UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CŒUR À CORPS,
LA TRAJECTOIRE INTIME DE PERSONNAGES FÉMININS : L'AMOUR ENTRE RÊVE, ACTION ET TRANSGRESSION À TRAVERS LA RELATION CORPS-OBJET-MATIÈRE.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MARGAUX LECOLIER

DÉCEMBRE 2021

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.04-2020). 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

J’offre mes sincères remerciements à Dinaïg Stall, ma directrice de recherche qui a su m'accompagner avec beaucoup d’écoute, de patience et d’exigence. Son observation rigoureuse au cours de mon travail de recherche m’a aidé à rester la plus intègre possible avec mes premières intentions, pour la rédaction de ce mémoire. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

Je souhaite aussi remercier Anick La Bissonnière, ma seconde directrice de recherche dont les retours et échanges, lors de la période de recherche-création, ont été très stimulants.

Je remercie aussi la Fondation de l’UQAM pour m’avoir accordé le prix de la bourse d’études André Maréchal.

Un grand merci à toutes mes collaboratrices et collaborateurs sans qui cette expérience magnifique n’aurait jamais pu voir le jour. L'enrichissement que chaque artiste a apporté à cette recherche a été d’une valeur inestimable. Merci à Lucile Prosper, à Louis-Philippe Labrèche, à Andréa Ubal Rodriguez, à Véronique Poirier, à Bruno de Oliveira, à Mathieu Marcil, à Elisabeth Coudon-Lafleur et à Marine Theunissen.

Je termine en remerciant Paul Enjalbert, pour son soutien inconditionnel si précieux.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES iv

RÉSUMÉ v

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I 5

DE L'INSPIRATION TEXTUELLE AUX INTUITIONS CONCRÈTES DE RECHERCHE 5

1.1 La construction subjective des femmes dans leur rapport au désir et à l'amour dans l'œuvre de Kleist 5

1.1.1 Polarité et unité de La Petite Catherine et de Penthésilée 6
1.1.2 Questionnement sur la place donnée à l'expression du désir féminin 9
1.1.3 Les rapports hommes-femmes soulèvent des questionnements contemporains 11

1.2 Transposer les affects au plateau par le biais du corps 13

1.2.1 Le « devenir-affect » des personnages 13
1.2.2 La dynamique de l'extrême à travers le corps 14
1.2.3 La fragilité des personnages féminins et des éléments organiques 15

1.3 L'étude des espaces symboliques dans *Penthésilée* et *La Petite Catherine de Heilbronn* 16

1.3.1 Présentation des œuvres : *Penthésilée* et *La Petite Catherine de Heilbronn* 17
1.3.2 Rêveries sur l'espace scénographique 18
1.3.3 Les images poétiques de la lumière dans *Penthésilée* et *La Petite Catherine*. 21
1.3.4 Le métal comme inspiration pour l'objet marionnettique. 22

1.4 Amplifier les enjeux de subjectivation par le dialogue du corps et de l'inanimé 23

1.4.1 Un langage physique et plastique qui parle directement aux sens 23
1.4.2 La grâce de la matière et l'entre-deux de la conscience 25
1.4.3 Les qualités expressives de la relation corps-objet-matière 26

CHAPITRE II 29

L'ÉMERGENCE D'UNE MÉTHODOLOGIE PERSONNELLE AU SERVICE D'UNE DRAMATURGIE SANS PAROLE 29

2.1 Méthodologie de Pratique 30

2.1.1 L'appropriation subjective 30
2.1.2 L'autre en soi et l'altérité de la matière 32
2.1.3 Un continuum de langages 33
2.1.4 La cartographie des verbes d'action 36

2.2. Méthodologie de l'organique 39

2.2.1 Développer une posture réceptrice 39
2.2.2 L'organicité du processus créatif 41
2.2.3 L'écriture avec la lumière autoportée 42
2.2.4 Le travail au plateau appelle la matière son 45

2.3 Les découvertes à propos de ma posture de recherche pendant le processus exploratoire 47

2.3.1 Affiner sa posture de recherche : être attentive aux mouvements pré-expressifs 47
2.3.2 Se concentrer sur la relation et non sur une forme à atteindre 50

CHAPITRE III 53

UNE ÉCRITURE VISUELLE ET SENSIBLE AU SERVICE DU PROCESSUS DE CRÉATION ET DE L'EXPRESSIVITÉ DES INTERPRÈTES 53

3.1 Les différents mode de figuration des trois partitions scéniques 54

3.1.1 Rappel de la notion de partition et de sons sens dans ma recherche 54
3.1.2 La Partition-Texte : un support d'exploration et de réflexion sur les enjeux de la recherche 56
3.1.3 La Partition-Marionnettique : une écriture scénique visuelle 58
3.1.4 La Partition-Argile : un geste d'écriture ouvert à l'improvisation 64

3.2 L'acte performatif pour élaborer une écriture au service des interprètes féminines 68

3.2.1 Centraliser la figure féminine transforme l'acte théâtral 69
3.2.2 L'urgence de performer l'expression du désir et de l'amour au féminin 71
3.2.3 L'acte performatif et l'expression de tabous 73

3.3 Une recherche pour l'interprète au service de son expressivité 75

3.3.1 Prendre corps : la relation entre corps-expression-interprétation 75
3.3.2 Trouver une physicalité adéquate 77
3.3.3 L'expressivité et la distance relationnelle dans le jeu corps-objet matière 79

CONCLUSION 84

APPENDICE A 88

APPENDICE B 95

APPENDICE C 97

BIBLIOGRAPHIE 98

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Pieds et argile	20
1.2	Images d'inspiration pour la sculpture marionnettique	24
2.1	Schéma de geste d'appropriation	33
2.2	Cartographie des verbes d'actions	38
2.3	Empreinte – Giuseppe Perrone	39
2.4	Visages	43
3.1	Étreintes	59
3.2	Miroir	60
3.3	Schéma pour jouer avec l'objet marionnettique	63
3.4	Essai	65
3.5	Schéma Partition-Argile	66
3.6	Textures	68
3.7	Schéma sur l'expressivité du mouvement du corps	81

RÉSUMÉ

Lors de ma recherche-création, j'ai réalisé une sorte de processus alchimique, qui a consisté à extraire depuis un matériel textuel, à savoir *Penthésilée* et *La Petite Catherine de Heilbronn* de l'auteur Heinrich Von Kleist, certains éléments que je souhaitais explorer, pour en proposer au fur et à mesure une complète transformation, une expression dramaturgique personnelle.

