépotoir, une sorte d'amas de déchets dans lequel les interprètes faisaient le constat d'un échec de l'humanité. Cette étendue dévastée et souillée par les empreintes de l'homme ressemblait de plus en plus à celle mentionnée dans *Paysage avec Argonautes*.

### 3.3.2 La répétition jusqu'au paroxysme de l'état

Le terrain de jeu m'a permis de mettre en évidence que l'état était atteint sur la durée et ne pouvait pas s'installer instantanément. C'était un contact prolongé avec une matière, une action récurrente qui transformait alors le corps du comédien jusqu'à en contaminer sa voix.

Les improvisations autour de la répétition démarraient toujours par une action simple pour aller chercher un état. Cela pouvait être un type de respiration, un mouvement, un mot, qui était répété. Il n'y avait aucune réflexion requise, il s'agissait pour l'acteur de mettre son corps à l'épreuve. Un engagement total dans l'action pour une dépense physique pure qui entraîne des réactions corporelles et vocales intuitives. L'acteur exécutait une réelle performance physique qui s'établissait dans la durée et devenait une expérience pour le corps. La répétition amenait forcément une transformation, que ce soit dans l'exécution de la directive, dans la corporalité du comédien, mais aussi dans son état. L'interprète était d'abord concentré sur l'exécution des consignes jusqu'à ce que son corps les intègre. Alors, les sensations prenaient le dessus et installaient l'état et les émotions dans le corps.

Lorsque l'action était reproduite jusqu'à l'épuisement total de l'énergie de l'interprète, d'autres états naissaient. Le sentiment de vide pouvait s'installer dans le corps et alors une voix atone se faisait entendre. Ceci faisait écho à la fin du texte lorsque le protagoniste voit « [SON] sang sortir de [SES] veines » pour finalement s'incruster lui-même dans le paysage qui le tient prisonnier. Une action répétée pouvait donner lieu à une expulsion du texte qui entraînait l'interprète dans un nouvel état ou une autre action. La rapidité à laquelle les interprètes pouvaient passer d'une sensation, d'un état à l'autre grâce aux actions répétées traduisait alors la vitesse à

laquelle le discours müllérien passait d'une idée à l'autre, traversant de nombreuses strates de sens.

La répétition de l'action poussait alors le corps des interprètes, là où il était difficile pour eux d'intellectualiser l'interprétation. Leur conscience était accaparée par ce qu'ils ressentaient. Les tensions qui s'accumulaient en eux les poussaient sans cesse vers un nouvel espace/station dans le but de s'en libérer, mais en vain.

### 3.3.3 La construction d'un état avant sa forme

Les actions, les gestes et les situations répétitives exécutées par les acteurs les amènent à une sorte d'état parfois proche de la transe, de l'effondrement, de la suffocation ou encore de relâchement, et fondent l'assise sur laquelle s'ancre cette voix « expulsée ». Ce n'est pas le résultat, la finalité de l'action qui importent, mais bien tout le processus qui mène à la libération de cette voix, vecteur des émotions qui se trament dans la sphère intérieure du comédien. Le travail du comédien consiste en partie à retrouver le chemin de la sensation, par la répétition d'un mouvement, d'un mot, d'un souffle. Cette répétition lui permettra alors de se libérer de toutes les tensions accumulées. Il ne cherche pas à reproduire un résultat antérieur, mais plutôt à s'abandonner à l'état dans lequel il est plongé pour renouer avec les sensations et émotions qui le guideront alors vers le discours müllérien.

Les actions parfois difficiles à exécuter ou du moins à répéter sur la longueur se terminent toujours par une sorte d'échec et d'abandon : les comédiens sont dans l'incapacité de continuer à cause de leur épuisement. C'est par l'expérience d'échecs et de frustrations lors de leur partition corporelle que les comédiens ressentent l'incapacité du « moi » müllérien à se sortir de cette situation. Ainsi, ils s'approprient

et incorporent le discours müllérien. Au cours de l'expérience corporelle endurée, les sensations et les états s'amplifient et permettent de libérer la parole, résultat d'un acharnement où le corps fait l'expérience de l'effet qu'ont ses pensées et ses émotions sur lui.

Grâce aux explorations où l'espace scénique était transformé en terrain de jeu, il s'est alors dessiné une sorte de parcours performatif. En effet, les différentes stations amenaient les comédiens dans différents états. La cohabitation de tous ces obstacles et matières créait alors un environnement où le corps était transformé. Ces réactions physiques provoquaient le mouvement de l'acteur dans les différents espaces/stations de la scène. Lorsqu'il entrait en contact avec un autre interprète ou un autre élément (objet ou matière), son état et ses sensations se voyaient modifiés.

Le capitalisme, l'aliénation par le travail, la surproduction, l'usure calculée et l'obsolescence programmée sont des notions qui guident le discours du « moi ». Il fait le constat de l'échec de l'humanité : une des raisons pour laquelle il n'arrive pas à se définir. L'homme est devenu une machine qui doit être efficace au risque d'être remplacé par quelqu'un de plus productif.

Le petit écran vomit le monde dans la pièce/  
 L'usure calculée d'avance Le container/  
 Sert de cimetière Des silhouettes dans les décombres/  
 Indigènes du béton Parade/  
 Des zombies hachée de spots publicitaires/(Müller, 1985, p. 20)

Les comédiens exécutent sur scène des actions récurrentes telles un travail à la chaîne où ils doivent être le plus performants possible. Le corps est donc dégradé par cette fréquence inhumaine. L'acteur se métamorphose et glisse peu à peu vers un autre état puis vers une nouvelle tâche à accomplir.

### 3.3.4 Le dessin d'un parcours performatif par tâches

C'est par le parcours performatif divisé en tâches que j'ai pu réinvestir tous les expériences et vécus accumulés lors des explorations. En effet, grâce à la répétition de ce parcours, l'acteur et son corps se teintent par l'accumulation de toutes ces couches. Si les états sont déclenchés par l'acte de faire, la mémoire joue un rôle, car elle rappelle aux comédiens certaines sensations.

L'interprète lorsqu'il commence son parcours, sait qu'il devra accomplir toutes les tâches. Par la répétition, l'acteur n'a plus besoin de se concentrer, son esprit n'est plus sollicité, il y a comme une sorte d'abandon. Le rituel du comédien fait écho à celui du quotidien de l'homme aliéné aux prises avec ses maux/mots. Plus le temps de l'expérience avance et plus le rituel se transforme en une sorte de transe qui expulse « [les blessures que les idées] infligent aux corps. » (Müller, 2003, p. 176)

### 3.4 Une partition sonore et rythmique pour le corps et la voix

La recherche d'une interprétation organique de *Paysage avec Argonautes* m'a incitée à créer une partition sonore et rythmique pour le corps et la voix de l'interprète. Cette partition a été l'aboutissement de toutes nos explorations autour de la relation entre le texte, le corps, la voix et la parole. Celle-ci était influencée par la matérialité du texte, mais aussi par l'expérience corporelle des états suggérés par le texte et ressentis par les comédiens.

### 3.4.1 L'apparition de 3 voies/voix différentes

J'ai choisi de travailler avec deux comédiens et une comédienne pour interpréter le « moi » du texte en tant qu'individu, mais aussi en tant que collectif. Il était clair pour moi qu'un seul interprète n'aurait pas permis de révéler la complexité d'une pensée. Je voulais travailler les diverses strates de sens enfouies dans le texte sans avoir à imposer ma propre interprétation, mais plutôt qu'elles apparaissent à travers la sensibilité de chacun des interprètes. De plus, explorer avec deux comédiens donne souvent lieu à un sentiment de dichotomie, de dualité qui n'apparaissait pas dans le texte. Ainsi, le chiffre trois pouvait accéder à l'aspect collectif du discours müllérien.

Il était très clair presque dès le début des explorations qu'il n'y aurait pas une partition unique, mais plutôt une structure commune qui se ramifierait en autant de strates que les interprètes proposeraient

Mon travail de collecte de données et d'observation pendant les laboratoires s'est révélé très important à ce stade-ci du processus de création. Il m'a servi à l'élaboration des partitions de chacun de mes comédiens. Ainsi, j'ai pu observer que tels état ou sensation amenaient toujours telle partie du texte; également, que tels gestes ou actions déclenchaient les états et sensations recherchés. J'ai donc été en mesure d'associer, pour chacun des comédiens, des actions, des tâches incitatrices d'états, de sensations et de discours. Ces tâches surgissaient de manière quasi récurrente, et intuitivement dans le corps et la voix, comme si le corps en gardait une trace indélébile.

Le changement de tâches et d'états se faisait progressivement. Ce chemin organique prenait alors racine dans le corps des comédiens de manière naturelle et viscérale dès lors qu'ils ne tentaient pas de contrôler la sensation ou d'intellectualiser leurs actes.

La partition oscillait entre divers états et sensations interdépendantes et conséquentes les unes des autres.

Les comédiens improvisaient de manière individuelle dans différents espaces de l'aire de jeu; puis au cours de l'exploration, ils entraient en contact le temps d'un regard, d'un geste ou bien sur une plus longue durée. La connexion des trois partitions demandait aux comédiens une écoute de leur corps, des autres et de son environnement. Pour ce faire, il fallait qu'ils conservent un espace suffisamment grand entre eux pour ne pas se déconcentrer constamment et ainsi pouvoir se plonger dans leur propre chemin imaginaire sensoriel. Il fallait aussi que l'espace soit suffisamment rapproché pour qu'il y ait une possible communication entre eux. L'interaction entre les différentes sphères imaginaires des interprètes débouchait sur une nouvelle proposition d'état physique et émotif ou bien il y avait contamination de la partition de l'un sur les autres lorsque leur espace intrapersonnel était envahi. Ces interactions enrichissaient l'interprétation du discours et les qualités dynamiques du corps.

La cohabitation de ces trois sensibilités distinctes apparaissait riche de complexité et de subtilité. Seulement, il fallait amener cette coprésence à servir l'interprétation collective. Mon objectif était que chacune des partitions soit accessible pour dévoiler les strates du texte müllérien. Elles devaient réussir à trouver leur ancrage dans le corps de chacun des comédiens et dans le texte. Ainsi, telle une partition de musique, dans certains passages une des voix/voies était majeure alors que les deux autres étaient en mineur.

Parfois, lorsque les sphères sensorielles des interprètes étaient trop proches, elles en venaient à s'influencer. Dès lors, deux phénomènes pouvaient advenir : 1) la contamination d'un état sur ceux des deux autres interprètes (évoquant l'aspect colonisateur présent dans le discours), 2) l'union des trois partitions (soulignant l'aspect collectif du discours). La communion des trois visions créait la choralité d'un

même état. On assistait alors au déploiement de cette parole fragmentée pour faire surgir diverses strates de sensations, d'émotions et significations. Ainsi, le discours pouvait atteindre une sorte de polyphonie incarnée par différents visages de l'humanité redonnant alors à cette parole un pouvoir universel.

J'ai donc accordé une grande attention aux mécanismes de cohabitation qui se jouaient sur la scène entre les trois interprètes. Pour ce faire, il a fallu que je capte les moments où une rencontre était possible entre les divers états soit par la confrontation, soit par la contamination progressive ou bien par la simple réunion. Ce travail de couture m'a permis d'obtenir une partition générale englobant les trois voies/voix des acteurs : un tout rhizomatique de leurs expériences sensibles de l'interprétation organique de *Paysage avec Argonautes* pour *Devenir Paysage*.

Afin de retransmettre la structure rhizomatique du texte mais de manière organique, j'ai utilisé les processus de simultanéité afin que les trois partitions différentes cohabitent et créent un flot de sensations et de références pour le spectateur. Ainsi, les trois partitions simultanées de mes comédiens, tentaient de favoriser l'apparition des images de façon à ne pas imposer une interprétation aux spectateurs. C'est ce qu'explique Eugenio Barba dans son encyclopédie avec Nicola Savarese, *L'énergie qui danse* :

[La simultanéité permet de] faire émerger dans le théâtre des significations complexes qui naissent non pas d'un enchaînement complexe d'actions, mais de l'enchevêtrement de plusieurs actions dramatiques, chacune dotée d'une signification simple, mais composées, tissées entre elles, à travers une unité de temps unique. Alors la signification d'un fragment du spectacle n'est pas déterminée seulement par ce qui précède ou ce qui suivra, mais aussi par une multitude de facettes, par une présence pour ainsi dire tridimensionnelle qui le fait vivre dans le présent, de sa vie propre. Dans de nombreux cas cela veut dire pour le spectateur que, plus il devient difficile pour lui d'interpréter ou d'évaluer immédiatement le sens de ce qui se passe sous ses yeux ou devant son esprit, plus est forte pour lui la sensation de vivre une expérience. Pour le dire d'une façon plus obscure, mais plus proche de la



réalité : plus est forte pour lui l'expérience d'une expérience. (Barba, 1995, p. 74)

Les trois partitions s'entremêlaient afin de multiplier les références et significations pour créer un tout organique où de multiples interprétations étaient possibles.

Pour opérer ce geste de réconciliation entre les trois chemins sensibles, le temps a été mon principal allié. D'une part, il a permis au texte, aux états, sensations et émotions de se déposer dans le corps des comédiens, mais aussi de n'en garder que l'essence. D'autre part, le temps était la clé du rythme de l'interprétation organique de *Paysage avec Argonautes*. Il s'agissait de laisser le temps au comédien de vivre l'état, de sentir les transformations dans son corps, pour que la voix devienne pressante et la parole urgente afin que le tout surgisse et trouve ses propres dynamiques.

### 3.4.2 Une partition sous forme de canevas malléable et de parole fragmentée

Les partitions dessinées grâce aux explorations et balisées n'étaient pas immuables. En effet, elles étaient pour les comédiens et moi-même, une sorte de canevas malléable, lequel pouvait se transformer selon l'expérience faite au moment de la scène. Le désir étant que l'expérience reste réelle et opère vraiment sur le corps des comédiens. Ainsi, selon leur état d'esprit, leur forme physique, la partition n'était pas la même d'une représentation à l'autre. La durée des états vécus était variable. Les intonations, le timbre et l'intensité de la voix étaient eux aussi changeants selon les réactions corporelles et vocales des acteurs.

Il était essentiel que les comédiens ne tentent pas de retrouver un moment de grâce qu'ils avaient vécu où les trois voix s'étaient unies pour faire entendre les mots. Si leur corps leur donnait l'impulsion de faire jaillir les mots pour s'exprimer, ils avaient

la liberté de refréner cette pulsion pour alimenter leur état ou bien de libérer leur voix. Parfois, les mêmes mots, phrases étaient entendues plusieurs fois et revenaient à plusieurs moments du texte.

En effet, le discours müllérien se constitue comme une sorte de cercle vicieux où tout se répète. C'est un jeu de sensations et de rêves où les images s'entrecroisent et se succèdent. Les questions et angoisses présentes dans le texte sont toutes interconnectées. Tout est interdépendant et provoque la suite. C'est pourquoi il y avait des répétitions de certains passages à plusieurs moments. Elles étaient pour moi, les conséquences de ce discours en engrenage.

D'ailleurs, le « je » étant collectif ainsi que son identité floue suggérée par le texte müllérien me laissaient une grande liberté quant à la répartition du texte entre les comédiens. Je n'ai donc pas cherché à ce que la totalité du discours soit prononcée par tous les acteurs, mais plutôt que leur voix exprime les états éprouvés durant leur expérience. Les trois interprètes ont des sensibilités différentes : certains mots, phrases ou passages faisaient écho pour les uns, mais pas pour les autres. D'autres extraits rejoignaient le ressenti collectif. Alors, ces morceaux de texte pouvaient surgir de manière chorale, ou bien être prononcés par tous à des moments différents. La partition corporelle et vocale changeait d'un soir à l'autre selon l'expérience des acteurs en représentation.

Aussi, lorsque les sensations et les états étaient poussés à leur paroxysme, il pouvait arriver que la parole se casse et ne termine jamais l'idée abordée. L'acteur était dans l'incapacité physique de qualifier son expérience à cause du manque d'air, de l'épuisement physique ou de l'envie de vomir. Seulement un fragment de la parole était expulsé. Il s'intégrait alors aux autres fragments prononcés par les autres interprètes. Cette même parole pouvait être reprise plus tard lors de l'expérience, lorsqu'il était possible pour le comédien de la livrer.

Par l'élaboration de ce canevas corporel et vocal malléable, j'ai décidé de montrer des corps ni défaits ni victorieux, mais en joute.

## CONCLUSION

Ce processus a demandé du temps pour arriver à dissoudre les mécanismes d'une interprétation basée sur la psychologie du personnage. Il a fallu recourir à de nombreuses stratégies comme le non-apprentissage du texte pour valoriser sa réception corporelle. Ainsi, il devenait une véritable expérience pour le corps qui permettait aux comédiens de se le réapproprier et donc de l'interpréter plus organiquement.

Je voulais conserver une réponse spontanée du corps au contact du texte pour obtenir une interprétation organique où le mouvement ne serait pas enfermé dans une forme prédéfinie.

Les écrits d'Artaud sur le théâtre de la cruauté et la pratique du théâtre pauvre par Grotowski ont été une source d'inspiration importante pour l'élaboration de mes laboratoires. Leur vision d'un théâtre au plus près du corps et du vécu corporel de l'interprète m'a permis d'aborder les laboratoires avec une approche sensible des états de corps et des sensations. Leurs démarches ont mis en relief les caractéristiques et les qualités corporelles et vocales que je voulais voir surgir des corps de mes comédiens sur la scène. Le texte était clairement considéré comme une matière pour le corps qui en expérimente son discours. C'est cette vision qui a alimenté tout mon processus et qui a nourri mes explorations.