Ce mémoire présente le cheminement que j'ai emprunté, de mes premières inspirations textuelles à la pratique concrète de recherche. Je me suis concentrée sur le mouvement et le langage du corps en action, au service d'une expressivité féminine de l'ordre de l'intime. J'ai été inspiré par le passage de la matière d'un état à un autre que l'on peut retrouver sous forme de cycle dans la nature. Cela m'a évoqué une façon de transmettre artistiquement les transformations intérieures affectives et sentimentales des personnages féminins. J'ai cherché une méthodologie de travail afin d'élaborer une écriture scénique en adéquation avec la démarche que je souhaitais mettre en œuvre autour de la relation entre le corps, l'objet marionnettique et la matière (argile). J'ai ainsi développé un vocabulaire singulier dans la relation entre l'animé et l'inanimé, qui m'a permis d'ouvrir un champ exploratoire autour du désir féminin et de son expression théâtrale.

J'ai étayé mes explorations par l'étude de courts extraits choisis dans chacune des deux œuvres afin d'analyser les dynamiques particulières de mes deux personnages de référence. L'objectif était de définir les caractéristiques fondamentales du corps physique et émotionnel des deux héroïnes afin de distinguer les différents états de corps à transposer ensuite pour la création de personnages féminins contemporains. Nous avons restitué la recherche sous forme de partitions scéniques. L'enjeu était de pouvoir exposer les qualités expressives des différents modes de figuration choisis, ainsi que le caractère percutant d'actes performatifs au service de l'expression du désir féminin et de son caractère transgressif.

Mots clés : identité féminine, agentivité de la matière, relation entre l'animé et l'inanimé, langage physique organique, acte performatif, rituel poétique, dramaturgie sans parole.

INTRODUCTION

Heinrich Von Kleist, auteur dramatique allemand du début du XVIIIe siècle, contemporain d'auteurs romantiques comme Brentano, Arnim ou Teck, a écrit un théâtre aujourd'hui qualifié de « théâtre de l'ombre, de la nuit » (Orthmann, Recoing, 2001) qui nous laisse entrevoir la scène de l'inconscient. Cet auteur a dérouté nombre de ses contemporains (Gœthe ou Schiller) et n'a pas eu la chance de voir ses pièces jouées de son vivant. Son œuvre est un théâtre surprenant, dont l'enjeu est de nous « révéler notre part obscure, l'inavouable de nous-mêmes » (Orthmann, Recoing, 2001), ce qui était irrecevable pour son époque et qui peut encore aujourd'hui déranger à la lecture ou effrayer à la représentation. C'est ce théâtre hors de toute morale, qui m'a séduite par l'ambivalence des pulsions, le potentiel explosif de ses personnages et la forme irréelle qu'il laisse surgir.

À la lecture de deux de ses pièces, *La petite Catherine de Heilbronn ou l'épreuve du feu* et *Penthésilée*, une intention s'est formulée clairement dans mon esprit : la nécessité de parler des méandres que creuse le sentiment amoureux dans le cheminement intérieur d'une femme, ce qu'il provoque comme bouleversement et ce qu'il révèle comme comportements excessifs lorsque cette femme cherche à exprimer son amour.

J'ai ainsi été inspirée par l'histoire de ces deux héroïnes si complexes et si antithétiques que sont La Petite Catherine et Penthésilée et qui, l'une comme l'autre, vivent un amour fou qui les transforme et les transfigure. Elles transgressent une situation où le fait d'aimer est interdit pour tenter coûte que coûte d'exprimer leur sentiment et leur désir à l'être aimé, mais cette trajectoire va les mener au-delà des frontières de la vie et de la mort, car à travers la quête de l'aimé, c'est leur être tout entier qui est exposé à la transformation intime, aux chutes et bouleversements les plus exigeants :

> Sortir de soi-même pour aller vers l'être aimé comme l'exige la loi de l'amour. Sortir de soi-même pour aller vers l'accomplissement comme l'exige le besoin de perfection, c'est toujours sortir de soi-même. (...) Ce qui importe, c'est de briser le mur de la solitude intérieure. L'ardeur passionnelle est au-delà de toute logique et ne cherche pas à se préciser à elle-même s'il s'agit de venir vers l'autre ou de devenir autre. (Brun, 1966, p. 139).

L'amour est ici envisagé comme une énergie qui pousse l'être à se transformer, et qui l'expose à son propre combat intérieur.

J'ai cherché, au sein de ce travail de recherche-création, à me focaliser sur le corps des héroïnes, là où se trouvait la source de leur désir, de leur amour et de leur moteur d'action. Je me suis concentrée sur le fait d'essayer de découvrir où pourrait bien se loger, dans l'expression du corps en mouvement, ces affects puissants dont Kleist charge ces deux personnages et qui sont de l'ordre de l'inexprimable. J'ai alors expérimenté des pratiques théâtrales qui m'étaient moins familières, comme la relation plastique et manipulatoire avec un objet marionnettique ou celle avec une matière aux variations de textures plurielles (argile). Cela m'a permis d'explorer et de fonder de nouveaux rapports au jeu dramatique, aux potentiels narratifs différents, en acceptant d'être toujours dans un état de recherche avec mes partenaires. Nous avons expérimenté des relations hybrides avec des « figures marionnettiques (...) [qui] creusent *à vue* l'écart entre la forme visible et la présence tangible. » (Postel, 2009)

Ce mémoire-création a pour objet de retracer mon cheminement réflexif et créateur, depuis les intuitions initiales jusqu'à l'analyse des partitions présentées en public à l'issue des laboratoires d'exploration.