La phase d'exploration sur la matière et les sensations grâce à l'iconographie, les techniques de Jacques Lecoq et celle d'Odile Duboc m'a permis de nourrir le vocabulaire corporel et l'imaginaire des comédiens. En effet, dans un premier temps

ma recherche iconographique a alimenté l'imaginaire des comédiens. Ensuite, l'identification à la matière de Lecoq et le travail sur la matière d'Odile Duboc ont créé des ancrages sensitifs dans le corps du comédien par rapport à ces éléments. Des traces sensorielles, émotives et imagées se sont déposées en lui. Ces dernières se mobilisaient lorsqu'il incarnait le texte. Ces explorations ont aussi élargi les capacités physiques des comédiens. Sous l'influence des sensations provoquées par l'imagination ou l'identification à la matière, des gestes et des mouvements organiques sont apparus. Enfin, le travail sur le mot de Lecoq et les rapports que nous entretenons avec eux ont développé chez les comédiens une réelle écoute corporelle de ceux-ci. Particulièrement grâce aux écouteurs, leur rapport et leur impact sur le corps des interprètes étaient plus directs ce qui a entraîné chez eux l'expulsion du *corps des mots*.

Cependant, ces approches demandaient une grande concentration et le recours à l'imagination était trop abstrait pour influencer visiblement le corps du comédien. De plus, cela engendrait chez lui une réflexion lors de l'interprétation. L'accès aux sensations intenses était bloqué ce qui ne permettait pas aux comédiens de se plonger dans un état qui déclencherait par la suite le mouvement et le surgissement de la parole mullérienne. Bien que ces techniques aient nourri le corps du comédien, il fallait trouver le moyen de stimuler les traces laissées par ces travaux pour qu'elles puissent s'exprimer visiblement.

Mes lectures sur la performativité du corps et la performance, notamment celles de Josette Féral, ont marqué un grand tournant dans ma recherche et mon processus de création. C'est grâce à cela que j'ai compris d'où venait le blocage de mes comédiens par rapport à la mise en pratique de la technique de l'identification de la matière préconisée par Lecoq. En effet, les premiers laboratoires avec cette approche ont donné de très bons résultats où les comédiens, forts de cette portée imaginaire, arrivaient à se recréer des sensations pour les amener vers des états corporels.

Seulement, le surgissement de la parole ne venait pas si instinctivement, car l'expérience n'était pas assez concrète. Lorsqu'ils tentaient une nouvelle fois de retrouver ces états, ils tombaient systématiquement dans la reproduction et non plus dans la spontanéité de la première exploration. Cet automatisme de *re-présentation* enlisait les comédiens dans une démarche moins instinctive, plus cérébrale.

Il fallait plonger les interprètes dans une véritable expérimentation du discours du texte grâce à des actions concrètes et des matières réelles qui opéreraient physiquement sur eux. En provoquant le contact avec les matières et des tâches à accomplir, les acteurs étaient plongés concrètement dans le *Paysage avec Argonautes* pour en faire l'expérience depuis l'intérieur. Le discours qui témoigne de ce vécu n'appartient plus au « moi » du narrateur, mais bel et bien à chacun de mes interprètes, aux prises avec ce paysage hostile.

La partition faite d'actions concrètes telles que la course, le contact avec l'argile et l'eau, provoquait réellement des sensations qui les amenaient dans des états corporels et émotifs où le corps n'avait d'autre choix que d'exprimer spontanément ce qu'il ressentait par le mouvement corporel et vocal. Le surgissement de la parole apparaissait comme le témoignage de ce ressenti intérieur, l'expression de cette fameuse vision intérieure apparente sur la scène par l'incarnation physique de l'expérience du paysage.

Au terme des laboratoires, j'ai pu arriver à une interprétation organique de *Paysage avec Argonautes* où le corps et le texte s'influencent l'un l'autre sans rupture. Corps et textes devenaient des matières malléables.

L'expérience du discours müllérien, faite par l'acteur, s'est organisée en un parcours performatif découpé par des tâches à accomplir, lesquelles lui permettant de passer d'un état à l'autre afin d'accéder aux sensations pressenties lors des lectures. Ainsi, ses changements d'état se faisaient instinctivement : épuisé d'une action, son état se

modifiait, alors il devait exécuter une nouvelle tâche qui l'amenait ailleurs. Chacun des acteurs vivait sa propre expérience sensorielle et émotive grâce à un parcours performatif spécifique. L'expulsion du texte émergeait intuitivement faisant apparaître la parole fragmentée du discours müllérien et celle d'une humanité qui a perdu ses repères. L'établissement d'un canevas corporel et vocal malléable m'a permis de laisser libre cours à l'expression du vécu physique et donc émotionnel du comédien. Son expérience était chaque jour différente selon son ressenti. Ainsi rien n'était figé ce qui faisait barrage à toute tentative de *re-présentation* ou d'illustration.

Avec le cheminement organique qu'a emprunté ma recherche, jusqu'à l'élaboration de ce canevas malléable, j'ai tenté de laisser vivre les images et surtout de leur laisser la possibilité d'émerger d'elles-mêmes, par la production sensible des comédiens, et par leur expérience corporelle et vocale de *Paysage avec Argonautes*. Le projet était de provoquer la stratification des interprétations, de par la multiplicité d'images créée par le texte pour en constituer un paysage sensoriel et référentiel.

Grâce, à l'apparition simultanée des trois partitions différentes j'ai voulu créer une expérience qui parle plus aux sens qu'à l'intellect du spectateur où de multiples interprétations sont possibles. Ainsi, j'ai tenté d'intégrer les spectateurs à l'expérience que les acteurs faisaient de *Paysage avec Argonautes* pour qu'à leur tour ils fassent la leur. Les actions effectuées en même temps obligeaient le public à en choisir une ou bien à voyager entre elles, ce qui engendrait alors pour lui des images complètement différentes avec la ou les interprétations qui en découlaient. Cela créait alors la polysémie de l'image favorisant la diversité du sens et révélant ainsi quelques-unes des strates enfouies dans le discours.

Ainsi, la simultanéité des actions, la polysémie de l'image et la multiplicité des interprétations possibles rendaient alors l'expérience complexe. Ma volonté était d'offrir aux spectateurs, grâce à une interprétation organique du texte müllérien,

l'expérience d'une lecture sensorielle où les sensations et les émotions prennent le relai face aux incompréhensions et la densité du discours.

Ma démarche comporte néanmoins quelques limites dans son application. En effet, le processus ne peut pas convenir à tous les acteurs. Il est nécessaire dans un premier temps qu'ils aient une conscience accrue de leur corps même si celle-ci se développe encore plus par l'intermédiaire de l'entraînement. Aussi, il faut qu'ils soient assez confiants pour se laisser aller aux directives, sans jugement.

De plus, il me semble que ce type de travail d'interprétation ne pourrait pas fonctionner avec tous les textes : lorsque le texte met en jeu des personnages dans des situations trop réalistes ou bien que leur psychologie est trop sollicitée. Le discours et la composition psychologique des personnages prévalent alors dans l'interprétation. Il est alors important dans ces cas de figure de comprendre les enjeux psychologiques qui se jouent dans les situations. Ces dernières impliquent des réactions qui découlent d'un vécu antérieur à la pièce et qui doivent être compréhensibles pour asseoir la cohérence du jeu de l'acteur.

En revanche, il serait tentant d'essayer certains des exercices proposés dans cette recherche-création avec d'autres types de textes : en particulier, l'approche quant à l'apprentissage du texte par l'entraînement corporel. Ceci permettrait d'une part d'accroître pour tout interprète la connaissance de son corps quant à l'émergence du mouvement et où prend racine la voix. Aussi, un apprentissage du texte par le corps favoriserait l'apparition plus instinctive et spontanée du discours de la pièce en question. Cela pourrait aussi permettre de trouver la véritable voix du personnage de façon à amener le comédien à sortir de ses automatismes langagiers et vocaux du quotidien pour adopter ceux du protagoniste en question. Ceci impliquerait une sorte d'expérimentation corporelle qui donnerait de la profondeur et un appui pour le discours, car il serait réellement vécu. Ce vécu mis au service du jeu de l'acteur



influencerait sa parole, car son surgissement serait directement lié à son corps et non pas à celui du personnage.

De plus, partir d'improvisations permet d'amener le comédien à s'emparer du discours d'une pièce, d'en faire véritablement l'expérience. La parole est donc le résultat de ce que créent les pensées et les émotions qui se trament en lui. L'improvisation permet de nourrir l'imaginaire du comédien et lui forme un bagage expérientiel de certaines situations vécues par le personnage qu'il interprète. Ce travail est aussi important pour trouver les dynamiques entre les acteurs en scène, car il demande une réelle écoute des autres et de soi. Il s'agit de comprendre ce que les mots ou le discours d'un personnage créent sur le corps d'un autre acteur. Ainsi, l'expulsion du discours devient une réaction instinctive à ce qui se passe sur scène, à la parole d'un personnage. Les dialogues seraient donc plus organiques. Cette méthode d'apprentissage du texte permettrait à l'acteur de se réappropriier le discours d'une pièce.

## ANNEXE A

### SYNTHÈSE D'OBSERVATIONS ET DE DISCUSSIONS LORS DES LABORATOIRES

Pour cette synthèse j'ai sélectionné des extraits de deux laboratoires qui me paraissent assez significatifs des obstacles et des découvertes que j'ai pu rencontrer dans mon processus. Des abréviations sont utilisées pour nommer les personnes : AJD étant Alexa-Jeanne Dubé, AT : Alex Trahan, PL : Patrick R. Lacharité et AM : Alix Mouysset.