Dans un premier chapitre, je présente les thématiques des œuvres inspiratrices de départ qui m'ont intéressées et stimulées. Puis les intuitions concrètes de recherche que je me suis formulée pendant la lecture et la préparation théorique du travail exploratoire. J'expose aussi les questions soulevées par le sujet, qui ont surgi lors de ma démarche et l'ont animée. Cela m'a permis de développer une recherche aux résonances multiples, avec comme toile de fond les questions sur la subjectivité

féminine amoureuse, l'intérêt pour le dialogue du corps avec l'inanimé, et l'envie de creuser les enjeux symboliques des matériaux.

Le deuxième chapitre est consacré à l'émergence d'une démarche personnelle au service d'une dramaturgie sans parole. J'y expose comment je me suis constituée une méthodologie de pratique qui m'a permis de préserver une forme d'organicité à notre processus créatif, dans la manière d'assembler les différents matériaux de la recherche (texte, corps, objet, matière, lumière, son). La notion d'organicité, précise Étienne Souriau, dans son *Vocabulaire d'esthétique* :

> [...] est d'une grande importance en esthétique et peut y guider bien des analyses ; elle conduit en effet à rechercher quelles sont les fonctions essentielles à la constitution du tout, et comment les différentes parties agissent les unes sur les autres et se tiennent entre elles. (Souriau, 1990)

Cette « notion d'organisme suppose, d'après Aristote, que les parties constituant le tout soient agencées suivant un schéma directeur commun. » (Hautbois, 2014), un peu comme si l'ensemble de la recherche constituait un corps humain, dont « l'unité morphologique » était vivante. Ce modèle imaginaire a influencé mon approche et a suscité différentes prises de conscience quant à ma posture de chercheuse au cours du processus créatif.

Le dernier chapitre s'articule autour de la question qui m'a animée quant à la manière de retranscrire ma recherche-création lors d'une présentation publique. J'y analyse le contenu de cette présentation que j'ai choisi de réaliser sous forme de conférence-performée. J'explique comment j'ai procédé pour réaliser des partitions scéniques à visée performative au service des interprètes féminines. Ces trajectoires se sont agencées selon les besoins identifiés par la spécificité des modes de figuration différents que j'ai expérimentés. Chacune des propositions avait pour but de mettre en valeur les nuances expressives du corps des interprètes dans la relation corps-objet-matière et de définir quelles ont été les précieuses notions que nous avons identifiées et pratiquées pendant nos laboratoires.

Ma démarche de recherche-création s'est inscrite dans la perspective de l'approche autopoïétique, telle que définie par Louise Paillé dans *Livre livre : la démarche de création.* Il s'agit selon elle d'une approche qui donne accès au point de vue de l'artiste sur sa propre démarche : « un regard d'artiste qui se sert de la théorie pour revenir à la démarche dans un travail en boucle récursive qui choisit "l'œuvre en train de se faire" comme pivot de l'ensemble. » (Paillé, 1947, p. 11). Cette approche de recherche en pratique artistique qui s'effectue par l'artiste lui-même (Gosselin et Le Coguiec, 2006) et prend en compte la subjectivité du chercheur, propose un positionnement qui correspond à celui que j'ai souhaité avoir tout au long de ma recherche. L'essentiel de mon étude s'est articulé en fonction de mes propres savoirs pratiques et corporels et des nouvelles connaissances que j'ai acquises par l'expérience-même de la recherche.

J'ai intégré des éléments venus d'horizons multiples et créé ce que Monik Bruneau appelle des scénarios méthodologiques hybrides (Gosselin, 2006, p. 98), car j'ai considéré que les réflexions issues de différentes disciplines des sciences humaines (philosophie, psychanalyse, études féministes) ont été des appuis essentiels à mes interrogations sur le féminin et sur les relations entre l'art et les femmes.

CHAPITRE I

DE L'INSPIRATION TEXTUELLE AUX INTUITIONS CONCRÈTES DE RECHERCHE

1.1 La construction subjective des femmes dans leur rapport au désir et à l'amour dans l'œuvre de Kleist

> « Pour un être conscient, exister consiste à changer, changer à se mûrir, se mûrir à se créer indéfiniment soi-même ». (Bergson, 1907)

En approfondissant la notion de la construction subjective féminine amoureuse, je suis partie du postulat que tels les personnages de Kleist, les figures féminines auxquelles je me référais (Penthésilée et La Petite Catherine) se construisaient, se déconstruisaient et se créaient sans cesse grâce à la relation amoureuse. Ainsi par l'épreuve de l'amour et du désir, les héroïnes vivaient une sorte d'initiation intérieure que la relation interpersonnelle avec l'être aimé, venait mettre en miroir. Selon Didier Plassard qui cite Lévinas à propos de la relation interpersonnelle :

> Ce qui fonde la relation inter-personnelle, (...) c'est en effet l'ambivalence des sentiments qui nous traversent face à cet autre lorsque son regard vient croiser celui que nous portons sur lui. (...) Tout visage, en effet, s'offre aux regards dans sa nudité et son dénuement, et cette exposition dangereuse de soi-même, que je découvre en l'autre, renvoie symétriquement à la mienne. (Plassard, 2011, p.107)

Cette expérience d'une rencontre, de l'interaction avec quelqu'un, met en exergue des parties inconnues de soi que le sujet féminin découvre grâce à l'expérience de l'amour. J'ai été captivée par le fait de mettre en lumière ce principe, que je trouvais passionnant à tenter de représenter. Cependant je souhaitais en rendre compte dans ma démarche à partir de certains points spécifiques comme le fait de tenter la réunion des deux personnages de Kleist en une même figure féminine.

1.1.1 Polarité et unité de La Petite Catherine et de Penthésilée

Selon l'auteur Heinrich Von Kleist, La Petite Catherine et Penthésilée sont deux personnages qui ne forment qu'une partie d'un ensemble : « Elles forment ensemble le + et le - de l'algèbre, elles sont un seul et même être, mais se trouvent placées dans des circonstances diamétralement opposées. » (Kleist, 1808). Lorsque j'ai découvert cette phrase dans la correspondance de Kleist, cela m'a étourdie, j'ai pensé : « Eureka! », me voilà intimement en accord avec l'auteur. À partir de ce moment-là, j'ai su que ce que j'allais chercher, ce que j'allais créer, serait en connivence avec l'esprit de l'auteur, et cela m'a plu et encouragée. Son regard poignant sur certaines parts d'ombre de l'inconscient féminin m'a offert un espace de questionnement sur des sujets que je trouvais percutants et porteurs de réflexions passionnantes pour les femmes d'aujourd'hui. Je me suis sentie très sensible au sujet, non seulement en m'identifiant personnellement à ces deux rôles, mais aussi en raison du potentiel dramatique et cathartique du tabou que représente encore le désir féminin ainsi que sa représentation. Surtout quand ce sont des femmes qui se réapproprient le sujet qui leur appartient de prime abord et acceptent de plonger dans leur psyché et leur corps pour raconter à leur manière la complexité de ce qui les habite.

J'ai donc en quelque sorte, répondu quelques siècles plus tard à cet homme, à sa manière d'imaginer ces personnages féminins et de traduire leur parcours intime dans le contexte du rapport amoureux. J'ai eu envie d'incarner ces archétypes du passé pour les exprimer, les faire miennes jusqu'à les faire disparaître, mais aussi

chercher à donner vie à une troisième figure, un personnage féminin contemporain, plus proche d'une jeune femme d'aujourd'hui.

Je m'interrogeais sur le fait que l'auteur ait divisé en deux rôles et en deux pièces, deux aspects du féminin qu'il avait lui-même perçu comme un même être, comme formant un tout. Je trouvais dérangeant le fait que ces comportements soient dissociés, divisés, et non pas unifiés. Je me disais tout bas que quelque part, cela ne rendait pas justice aux femmes de son époque, ni à celles d'aujourd'hui. Et que cette problématique illustrait bien les questions de sentiment de segmentation et d'absence de liberté que peuvent ressentir intérieurement certaines femmes dans la construction de leur subjectivité amoureuse. Il existe tellement peu d'exemples de personnages féminins auxquels se référer pour se construire qui ne soient pas des stéréotypes ou des identifications extérieures, que l'on peut éprouver une difficulté à s'accepter dans notre entièreté et à ne pas répondre à la pression des attentes extérieures (consciente ou inconsciente) qui cherchent à nous définir. La conséquence est celle de se sentir prisonnière du besoin de plaire, du fait de devoir séduire, de correspondre à quelqu'un ou quelque chose pour se sentir aimée au lieu de construire sa propre subjectivité de manière autonome et libre. En tant que jeune femme amoureuse, j'avais cette impression d'être parfois tiraillée par des sentiments contradictoires, mais de préférer choisir l'acceptation de toutes mes facettes et visages multiples. Je ne voulais pas me contenter de représentations féminines unidimensionnelles comme seul modèle.

Par ailleurs, en ce qui concerne le thème plus provocant d'une amazone meurtrière, je trouvais passionnant de me réapproprier la folie de ce personnage, son ombre, son désarroi, sa fureur, et de ne pas la condamner. Je voulais apprendre à aimer Penthésilée, comme pour aimer toutes les femmes dévastées, et ne pas la juger. Je souhaitais l'incarner pour la comprendre, qu'elle ne meure pas tout de suite, qu'elle vive un peu sur le plateau pour qu'elle ne me ronge pas dans les abysses de mon inconscient comme une ombre qui rôde. L'enjeu qui se dévoilait au sein de ma démarche artistique dans le rapport aux hommes et à l'histoire, était une étape de positionnement, pour ne plus me considérer seulement comme un « être perçu »

(Bourdieu, 1998), ou un objet de désir et de projection, mais comme un sujet de désir, une personne complexe qui dans sa souffrance et ses difficultés a besoin d'être écoutée et racontée par elle-même. Se raconter femme telle que l'on a envie de se dire, pour rendre effectif, par la prise en charge de sa propre narration, le fait d'advenir dans le réel comme une personne entière.

Selon Kleist, ces deux héroïnes ne représentent donc qu'une polarité à la fois. Selon moi, il leur manque à chacune quelque chose : l'affirmation par l'expression orale pour Catherine qui est présentée comme évanescente et muette, elle ne parle que très peu dans la pièce de Kleist et s'exprime souvent dans un état altéré de conscience (somnambulisme) ; le discernement pour Penthésilée qui s'exprime davantage par le combat. La Petite Catherine est absorbée par le rêve et les mondes invisibles, mais dépossédée de sa propre force créatrice, intelligible : d'énoncer, de verbaliser, de prendre position. Penthésilée, quant à elle, est possédée par son excès de volonté et le déferlement de son instinct animal.