#### **Extrait des observations et discussions de la répétition du 10 septembre 2015**

*Réactions aux mots : Travail sur le sensoriel, l'imaginaire, le perceptif et la sensation.*

*Mettez-vous de dos, je vais énoncer des mots (adjectifs, noms, adverbes...). Vous devrez dans les secondes qui suivent m'en proposer une interprétation. L'interprétation débute au moment même où vous mettez votre corps en action donc le retournement doit aussi faire partie de l'interprétation. La liste de mots est assez conséquente pour vous permettre d'instaurer un rythme dans vos réactions. Des mots vont plus vous parler que d'autres c'est normal. L'interprétation peut être*

*illustrative, sensorielle, perceptive, émotive... Lorsque votre interprétation est terminée vous vous retournez dos au public.*

*Liste de mots : sang, boue, tordre, rugueux, sec, craquèlement, crispation, aluminium, terre, plaie, croûte, lambeaux, écharde, crachats, glaire, algues, moisissure, sècheresse, grincement, cendre...*

NOTE :

Échec, cela ne fonctionne pas du tout. Ils réfléchissent beaucoup. Cela n'est pas du tout instinctif. Ils se regardent entre eux.

DISCUSSION :

AM Question : Qu'est-ce qui ne fonctionne pas ? Les mots n'agissent pas sur votre corps ? Est-ce qu'ils font référence quand même à quelque chose de corporel pour vous ?

AJD : Ça ne me parle pas du tout. Je suis en train de réfléchir, je vois l'image, je la mets en relation avec des choses qui me dégoûtent, mais rien ne se transmet dans mon corps.

AT : Je suis plus dans la réflexion que dans le ressenti.

PL : Je comprends ce que tu veux aller chercher, pour certains mots ça fonctionne, mais ce n'est pas assez fort pour que mon corps réagisse vraiment.

AT : Il y a des mots que je n'aime pas trop entendre et qui peuvent me donner des frissons ou me crisper, mais ce n'est pas assez fort pour que je l'exprime corporellement. Si je veux que cela se voie alors je vais forcer le trait et là je pense que je vais tomber dans l'illustration.

AJD : Ouais moi, je fais, je vous regarde et là je tombe dans ma propre critique, je cherche à faire quelque chose, je me regarde.

AM Question : Est-ce que c'est trop abstrait ?

AT, PL, AJD : Oui vraiment, c'est mieux quand il y a des choses concrètes qui agissent sur nous. Quand on n'a pas à réfléchir. On se laisse prendre par la sensation.

AT : La réaction n'est pas immédiate dans le corps et surtout elle n'est pas assez intense pour qu'il y ait vraiment un mouvement ou un état qui se crée chez moi.

AM : OK, alors ce que je propose pour la prochaine fois c'est d'amener des matériaux ou objets auxquels le texte vous fait référence. On cherchera à déclencher des sensations avec le contact direct à des matières.

### **Extrait des observations et discussions de la répétition du 23 octobre 2015**

*Travail sur l'impact des mots : Exercice avec enregistrement du texte et exploration avec les écouteurs :*

*AM a enregistré différentes pistes audio où elle interprète le texte de Müller sur des rythmes différents avec des voix différentes. Ils n'ont jamais entendu ces enregistrements. Le texte peut être dit dans le désordre et certaines parties peuvent*

*être répétées. Chacun choisit une piste différente et l'écoute très fort dans ses écouteurs. Ils doivent courir en cercle pendant l'écoute.*

*Les trois en mouvement, chacun portant des écouteurs et écoutent tous une piste d'enregistrement du texte différente. Ils doivent tous courir en cercle, au fur et à mesure de l'écoute ils peuvent exploser la circularité.*

#### NOTE :

AJD a le petit cercle intérieur. Elle est en talons et marche rapidement. Elle pousse rapidement de gros râles. La colère semble monter. PL a le cercle intermédiaire et court. Il tourne de temps en temps la tête, comme dans un spasme lorsque la voix semble s'élever dans les écouteurs. AT a le cercle extérieur et court décontracté. Sa course est légère. Elle se modifie vite pour devenir plus irrégulière et contractée. Il a le cou rentré dans les épaules comme s'il était dans l'inconfort. Le texte surgit pour chacun, mais inégalement. Ils disent le texte selon différentes dynamiques. Les choses parfois se perdent dans un brouhaha. Ils finissent par briser les cercles, mais on conserve tout de même une circularité. L'épuisement amène une sorte d'acharnement à dire des mots du texte. Certains mots sont répétés avec obstination. Ils semblent avoir un impact sur leur course. Ils semblent la déconstruire, les amener dans un état de rage. Pour PL c'est une sorte de crispation, sa course se stoppe, elle se transforme en spasme. Il se gifle. AJD baisse la tête et la secoue de droite à gauche et semble complètement absorbée.

## DISCUSSION :

AM Question : Est-ce que les écouteurs sont intéressants ? Est-ce que le mouvement renforce votre état ou non ?

AJD : Les écouteurs, ça te coupe de tout. Tu rentres vraiment dans ton univers. Mais le mouvement pour moi m'a plus déconcentré qu'autre chose.

PL : Je ne me sentais pas bien dans la circularité.

PL : Dans le fond, on le prend plus dans le corps que juste cérébral. Par contre c'est vraiment drôle d'entendre une voix qui te dit des choses que tu connais et qui commence à faire partie de toi. C'est un peu comme une voix intérieure.

AT : La fatigue de la course et le texte dans les oreilles c'est vraiment intéressant. C'est surprenant, ça modifie ton parcours. Aussi, ça te pousse plus loin, c'est comme un défi de courir et d'écouter. À la fin, tu es juste dans la fatigue et dans ce que les mots et la voix créent sur ton corps. C'est comme des réactions incontrôlées. J'avais l'impression d'être une machine.

AJD : J'aimerais essayer sans contrainte de mouvement. Je ne savais pas trop si j'avais le droit d'arrêter de courir. Réfléchir à ça m'a un peu déconnectée de ce que je vivais.

*Reprise de l'exercice, mais avec la liberté de mouvement. Vous devez juste ressentir ce que cette écoute créée sur votre corps. Laissez venir le texte. Ne vous forcez pas à le dire. L'exercice se fait un par un cette fois-ci. Patrick commence.*

## NOTE :

PL porte des écouteurs branchés sur un iPod qui joue, très fort, un enregistrement fait par AM. Il court en allers-retours, puis tenter de dire le texte, qui sort sporadiquement, au début chuchoté, comme pour lui-même. Les mots sont entrecoupés de halètements. Parfois une phrase est dite forte. Il se couche sur le sol, se met à genoux, recommence à courir. De petits gestes accompagnent parfois les mots. Finalement, il se recroqueville et chuchote très vite des bribes de texte qui sont répétées. Il se frotte le visage et les bras assez fortement.

## DISCUSSION :

PL : Il faut faire abstraction du monde autour. C'est le fun. Je me suis vraiment laissé emporter par l'effet de la voix sur mon corps. Cela m'a amené dans une sorte d'angoisse étrange. J'étais vraiment déconnecté du monde extérieur.

AM Question : Qu'est-ce qui se passe à l'intérieur ?

PL : Je suis en réponse à ce que j'entends. Je ne choisis pas ce que je fais. Tu pars dans un filon et tu suis le filon. C'est intéressant la course. C'est le fun d'entendre les voix, ça a quelque chose de schizophrène. C'est assez angoissant pour moi en fait.

AJD : Quand je regarde ce que Patrick fait, tout n'est pas donné, ce qui fait que c'est intéressant. On a envie d'aller chercher ce qui manque.

PL : Oui, je ne suis vraiment pas dans le désir de plaire. À un moment le physique embarque et tu pars dans une lancée.

AM : C'est intéressant comment ton corps se transforme, comment tu peux passer rapidement de quelque chose de très fluide à quelque chose de très tendu.

AJD : Aussi, on reçoit quelque chose, ce qui fait que ça nous nourrit, on est moins dans la recherche que dans la réaction en tant qu'observateur.

PL : Là pour moi je vis vraiment quelque chose de concret. Il y a réellement un impact sur mon état. Et puis ce que je vis vient faire écho avec des sensations que j'ai déjà vécues dans d'autres laboratoires : l'angoisse, l'impression d'avoir un poids immense sur mes épaules. Ce sont des choses que je retrouve instinctivement et qui font sens avec ce que j'entends.

*Exercice fait par Alex*

NOTE :

AT fait l'exercice. Il court très vite. Parfois les mots se déforment. À un moment, il se met à hurler de rire de façon incontrôlée. Il se tord un peu dans tous les sens à cause de ce rire qui prend toute la place dans son corps.

DISCUSSION :

AM Question : Qu'est-ce qui s'est passé pour toi ?

AT : Ça fait tellement peur le moment où ça parle fort. J'ai tellement eu peur. Trop de son me fait peur.



AM Question : Qu'est-ce que ça a travaillé en toi ?

AT : Je trouvais intéressant le fait que même si on connaît le texte ça nous surprend. De réagir à ça, d'être dans une bulle à cause des écouteurs, c'est effrayant. En fait je sais ce qui va être dit, mais pas la façon dont cela va être dit. Cela crée de l'appréhension chez moi. En fait cela me crispe et quand je suis nerveux et bien je ris. C'est une réaction systématique chez moi. Je ris quand j'ai peur, quand je suis nerveux et quand je suis mal à l'aise.

AM Question : Donc cette voix dans les écouteurs t'a tendu et crispé ?

AT : Ça m'a fait une émotion vive, à laquelle j'ai réagi parce que je me disais que ça ne m'appartenait pas. Si ça avait continué plus longtemps, comme dans un gros rock métal, j'aurais enlevé les écouteurs, je ne me sentais vraiment pas bien. J'ai trouvé ça drôle, mais inquiétant. En fait je me suis même surpris à réagir autant. Je crois que c'est ça qui m'a le plus angoissé : voir l'ampleur de mes réactions.

AM Question : Ce que tu faisais au début, était-ce voulu ?

AT : Non, pas voulu, j'y allais davantage avec le rythme.

AM Question : C'était le rythme de l'énonciation qui te menait là ou plutôt ton rythme ?

AT : L'un va avec l'autre. Parfois, dans le mouvement, sans l'intellectualiser, tu sens qu'un moi arrive, et cela modifie ton mouvement.

AJD : Pourrait-on réessayer sans tenter d'être physique ? J'aimerais ça,, juste me concentrer sur ce que j'écoute. Partir uniquement de l'écoute que du corps.

*Alexa-Jeanne fait l'exercice toute seule sans forcer le mouvement de départ. On ferme la lumière. Elle essaie une autre trame sonore enregistrée par AM.*

NOTE :

Elle bouge comme une personne qui écoute de la musique seule chez elle, en dansant, puis se met à s'agiter vivement. Sa voix se module énormément, des graves aux aigües, des gutturales aux nasillardes. Mais la voix n'est jamais rendue « psychologique », et on a l'impression que des voix se chevauchent.

DISCUSSION :

AJD : C'était vraiment nul à la fin.

AM Question : Quelle est la différence ?

AJD : Celle-là (la piste audio) est beaucoup plus influencée par ce que j'entends. Dans le premier exercice, la course a une influence. Ça crée une forme de hargne, d'état. On rentre dans quelque chose de plus profond. Juste avec le texte, je n'avais pas du tout l'impression d'être dans la souffrance. J'étais moins absorbée, même si j'étais autant dans ma bulle. J'étais plus dans ce que j'entendais.

PL : Je pensais que tu allais le faire plus immobile, mais finalement le physique est embarqué.

AJD : Quand c'est juste écouté, je tombe dans Alexa-Jeanne. Je trouvais ça drôle plus qu'autre chose. Quand ça criait, ça me faisait décrocher.

AM Question : Mais trouves-tu qu'au bout d'un moment, dans l'autre exercice, tes mouvements deviennent Alexa-Jeanne ?

AJD : Oui, mais ça restait dans un cadre. Alors qu'ici, il n'y en a pas. J'étais plus relâchée, plus dans mon confort personnel. De faire quelque chose de physique, comme je ne suis pas tellement physique, ça me met dans un état. Quand tu perds le contrôle, ce n'est pas bon. Je perds rarement le contrôle. Mais quand on ne me donne pas d'indications, je tombe dans moi.

AM Question : J'ai remarqué que le son avait quand même une grande influence sur ton état émotif. Crois-tu que si le texte était enregistré par-dessus une piste sonore de type chanson de métal avec beaucoup de percussion cela t'aiderait à te plonger dans un état plus intense ?

AJD : Peut-être parce que ce n'est vraiment pas un style de musique que j'écoute. En fait je trouve ça trop agressif. Souvent ça me fait tomber dans un état un peu « *Emo* ». Je suis super sensible après à tout ce qui se passe. Mon rapport avec le texte est assez intime, alors peut-être que ce genre de piste audio pourrait me permettre de retrouver mon chemin par rapport au discours.

## ANNEXE B

### RELEVÉS ET ICONOGRAPHIES SUR LA MATIÈRE

Matières, matériaux, matérialité; actions, phénoménologie et identité dans  
*Paysage avec Argonautes*

#### ***Matières***

##### ***élémentaires***

Eau (l. 29)  
Averse (l. 4, 17)  
Feu (l. 28)  
Brûlaient (l. 86)  
Fume sous le soleil (l. 99)  
Coups de feu (l. 108)  
Vent (l. 7, 93)  
Nuages (l. 73)  
Nuage de vapeur (l. 82)  
Souffle (l. 107)  
Calcaire (l. 4, 17)  
Sel (l. 30)  
Gravats (l. 41)  
Béton (l. 46)  
Albumine (l. 52)  
Fer blanc (l. 52)  
Sable (l. 79)  
Cendre (l. 83)  
Pierre (l. 102, 114)

#### ***Corps et matière***

Fiente (l. 4, 17)  
Peau (l. 4, 17, 29, 83)  
Sanglant (l. 6), sang (l. 98, 109, 114)  
Déjection (l. 8)  
Cordon ombilical (l. 18)  
Os (l. 25)  
Poitrine (l. 26)  
Crâne (l. 27)  
Gencives (l. 30)  
Lèvres (l. 30)  
Chair (l. 31)  
Gorge (l. 32)  
CUISSSES (l. 55)  
Corps (l. 66, 110)  
Doigts (l. 75)  
Vagin (l. 75)  
Œil (l. 89)  
Cadavres (l. 107)  
Veines (l. 109)  
DOS (l. 112)  
Dents (l. 113)

***Phénoménologie/sensations***

Peau de calcaire (l. 4, 17)  
 Flottement (l. 6)  
 « Rêve » (rêvé) (l. 9, 57, 68)  
 Angoisse (l. 10)  
 Périple (l. 14)  
 Invasion (l. 15)  
 Colonisation (l. 15)  
 Mort (l. 16, 100, 111)  
 S'évanouit la mémoire (l. 19)  
 Soif (l. 28)  
 Brûle (l. 29)  
 Faim (l. 30)  
 Les obscénités aiguillonnent  
 (l. 31)  
 Chaleur (l. 33)  
 Froids (l. 34)  
 Glaciale (l. 35)  
 Désastreux (l. 36, 94)  
 Souvenir (l. 39)  
 L'éclaircie habituelle (l. 54)  
 « Voir » (VOYEZ) (l. 63)  
 Boue de mots (l. 65)  
 Sans bruit (l. 69)  
 Paradis (l. 71)  
 S'extasiait (l. 78)  
 Entendîmes se déchirer (l. 84)  
 Vîmes les images se télescoper  
 (l. 85)  
 En EASTMAN COLOR (l. 86)  
 DO YOU REMEMBER DO  
 YOU NO I DON'T (l. 97)  
 Titubante (l. 108)

***Actions « humaines »***

Parle (l. 1)  
 Périple (l. 14)  
 Invasion (l. 15)  
 Colonisation (l. 15)  
 Traversée (l. 16, 40)  
 Laboure (l. 21)  
 Saute (l'homme à la gorge de l'homme)  
 (l.32)  
 « Surveiller » (exerce une surveillance) (l.35)  
 Débarquement (l. 36, 94)  
 Claquement (des boîtes de bière) (l. 37)  
 « Croissance » (croît) (l. 41)  
 Calculée (l. 44)  
 Parade (l. 46)  
 Fuyant (l. 58)  
 Marche (l. 61)  
 Passe au pas cadencé (l. 62)  
 Chasse (l. 72)  
 Voyage (l. 81, 84, 87)  
 Répandaient (l. 83)  
 Régler (la circulation) (l. 89)  
 Étranglait (l. 92)  
 Jouait (l. 93)  
 Plantés (l. 95)  
 « Tuer » (tués) (l. 102)  
 Fuite (l. 108)  
 TIRER (l. 112)  
 Halte (l. 74)  
 Avancée (l. 79)

***Actions corporelles***

Vomit (l. 43)  
 Pourrissaient (l. 91)  
 Mort (l. 16, 74)  
 Nageurs (l. 25)  
 Accouplement (l. 26, 52)  
 Ronge (l. 30)  
 Aiguillonent (l. 31)  
 Fornication (l. 42)  
 Courent (l. 75)

***Faune et flore***

Oiseaux (l. 20)  
 Arbre (l. 21, 74)  
 Serpent (l. 21)  
 Poissons (l. 26)  
 Coquillages (l. 27)  
 Troupeau (l. 62)  
 CHIEN (l. 64)  
 Broussaille (l. 67)  
 Bactéries (l. 71)  
 Mouches (l. 77)  
 Loup (l. 80)  
 PORC (l. 112)



« Cour de la perception des impôts de Bilbao », 2009, Cai Guo-Qiang et autres artisans sculpteurs invités. Musée Guggenheim de Bilbao, Espagne.