Ces deux pièces, écrites à seulement deux ans d'intervalle, témoignent d'une certaine concordance. Concordance signifiante qui met en relief la démarche que me semble proposer Kleist quand il imagine et écrit deux rôles féminins extrêmes et complémentaires par deux représentations archétypales de l'inconscient féminin. J'y ai vu là l'interprétation personnelle de l'auteur du comportement ambivalent d'une femme amoureuse : la femme dévoratrice contre la femme aimante. Cependant, j'ai trouvé dans ces deux œuvres, au-delà d'une vision archétypale de la femme, un sujet qui me trouble, celui de la double possibilité d'adorer passionnément et d'anéantir l'autre ; un espace de conflit paradoxal où la sphère de l'amour passe instantanément à la sphère de la guerre. Comme l'analyse Christian Drapon, cette énergie de vie et celle de mort qui se confrontent dans l'œuvre de Kleist présentent les masques de la passion amoureuse et de la démesure de manière à nous faire ressentir les conséquences d'un don de soi absolu (Drapon, 2014). Chez Penthésilée ce sont les masques d'un amour profond qui se transforment en désir de meurtre. Mais comment un renversement d'un extrême à l'autre peut-il avoir lieu

sans transition chez une femme amoureuse? Et comment traduire cet état de rupture, mêlant états intenses et contraires, de manière précise dans une création scénique?

Dans ma proposition et dans ma recherche, j'ai cherché à joindre ce que Kleist a dissocié en deux entités féminines, car, selon moi, cette polarité et cette ambivalence sont présentes à l'intérieur d'un même sujet et c'est sa confrontation qui me semble pertinente et intéressante. C'est pourquoi j'ai souhaité créer des personnages féminins doubles parcourus par les dynamiques internes sous-jacentes qui animent Penthésilée et La Petite Catherine. Mon geste créatif est un geste d'appropriation puisque j'ai cherché, à partir de ces deux matériaux textuels de l'auteur Heinrich Von Kleist, à créer une écriture scénique sans parole, une dramaturgie personnelle inspirée des questionnements que la Petite Catherine et Penthésilée ont soulevés chez moi.

C'est sur la manière d'extérioriser le sentiment, le désir, la pulsion, autrement que par les mots – donc dans le rapport des corps, soit avec la matière soit avec l'objet marionnettique –, que mon travail s'est concentré, afin de chercher dans cet aspect relationnel ce que le corps peut transmettre de viscéral et percutant. Que peut-on révéler, par la relation corps-objet-matière, des écarts entre ces deux processus différents (celui de Lucile Prosper et le mien), de la réalité d'une femme amoureuse aux multiples expressions?

1.1.2 Questionnement sur la place donnée à l'expression du désir féminin

En tant que comédienne, dans ma pratique autant que pendant ma formation, il m'a été aisé de noter, comme bon nombre d'actrices, de metteuses en scènes ou d'intellectuelles, que dans l'histoire de la littérature et du théâtre occidentaux, ce sont les hommes qui ont majoritairement inventé, imaginé, écrit et fantasmé les personnages féminins. Cela a généré une carence de l'expression artistique féminine dans l'histoire occidentale et, comme le constate Muriel Plana dans *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique,* une absence des femmes dans le

domaine théâtral, voire un effacement de leur présence et succès passés (Plana, 2012, p. 16). La représentation des femmes qui a été montrée sur la scène à travers les siècles est belle et bien issue de l'imaginaire des hommes.

Comme le souligne le sociologue Pierre Bourdieu dans *La domination masculine*, La conception de la société patriarcale fonctionne à partir d'une vision masculine dans laquelle les femmes sont avant tout des « êtres perçus ». Il ajoute que c'est un des facteurs de la dépendance symbolique des femmes au pouvoir des hommes (Bourdieu, 1998). La pensée de ce sociologue me semble pertinente dans ce contexte, car c'est aussi ce que l'homme Heinrich Von Kleist perçoit des femmes, qui m'interpelle et que je questionne. Entre attraction et répulsion pour ses écrits, j'ai choisi de m'approprier les thématiques qu'il aborde quant au caractère ambivalent d'un sujet féminin dans son expression amoureuse, tout en souhaitant rendre compte à partir de ma vision du féminin et en tant que femme. J'ai été fortement intriguée par le fait qu'un auteur romantique allemand exprime à son époque la force extrême de la passion amoureuse à travers le parcours intime d'une jeune femme, de deux manières diamétralement opposées, aussi librement. J'y ai vu là la source d'un potentiel riche à questionner, un terrain fertile de mise en relief, de corrélation, de translation possible vers notre époque actuelle et vers des questionnements contemporains sur la construction d'une subjectivité féminine. Comment devenir, être et se construire en tant que femme en exprimant son désir ouvertement? Quelle est la place donnée à l'expression du désir des femmes dans nos sociétés d'aujourd'hui?

Ici, je pense au mot désir dans sa pluralité de sens : désir comme volonté, désir amoureux, désir érotique, désir vital pour cheminer, choisir, grandir, croître, avancer, créer. Un désir associé à une énergie d'amour qui met en mouvement le sujet, le pousse et le transforme (Alberoni, 1993). Lorsque ce désir est freiné, empêché, meurtri, la jeune femme qui cherche par la relation à l'être aimé à exprimer son amour et son désir peut être malmenée entre des pôles extrêmes : entre abnégation et comportement de persécution et de violence sur l'être qu'elle aime. Ce que Kleist pointe du doigt dans ces deux œuvres me semble en effet être la

relation qu'entretient la femme avec son propre désir, un désir qui peut être créateur comme destructeur.

1.1.3 Les rapports hommes-femmes soulèvent des questionnements contemporains

À propos de l'origine de ce désir féminin créateur ou destructeur, il est intéressant de mentionner que Kleist imagine et interprète le caractère rebelle de Penthésilée et des Amazones comme venant d'une blessure profonde et originelle : un viol. Ce peuple de femmes guerrières au sein coupé se venge depuis et entretient un rapport conflictuel avec les hommes. Il existe donc une dynamique de vengeance et de lutte intrinsèque entre les hommes et les femmes au sein de ce royaume, qui se révèle à Penthésilée lorsqu'elle tombe pour la première fois amoureuse. Dans *la petite Catherine de Heilbronn,* c'est la relation fusionnelle père/fille qui est exprimée et présentée. Par son amour obsessionnel pour le comte Von Strahl, l'héroïne est poussée à quitter son père plus tôt que de rigueur puis à suivre coûte que coûte l'homme qu'elle aime, ce qui n'est socialement pas admis à son époque. Ce comportement, de la part d'une jeune fille, crée des remous dans la société médiévale et l'interdit qu'elle transgresse en est décuplé. Initiatrice d'une passion peu commune, elle s'affranchit de son seul lien familial avec son père, qui fait tout pour la retenir et l'empêcher de suivre cet homme. Désespéré, il imagine même que cet amour est l'œuvre d'un ensorcellement de la part du comte.