« Romeu », 2010, Berlinde de Bruyckère. 82,5 x 77,6 x 153,8 cm



« Untitled 9 (Watchers) », 2014, David Altmejd. 86, 5 x 53 x 53 inches

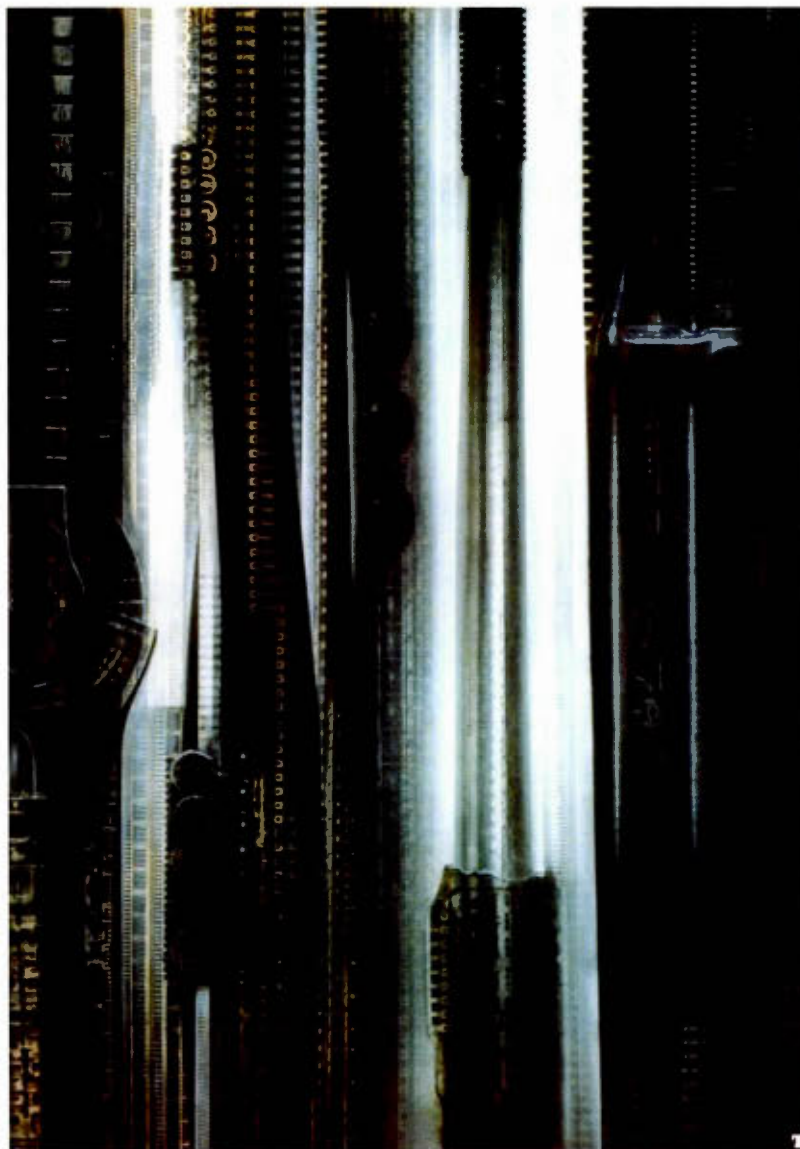


« Acte Masculin avec un chiffon rouge », 1914, Egon Schiele. 48 x 32 cm



« Le combattant », 1910, Egon Schiele. 48, 8 x 32, 2 cm





« N°463, New York City XIII », 1980, Hans Ruedi Giger. 100 x 70 cm

# ANNEXE C

## CANEVAS PRÉLIMINAIRE DE MA PARTITION RYTHMIQUE

1

### PAYSAGE AVEC ARGONAUTES

- 1 Voulez-vous que je parle de moi *Moi qui* ✓
- 2 De qui est-il question quand
- 3 Il est question de moi *Qui est-ce* Moi ✓
- 4 Sous l'averse de fiente Dans la peau de calcaire
- 5 Ou encore *Moi un drapeau un*
- 6 Lambeau sanglant à la fenêtre *Un flottement*
- 7 Entre le néant et personne à condition qu'il y ait du vent
- 8 *Moi déjection d'un homme* *Moi déjection*
- 9 *D'une femme* *Lieu commun sur lieu commun* *Moi enfer rêvé*
- 10 *Qui porte mon nom par hasard* *Moi angoisse*
- 11 *De mon nom de hasard*
- 12 *MON GRAND-PÈRE ÉTAIT*
- 13 *CRÉTIN EN BÉOTIE*
- 14 *Moi mon périple*
- 15 *Moi mon invasion* *Ma colonisation*
- 16 *Traversée des banlieues* *Moi* *Ma mort*
- 17 *Sous l'averse de fiente* *Dans la peau de calcaire*
- 18 *L'ancre de marine est l'ultime cordon ombilical*
- 19 *Avec l'horizon s'évanouit la mémoire de la côte*
- 20 *Les oiseaux sont un adieu* *Sont un revoir ...*

*petit organe  
Sourcil*

### LÉGENDE :

- ✓ = Césure
- = rythme saccadé
- ↑ = ouverture sonore
- ↓ = fermeture sonore
- ' = Soupir
- ∩ = enjambement
- ... = suspension
- > = moins fort
- < = plus fort
- ~ = relativement éhéméris
- = continue

Martèlement dans la tête = angoisse du moi. Impression d'être figée et contractée  
Glisse vers le tournis, balancement et flottement dans l'eau.



- 43 Le petit écran vomit le monde dans la pièce
- 44 L'usure calculée d'avance Le container
- 45 Sert de cimetière Des silhouettes dans les décombres
- 46 Indigènes du béton Parade
- 47 Des zombies hachée de spots publicitaires
- 48 Dans les uniformes de la mode d'hier matin
- 49 La jeunesse d'aujourd'hui Spectres
- 50 Des morts de la guerre qui aura lieu demain
- 51 CE QUI DEMEURENT LES BOMBES L'INSTAURENT
- 52 Dans un fastueux accouplement d'albumine et de fer blanc
- 53 Les enfants inventent des paysages d'ordures
- 54 Une femme sera l'éclaircie habituelle
- 55 ENTRE LES CUISSES
- 56 LA MORT A UN ESPOIR
- 57 Ou le rêve yougoslave
- 58 Entre des statues brisées fuyant
- 59 Devant une catastrophe inconnue
- 60 La mère à la traîne la vieille à la palanche
- 61 En armure rouillée L'AVENIR marche à ses côtés
- 62 Un troupeau de comédiens passe au pas cadencé
- 63 NE VOYEZ-VOUS PAS QU'ILS SONT DANGEREUX CE SONT
- 64 DES COMÉDIENS CHAQUE PIED DE CHAISE VIVANT UN CHIEN

Chœur  
marqué  
Corps entropié  
qui se relève  
de dessous le  
gravats.

Accélération de la respiration.  
Sècheresse dans la bouche et la gorge  
Blocage aux niveaux des hanches

Lourdeur dans les bras et les  
épaules

→ titre partie "ou change"



- 87 Mais le voyage était sans fin NO PARKING
- 88 À l'unique carrefour Polyphème
- 89 D'un seul œil réglait la circulation
- 90 Notre port était un cinéma désaffecté
- 91 Les stars en concurrence pourrissaient sur l'écran
- 92 Dans le hall Fritz Lang étranglait Boris Karloff
- 93 Le vent du sud jouait avec de vieilles affiches
- 94 OU BIEN CE DÉBARQUEMENT DÉSASTREUX Les nègres morts
- 95 Plantés comme des pieux dans le marais
- 96 Dans l'uniforme de leurs ennemis
- 97 DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DON'T
- 98 Le sang séché
- 99 Fume sous le soleil
- 100 Le théâtre de ma mort
- 101 Avait déjà commencé quand j'étais entre les montagnes
- 102 Entouré de mes compagnons tués sur cette pierre
- 103 Et au-dessus de moi apparut l'avion tant attendu
- 104 Sans y penser je savais
- 105 Que cette machine était
- 106 Ce que mes grands-mères avaient appelé Dieu
- 107 Le souffle balaya les cadavres de la plate-forme
- 108 Et des coups de feu éclatèrent dans ma fuite titubante

Après une grande crispation de tous mes muscles vient le relâchement progressif. (Un peu comme après des crises de tétanies)

Gorge se serre  
Chaud  
Compression au niveau du thorax :  
comme aspiré par la colonne vertébrale  
Dos qui se courbe lentement  
Corps qui devient lourd

Le fait  
est absent,  
ralentit  
EFFET  
TROMP  
Noie  
pour finir par

ASPIRER

Corps s'incrute dans le paysage.