Par son comportement amoureux dévoué envers l'être aimé, La Petite Catherine, transgresse les structures sociales établies (son cadre de vie, le pouvoir politique et religieux de la société médiévale dans laquelle elle s'inscrit). Elle est, telle une mystique de l'amour contrainte à suivre la voix de l'irrationnel, bien que celle-ci lui ordonne de transgresser des situations qu'elle n'aurait jamais dépassées dans d'autres circonstances. L'ascendant des hommes de la pièce (le père, le comte Von Strahl) a une influence majeure sur les choix et mouvements de la jeune femme. Cela dépeint une héroïne marquée par le pouvoir qu'ont les hommes sur sa propre existence.

D’un point de vue plus général, c’est aussi le poids des normes et conventions sociales depuis la Rome Antique qui pèse encore sur la femme et demeure dans l’inconscient collectif. Les femmes passaient de la main du père à celle du mari. Au Québec, c’est le 14 février 1964 que la Loi sur la capacité juridique de la femme mariée, est adoptée. Il faudra attendre un an de plus pour qu’elle soit entérinée en France, le 13 juillet 1965. La réforme de régimes matrimoniaux donne aux femmes mariées le pouvoir de choisir d’exercer la profession de leur choix et d’ouvrir un compte bancaire à leur propre nom sous l'autorisation de quiconque, « Jusque-là, en vertu du Code Napoléonien de 1804, les femmes étaient légalement considérées comme incapables (...) et passaient de la tutelle de leur père à celle de leur mari. » (https://www.fmhf.ca/actualites/).

Comme l’exprime Norbert Elias, cité par Nathalie Heinich, sociologue, dans *États de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale* : « La plus grande révolution dans toute l’histoire des sociétés occidentales aura été, au cours du XXe siècle, l'accession des femmes à une identité qui leur soit propre, sans plus être celle de leur père ou de leur mari. » Et elle commente ainsi ce changement : « Avant, on était l'épouse et la mère, la maîtresse ou la gouvernante. On était dans la fécondité et la cohésion familiale, la séduction ou le savoir, et le dévouement. Maintenant, on peut être tout à la fois. » (Heinich, 1996, p.24). C’est ce « tout à la fois » dont parle Nathalie Heinrich qui m’intéresse et que j’ai souhaité représenter dans ma recherche-création.

Cependant, malgré les avancées politiques, sociales et symboliques obtenues grâce aux combats féministes, les jeunes femmes d’aujourd’hui sont-elles véritablement libres des conventions sociales (judéo-chrétiennes entre autres) perpétuées de manière consciente et inconsciente? Sont-elles encouragées à désirer par elle-même? Comment s’affranchissent-elles de ce poids de la domination masculine dans la formation de leur propre identité et dans leur façon d’aimer? Ces questionnements sur l'identité féminine sont des éléments réflexifs qui ont poussé mon intérêt vers la complexité des rapports hommes/femmes, des tensions et des différentes dynamiques incorporées par les jeunes femmes jusque dans leur moelle,

quant à l'expression intime de leur désir. Quelles formes prennent leurs corps pour se mouvoir et manifester leur amour?

1.2 Transposer les affects au plateau par le biais du corps

C'est l'expression des corps de mes interprètes qui m'a principalement guidée dans ma recherche-création. L'écriture scénique visuelle que j'ai réalisée avait pour objet de mettre en relief la relation du corps et des matériaux. Je souhaitais que l'exploration physique au sein de ma recherche soit plurielle et engage le corps et ses dynamiques au sein d'une expression variée utilisant notamment le mouvement dansé et des formes plus théâtrales pour, à partir d'extraits choisis, percevoir comment les mots agissaient sur le corps des interprètes. Comment les corps, nos corps, pourraient exprimer dans leur intensité physique, cette question du désir ainsi que la somme d'affects étudiée préalablement.

1.2.1 Le « devenir-affect » des personnages

Dans son article, « Kleist's Theatrical Theory of Re-Layed Emotionality » (2009), l'auteur Pahl Katrin analyse la question de l'extériorisation des sentiments et affirme, comme l'avaient déjà analysé Gilles Deleuze et Félix Guattari dans le chapitre « 1227 : traité de Nomadologie, la machine de guerre » de leur ouvrage *Mille Plateaux*, (1980, p. 351-423), que Kleist en est l'inventeur. Le devenir-affect de ses personnages est tellement passionné qu'il en résulte un effet particulier : la projection violente du sentiment à l'extérieur de la sphère intime du sujet. Pahl Katrin rappelle dans son article comment un sujet peut éprouver une certaine difficulté à communiquer sa vie interne quand le langage lui semble inadéquat, voire impropre à exprimer des sentiments puissants. Avec Kleist, l'authenticité du langage n'est pas perdue, mais est au contraire décuplée, car le sentiment trouve une issue dans l'extériorité expressive du corps.