- 109 Je sentis MON sang sortir de MES veines ↷
- 110 Et MON corps devenir le paysage ↷
- 111 De MA mort ↷
- 112 ME TIRER DANS LE DOS LE PORC V
- 113 Le reste est poésie Qui a de meilleures dents ...
- 114 Le sang ou la pierre (fin dans un mur)

Aspiration qui continue dans  
le dos  
Épaules se contractent en  
avant  
Le nombril, aspiré par la  
colonne  
Les jambes se plient  
Tout se referme en boule sur  
une longue expiration

## ANNEXE D

### PARTITION RYTHMIQUE FINALE

Balises Thème/Sensation/Tâches	Alex	Alexa-Jeanne	Patrick
Partie 1 : Échauffement : Rentrer dans sa bulle/la performance. Fin : épuisement	Tourne en rond avec ou sans écouteurs. Course ou non. (Peut déconstruire le rond.)	Par terre, couchée. Visage recouvert d'un tissu. Écoute une piste audio : texte dit sur une musique de métal.	Écouteurs (sa trame sonore : montage des voix). Plonge ses mains jusqu'aux avant-bras dans l'argile.
Partie 2 : Angoisse identitaire/créer inconfort corporel	Masque d'argile. Apprivoiser l'espace avec ce masque. Lorsqu'angoisse trop forte : trouver la bassine d'eau.	Se recouvre le ventre avec geste circulaire.	Argile sur la bouche. Frottement et se touche avec les mains pleines d'argile.
Partie 3 : Angoisse vers hystérie	Frottement de l'argile sur le visage. Souffle retenu tant que le bac d'eau n'est pas trouvé.	Souffle saccadé, frottements du ventre.	Souffle saccadé, contraction du buste.
Partie 4 : Vertige, déséquilibre, étouffement	Se laver le visage. Récupérer son souffle.	Enlève pantalon. Lave le visage d'Alex. Fréquence qui s'accélère.	Tourner sur soi-même : vitesse progressive. Laisse monter le rire qui se crée. Arrêt à l'épuisement. Reprise souffle.
Partie 5 : Chaleur, irréalité.	Reprise du souffle. Laisse aller les muscles à la relaxation.	Va se cacher dans sous le tissu. Fermer les yeux.	Vivre la sensation de tournis avec regard au ciel.
Partie 6 : Cauchemar/performance physique	Corde à sauter de plus en plus rapide. Si échec, reprendre, etc. Laisse monter frustration et colère.	Se lever, avancer avec le drap sur la tête. Le glisser sur la peau. Coller des paillettes sur sexe et visage.	Boule crispation. Contracter très fort tous les muscles.
Partie 7 : Étouffement/Contention/Suffocation/ hyperventilation	Sac plastique sur la tête. Apnée. Reprise de grandes respirations	Sac plastique sur la tête. Souffler tout l'air très lentement. Percussion corporelle au niveau du thorax et du ventre.	Sac plastique sur la tête. Enfoncer une partie dans la bouche ouverte et faire de très petites respirations répétées rapidement.



Partie 8 : Lâcher prise, relâchement, expulsion.	Enlever sac et courir en haut du poteau.	Expulsion de l'air restant.	Relâcher tout.
Partie 9 : Vertige, Inconfort, perte de repères spatiaux	Sauter et s'accrocher au trapèze et tenir le plus longtemps. Chute à l'épuisement.	Pieds dans la tranchée d'argile, fermer les yeux et tenter de progresser dedans.	Courir et grimper sur la pente. Se coucher sur le ventre. Tenter de ne pas glisser.
Partie 10 : Boue/Vomissement/Frisson/Irritation	Escalader la pente. Eau dans la bouche avec la tête à la renverse sur la pente. Quand trop d'étouffement : arrêter	Corde à sauter très violente. Fin : aller dans le tissu translucide et se mouler avec.	Se laver les bras dans l'eau. Puis s'essuyer les mains sur le tissu où est AJD.
Partie 11 : Angoisse/Nervosité/Rire	Respiration accélérée et saccadée pour provoquer l'angoisse. Contamination par le rire d'Alexa	Se forcer à rire et laisser venir la conséquence selon l'humeur du jour	Allers-retours rapides et répétés : respiration rapide pour provoquer l'angoisse. Laisser venir la conséquence.
Partie 12 : Transe	Extrême crispation pour se mettre en colère. Glisser dans l'état qui suit selon l'humeur. Relâcher la crispation.	Extrême crispation pour se mettre en colère. Commencer à secouer la tête de plus en plus fort et vite.	Extrême crispation pour se mettre en colère. Crispation du dos et du thorax. Rendre les épaules lourdes et les tirer vers le bas.
Partie 13 : Évolution explosion.	Chute PL. Tenter de le rattraper	Se boucher fort les oreilles et la bouche.	Se laisse tomber sur AT flasque et lourd.
Partie 14 : L'Apocalypse/Aspiration/	AT porte PL qui glisse : corps mou et lourd. Tenter de le traîner ou de le porter. Fin : épuisement.	Immobile, droite et rigide : longue et lente expiration de l'air par la bouche. Rentrer le ventre sur l'expiration au maximum.	Corps lourd comme attiré vers le sol. Se laisser complètement aller.
Partie 15 : Abandon/Dégoût/Fatigue	Laisser PL. Monter sur le poteau, s'y asseoir. Rester immobile. Reprendre son souffle.	Immobile en silence. Reprendre son souffle.	Rester couché au sol immobile. Relâchement.
Partie 16 : Dernier effort/puise dans ces dernières ressources.	Redescendre du poteau, remettre les habits mouillés. Recommencer à courir autour de la scène.	Remettre les habits mouillés. Reprendre les écouteurs. Écouter la piste audio. Se coucher au sol.	Remettre tes habits mouillés + les écouteurs avec piste audio. Finir de se laver dans la bassine ou se replonger les mains dans l'argile ou ne rien faire.

ANNEXE E

PHOTOS DES LABORATOIRES D'ARGILE





ANNEXE F

AFFICHE *DEVENIR PAYSAGE*



## BIBLIOGRAPHIE

### I) Corpus et mise en scène des textes d'Heiner Müller

Maheu, Gilles. 1987. *Hamlet-Machine*. 2 DVD. coul. son. 22 min et 45 min.

Maheu, Gilles. 1989. *Rivage à l'abandon*. DVD. coul. son. 45 min.

Maheu, Gilles. 1991. *Peau, Chair et Os*. DVD. coul. son. 55 min.

Müller, Heiner. 1985. *Germania; Mort à Berlin et d'autres textes*. Trad. de l'allemand par Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret. Paris : Minuit, 127 p.

Müller, Heiner. 1979. *Hamlet-Machine et autres pièces*. Trad. De l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger. Paris : Éd. Minuit, 101 p.

### II) Corps et voix

Artaud, Antonin. 1948. *Lettres de Rodez*. Paris : Éd. GLM, 55 p.

\_\_\_\_\_ 1938. *Le théâtre et son double*. Paris : Éd. Gallimard, 256 p.

Bachelard, Gaston. 1942. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Éd. José Corti, 268 p.

Barba, Eugenio. 1999. *Théâtre : solitude, métier, révolte*. Coll. « Les voies de l'acteur ». Trad. De l'italien en français par Éliane Deschamps-Pria. Montpellier : Éd. L'Entretemps, 352 p.

Barba, Eugenio, et Savarese Nicola. 2008. *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Trad. de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Coll. « Les voies de l'acteur », vol. 1, Montpellier : Éd. L'Entretemps, 333 p.

Bentivoglio, Leonetta. 1987. « Europe et États-Unis : un courant », dans Fèbvre, Michèle (dir.). 1987. *La danse au défi*. Montréal : Éd. Parachute, 189 p.

Bernard, Michel. 1976a. *Le corps*. Coll. « Corps et Culture », Paris : Éd. Jean-Pierre Delarge, 164 p.

\_\_\_\_\_. 1976 b. *L'expressivité du corps*. Coll. « Corps et Culture », Paris : Éd. Jean-Pierre Delarge, 417 p.

- \_\_\_\_\_. 2001. *De la création chorégraphique*. Clamecy : Éd. Centre national de la danse, 270 p.
- Bernard, Michel, Nioche, Julie et Perrin, Julie. Sept. 2005. « Échanges et variations sur H<sub>2</sub>ONaCl », *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, p. 46. Consulté à l'adresse [http://www.danse.univ-paris8.fr/liste\\_documents.php?th\\_id=6](http://www.danse.univ-paris8.fr/liste_documents.php?th_id=6)
- Boucher, Marc. 2002. *De la rencontre, à la scène, du corps dansant et de l'image-mouvement projetée : vers la synesthésie cinéthique*. Thèse de doctorat en études et pratiques des arts, sous la direction de Montréal : Éd. Université du Québec à Montréal, p. 178- 182.
- Chestier, Aurore. 2007/1. « Du corps au théâtre au théâtre-corps ». *Corps*, n° 2, p. 105-110. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm>
- Crémézi, Sylvie. 1997. *La Signature de la danse contemporaine*. Paris : Éd. Chiron, 138 p.
- Decroux, Étienne. 1963. *Paroles sur le mime*. Paris : Éd. Librairie théâtrale, 206 p.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Paroles sur le mime*. 2<sup>e</sup> éd. rev. et augm. Paris : Éd. Librairie théâtrale, 206 p.
- Fast, Julius. 1971. *Le langage du corps*. Trad. de l'américain par Jean-Gérard Chauffeteau. Paris : Éd. Stock, 225 p.
- Fèbvre, Michèle. 1987. « Les paradoxes de la danse-théâtre », dans Fèbvre, Michèle (dir.). 1987. *La danse au défi*. Montréal : Éd. Parachute, 189 p.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Éd. Chiron. 163 p.
- \_\_\_\_\_. 2012. « Dans tous les sens ». *Spirale*, n° 242, p. 38-39. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/67979ac>
- Féral, Josette. 1985. « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », dans Féral, Josette (dir.). 1985. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montréal : Éd. Hurtubise HMH, 271 p.
- \_\_\_\_\_. 1993. « Pourquoi l'anthropologie du théâtrale ? Entretien avec Nicola Savarese ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 68, p. 119-133. Consulté à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu1060667/1993-n68-jeu1071473/29274ac/>
- \_\_\_\_\_. 2006. « Brigitte Haentjens » dans *Mise en scène et jeu de l'acteur-Entretiens Tome 3- Voix de femmes*. Coll. « Biographies et idées/Essais ». Montréal : Éd. Québec Amérique, 576 p.