> De même, les sentiments sont arrachés à l'intériorité d'un « sujet » pour être violemment projetés dans un milieu de pure extériorité qui leur communique une vitesse invraisemblable, une force de catapulte : amour ou haine, ce ne sont plus du tout des sentiments, mais des affects. (...) Cet élément de l'extériorité, qui domine tout, que Kleist invente en littérature, qu'il est le premier à inventer, va donner au temps un nouveau rythme, une succession sans fin de catatonies ou d'évanouissements, et de fulgurations ou précipitations. La catatonie, c'est « cet affect est trop fort pour moi », et la fulguration, « la force de cet affect m'emporte », le Moi n'étant plus qu'un personnage dont les gestes et les émotions sont désubjectivés, quitte à en mourir. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 440)

Kleist présente des personnages qui sont activement en train de perdre leur intégrité et qui deviennent alors des assemblages de composantes matérielles et mentales plutôt que des moi unifiés. Ainsi, de la même manière que Kleist désire doubler, désintégrer, brouiller les contours du moi, je peux dire que je me suis efforcée, dans ma création, de présenter des personnages féminins aux multiples facettes et dynamiques.

Je me suis donc dirigée vers une recherche qui vise à explorer l'état limite du corps en utilisant la répétition, l'élan, l'excès, la transe et différentes intensités physiques. C'est dans la mise en espace d'un corps qui tour à tour lutte, s'abandonne, dessine des trajets dans l'espace, se confronte à la matière et la transforme par des mouvements au contenu émotif, que j'ai choisi d'exprimer le désir de personnages féminins sous toutes ses formes.

1.2.2 La dynamique de l'extrême à travers le corps

Afin de retranscrire la force d'un mouvement émotionnel, les qualités instinctives, le rapport animal lié à la matière et les différentes énergies actives et passives que ce projet impliquait, j'ai dû chercher les liens que tissent les affects et le désir à travers le corps. Suzanne Bosmich, dans son article « De l'extrême à l'agonal dans l'univers chorégraphique de Pina Bausch », explique de manière très précise comment une dramaturgie de l'excès et de l'extrême comme celle de la chorégraphe

Pina Bausch pousse les interprètes à s'exprimer à partir de la violence dissimulée dans les corps, des forces antagonistes qui s'exposent volontairement au conflit et d'une polarité (masculin/féminin) qui se rencontre par le jeu et la confrontation (la lutte comme jeu). Pina Bausch a aussi été reconnue dans ses chorégraphies pour ses « glissements progressifs de l'extrême douceur à l'extrême violence » (Gauthier, 2008, p. 29).

> Dans la plupart de ses pièces, les images de femmes extrêmes se présentent sous deux formes : une esthétique de l'excès qui pousse les gestes, mots, mouvements jusqu'au bout et confronte bien souvent le public avec la rage ou le cri. La répétition, voire le ressassement, en est une technique de base allant jusqu'à l'effondrement des danseuses. (Bosmich, 2014)

C'est aussi, selon Suzanne Bosmich, le caractère viscéral et pulsionnel du corps, exprimé à travers le mouvement répétitif, qui crée des lignes de tension et rend compte d'une dynamique de l'excès. Ces différents aspects ont été très importants à retenir pour ma recherche, car ils ont fondé les premières étapes de mon processus d'exploration.

1.2.3 La fragilité des personnages féminins et des éléments organiques

Je voulais exprimer la fragilité intime de ces personnages féminins dans le rapport qu'elles entretiennent avec des éléments organiques, représentant symboliquement les quatre éléments (terre, air, eau, feu), qui se transforment tout au long de l'expérience de la performance. L'interprète extériorise ses états à travers la matière, l'animé anime la matière inanimée, comme la matière inanimée exige d'être transformée et réveille le désir du personnage afin de la transformer. Réciprocité dans les élans, est-ce la matière qui appelle la part inanimée du personnage à se transformer ? Ou vice-versa ?

Marthe Robert dans son œuvre *Un homme inexprimable*, *Essai sur l'œuvre de Heinrich Von Kleist* (1981), souligne le rapport que Kleist entretient avec les

éléments ainsi qu'avec la nature et le cosmos plus largement. Elle nous dévoile comment la présence du feu, par exemple, devient dans *La petite Catherine de Heilbronn* une catastrophe accidentelle qui témoigne en réalité d'une épreuve intérieure que le personnage doit traverser dans son cheminement initiatique. Son analyse plus psychanalytique m'a permis d'oser proposer une transposition de la vision romantique et symbolique de l'auteur en une vision sensuelle et organique dans ma création. D'où mon désir d'utiliser des matières, des textures sur le plateau et de m'intéresser à la relation que les interprètes entretiennent avec celles-ci, pour exprimer leur intimité.

C'est aussi le philosophe Gaston Bachelard qui a réalisé une étude approfondie de l'imaginaire poétique en utilisant les quatre éléments dans *L'eau et les rêves*, mais aussi dans ses trois autres ouvrages dédiés à chacun des éléments. L'idée principale que j'ai retenue de sa philosophie pour ce travail concerne la façon dont la matière féconde l'imagination. Selon lui, la matière est une sorte de miroir énergétique par lequel nous prenons conscience de notre puissance de transformation. Ainsi en transformant la matière nous nous transformons nous-même (Bachelard, 1992).

1.3 L'étude des espaces symboliques dans *Penthésilée* et *La Petite Catherine de Heilbronn*

J'ai trouvé, dans les deux œuvres de l'auteur Heinrich Von Kleist, matière à réflexion sur la trajectoire de ces deux personnages féminins, d'une façon qui entrait en résonance à la fois avec mes propres questionnements intimes et avec un monde symbolique fait d'images, de matières et de sensations propices à la rêverie créatrice. Celle-ci m'a guidée pour faire mes choix scénographiques et dramaturgiques. Je rêvais et laissais les liens se tisser d'eux-mêmes, entre les écrits de Kleist et mes ressentis, mes intuitions et aspirations personnelles. Tout cela a constitué une première étape de recherche, dans le but de rendre charnel et vivant

ces éléments que j'ai choisi de restituer à ma façon et avec mes propres enjeux de recherche.