- \_\_\_\_\_. 2011. *Théorie et Pratique du théâtre, Au-delà des limites*. Montpellier : Éd. L'entretemps, 408 p.
- Finter, Helga. 1987. « Corps emblématique », dans Fèbvre, Michèle (dir.). 1987. *La danse au défi*. Montréal : Éd. Parachute, 189 p.
- Fuentes, Vicente. 1996. « La voix du corps », dans Aslan, Odette (dir.). 1996. *Le corps en jeu*. Coll. « Arts du spectacle ». Paris : Éd. CNRS, 421 p.
- Grotowski, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Trad. française de Claude B. Levenson. Lausanne : Éd. La Cité, 223 p.
- Guhéry, Sophie. 2004. « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle ? » *L'Annuaire théâtral*, n° 36, p. 44-57. Consulté à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2004-n36-n36/041575ar/>
- Guisgand, Philippe. 2012. « Étudier les états de corps ». *Spirale*, n° 242, p. 33-34. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/67976ac>
- Harbonnier, Nicole. 2012. « Plongée dans l'expérience sensible ». *Spirale*, n° 242, p. 50-52. Consulté à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale1048177/2012-n242-spirale0365/67985ac/>
- L'Hérault, Pierre. 1995. « Le corps prend alors le relais ». *Spirale*, n° 30, p. 48-50
- Laban, Rudolf. 1994. *La maîtrise du mouvement*. Trad. de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Paris : Éd. Actes Sud -Papiers, 276 p.
- Laban, Rudolf. 2003. *Espace dynamique*. Trad. de l'anglais par Élisabeth Schwartz-Rémy. Bruxelles : Nouvelles de danse, 302 p.
- Lecoq, Jacques. 1987. *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*. Paris : Éd. Bordas, 152 p.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Le corps poétique un enseignement de la création théâtrale*. Paris : Éd. Actes Sud -Papiers, 173 p.
- Lefebvre, Marie-Claude. 1999. La voix du personnage : influence de l'imagination matérielle et de l'anatomie ludique sur les caractéristiques du son et du phrasé dans l'interprétation d'*Agatha* de Marguerite Duras. Mémoire de maîtrise en théâtre, sous la direction de. Montréal : Éd. Université du Québec à Montréal, 84 p.
- Lépine, Stéphane. 2005. « Le corps dernier cri ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, p. 138-144. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/24895ac>
- Lombi, Émily. 2010. « Vers un théâtre pauvre » – Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski ». *Revue Proteus : cahiers des théories de l'art*, n° 0, p. 26-33. Consulté à l'adresse <http://www.revue-proteus.com/abstracts/00-4.html>

Loupe, Laurence. 2004. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Éd. Contredanse, 392 p.

\_\_\_\_\_. 2007. *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles : Éd. Contredanse, 271 p.

Tremblay, Larry. 1992. « La peau, la chair et les os ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 12, p. 97-104. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/041177ar>

### III) Étude du texte dramatique

Baillet, Florence. 2003. *Heiner Müller*. Coll. « Voix allemandes », Paris : Éd. Belin, 208 p.

Biet, Christian. 2007. « Représenter les “classiques” au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XXe siècle ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 2, p. 383-400. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-383.htm>

Denis, Jean-Luc. 1988. « “Hamlet-Machine” : deux lectures antinomiques du crépuscule de l'homme ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 46, p. 166-173. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1067732/27755ac.html>

Fónagy, Ivan. 1983. *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*. Paris : Éd. Payo ! 346 p.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Éd. Seuil, 467 p.

Giasson, Steve. 2011. Entre regard et regard : de l'irreprésentable dans Paysage sous surveillance. Mémoire de maîtrise en théâtre, sous la direction d'Angela Konrad et Frédéric Maurin. Montréal : Éd. Université du Québec à Montréal, 98 p.

Jourdheuil, Jean (dir.). 2005. « Travaux d'atelier Foucault, Mozart, Müller ». *Théâtre/Public*, n°176.

Jourdheuil, Jean. 2013. « Heiner Müller : le texte comme matériau musical ». Accents on line. Consulté à l'adresse <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=5910>

Klein, Christian. 1996. « Matériau- M (édée/uller) ». *Germanica*, n° 18, p. 115-135. Consulté à l'adresse <http://www.germanica.revues.org/1972>

\_\_\_\_\_. 1992. *Heiner Müller ou l'idiot de la République. Le dialogisme de la scène*. Coll. « Contacts », vol. 13, Berne : Éd. Peter Lang, 443 p.

Kristeva, Julia. 1967. « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman ». *Critiques*, 239 p.

Langlet, Irène. 2003. « Violence du récit, violence du théâtre : la Médée de Heiner



Müller ». *Protée*, vol. 31, n°1, p. 93-99. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/008505ar>

Launay, Philippa. 2001. « Le devenir d'Hamlet-machine. Une expérience théâtrale ». *Sociétés*, n° 71, p. 103-111. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-societes-2001-1-page-103.htm>

Maier-Schaeffer, Francine. 1992. *Heiner Müller et le « Lehrstück »*. Coll. « Contacts », vol. 12, Berne : Éd. Peter Lang, 373 p.

Maier-Schaeffer, Francine, Page, Christiane, et Vaissié Cécile (dir.). 2012. *La Révolution mise en scène*. Coll. « Le spectaculaire », Rennes : Éd. Presses universitaires de Rennes, 347 p.

Müller, Heiner. 1996. *Guerre sans bataille- Vie sous deux dictatures*. Trad. de l'allemand par Michel Deutsch et Laure Bernardi. Paris : Éd. L'Arche, 320 p.

\_\_\_\_\_. 1988. *Erreurs choisies*. Paris : Éd. L'Arche, 176 p.

Schryburt, Sylvain. 2016. « Médée-Matériau ou la violence d'une femme. Entretien avec Brigitte Haentjens ». Université d'Ottawa, p. 214-235. Consulté à l'adresse <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revueanalyses/article/.../2016/1820>

#### IV) Méthodologie

Craig, Peter Erik. 1978. *The heart of the teacher, a heuristic study of the inner world of teaching*. In Doctoral Dissertation at Boston University of Graduate School of Education. Chapitre de méthodologie traduit par Ali Hamein. Montréal : Université de Montréal, Faculté des sciences de l'éducation, 1988, document inédit, 81 p.

Gosselin, Pierre et Le Coguiec, Eric (dir.). 2006. *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal : Éd. PUQ, 156 p.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Tel », n° 4, Paris : Éd. Gallimard, 531 p.

#### V) Théâtre

Gendron, Adeline. 2008. « De la rue à l'usine. Les lieux de carbone 14 ». *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, p. 61-79. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/fr/revues/globe/2008-v11-n2-globe1497200/1000522ar/>

Hébert, Chantal. 1999. « Les voix- ou les voies- de la présence ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, p. 5-8. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/annuaire/1999/v/n26/041389ar.html>

- Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène. 1994. « Les voix multiples de la scène : Gilles Maheu et Carbone 14 ». *Nuit Blanche*, n° 55, p. 67-71. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/fr/revues/nb/1994-n55-nb1117118/19574ac/>
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : Éd. L'Arche, 307 p.
- Massoutre, Guylaine. 1991. « Heiner Müller sous les projecteurs ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 61, p. 64-71. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/27698ac>
- Massoutre, Guylaine. 1992. « "Peau, chair et os" ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 63, p. 120-123. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1070379/>
- Saint-Pierre, Christian. 2005/1. « Paysage sous surveillance : Médée-Matériau ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, p. 69-71. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1110095/>
- Umbrecht, Bernard. 2014. « Heiner Müller : "La fonction politique principale de l'art est de mobiliser l'imaginaire" ». *Le SauteRhin*. Consulté à l'adresse <http://www.lesauterhin.eu/heiner-muller-la-fonction-politique-principale-de-lart-est-de-mobiliser-limaginaire/>
- Vigeant, Louise. 2001. "Gilles Maheu et le corps fictif : Trajectoire d'un mime devenu écrivain scénique", dans Lafon, Dominique (dir.). 2001. *Le théâtre québécois. 1975-1995*. Coll. "Archives des lettres canadiennes", vol. 10, Montréal : Éd. Fides, 523 p.