1.3.1 Présentation des œuvres : *Penthésilée* et *La Petite Catherine de Heilbronn ou l'épreuve du feu*

Penthésilée est une pièce de théâtre écrite en 1808, qui est composée de vingt-quatre scènes, sans division en actes. Kleist s'inspire des tragédies grecques et place l'action sur « un champ de bataille dans les environs de Troie » (Kleist, 2001, p. 492). Les faits exposés dans la pièce ne sont pas complètement inventés par lui, même s'ils s'éloignent de ceux racontés par Homère. En effet, il se réapproprie et renverse le mythe, car il propose un nouveau rapport entre les deux amants. Dans son œuvre, c'est Penthésilée qui tue et dévore Achille, à l'inverse des textes anciens qui font de celui-ci un meurtrier : le héros grec tue par inadvertance, de sa lance, l'Amazone. C'est d'ailleurs ce renversement du rôle dominant/homme-dominée/femme qui m'a interpellée et m'a donné envie de creuser l'univers de cet auteur. Ma curiosité m'a amenée à m'intéresser au fait qu'il propose un personnage féminin extrême qui, dans un état second, commet un acte irréparable.

La Petite Catherine de Heilbronn ou l'épreuve du feu est une pièce écrite en 1810, à la fois comme un mystère médiéval avec des tribunaux secrets et des châteaux forts, mais aussi comme un conte initiatique et une épreuve d'amour : l'histoire d'un amour fou. La pièce est découpée en cinq actes et se déroule en Souabe, une région historique d'Allemagne. Dès sa première rencontre avec le chevalier, La Petite Catherine se jette à ses pieds : « bras ouverts trente pieds plus bas sur le pavé de la rue (...) Et se brise les deux jambes (...) » (Kleist, 2001, p. 663-664). Elle reste sur son lit de mort dans la braise de la fièvre ardente, six semaines interminables sans bouger. A peine remise, elle fait son baluchon et disparaît suivre le comte. Depuis cette première épreuve, elle est dans une soumission aveugle pour le comte de Strahl qu'elle suit jusqu'à Strasbourg. Par la médiation d'un ange, elle reconnaît lors d'un rêve prophétique son bien-aimé. Forte de cette apparition surnaturelle, elle

est poussée, dans une sorte d'abnégation, à se dévoiler pour éveiller l'homme qu'elle aime au souvenir de leur amour originel, afin que celui-ci s'incarne dans la réalité. L'histoire de la pièce raconte le long et sinueux éveil du Comte de Strahl qui, après plusieurs épreuves (et plusieurs actes), vivra une prise de conscience, sous forme de réminiscence du rêve, du sentiment amoureux qu'il voue à La Petite Catherine. Cet amour pour elle enfin révélé, le Comte de Strahl pourra la reconnaître. Ils se retrouveront alors unis et unifiés.

Par le travail d'étude précise de ces deux œuvres, j'ai déployé une grande familiarité avec les pièces et les personnages. Cela a soutenu tout mon parcours réflexif et créatif ainsi que ma pratique artistique. L'expérience de lecture a eu un impact sensible considérable pour me permettre d'imaginer à partir des thèmes et espaces décrits dans les textes, l'espace scénographique et le langage dramaturgique que j'allais développer par la suite.

1.3.2 Rêveries sur l'espace scénographique

En analysant les deux pièces de Kleist que sont *Penthésilée* et *La Petite Catherine*, je me suis rendue compte de l'aspect décousu, illogique, contradictoire de la description des espaces que proposait Kleist. Comme dans un rêve, les espaces étaient flottants, l'action dansante, virevoltante, passant d'une chose à l'autre avec de grandes ellipses ou laissant des questions sans réponses. L'action était tellement mouvementée, l'émotion si intense que cela me donnait l'impression que l'espace décrit bougeait, qu'il était fluide comme de l'eau. Je remarquais aussi que la référence aux éléments était très présente dans l'imaginaire de l'auteur et cela rejoignait l'approche sensible et esthétique que je souhaitais développer : pousser plus loin l'exploration du rapport aux éléments (l'eau, l'air, le feu, la terre). Même si chaque élément est présent, certains sont prédominants et influent sur le tempérament des personnages, ce qu'ils vont vivre, (la terre et le feu pour Penthésilée, l'air et l'eau pour La Petite Catherine). La nature joue donc un rôle

essentiel et est présente dans sa tonalité, dans sa texture, dans le relief qu'elle offre ainsi que dans sa matière vivante. On note la présence de l'orage, du tonnerre, de l'éclair, des montagnes, des forêts, des nuages brumeux et de la poussière, mais aussi de grottes, de pierres, de rochers, de murets, de terre ocre, d'un arbre, d'une cabane de bois, et de rivière dans ces deux pièces.

Étudier les différents espaces décrits dans les pièces m'a permis d'appréhender et de visualiser davantage les matières décrites dans les œuvres. Je pouvais alors plus facilement imaginer les sensations que vivaient les héroïnes dans leurs corps et les environnements dans lesquels elles progressaient. Ainsi des intuitions prenaient forme dans mon esprit et consolidaient mes objectifs à propos de l'espace scénique.

Dans *Penthésilée*, l'espace décrit est un espace épique, celui de l'affrontement, de la guerre, de la conquête de l'autre. La plaine est le réceptacle de mouvements intenses et d'immobilité en suspens, au gré des luttes et des arrêts du combat. La plaine est décrite comme : « immuable » (Kleist, 2001, p. 498) et ouverte sur l'horizon. Le rapport d'affrontement entre Penthésilée et Achille est très animal. Penthésilée est tel un léopard qui bondit, décolle, vole, et tombe au sol. Leurs déplacements effrénés broient les éléments et déplacent quantité de poussière.

C'est ainsi que l'intuition du travail avec l'argile rouge a commencé à se préciser : je cherchais une matière qui puisse raconter l'entassement, la prolifération, et en même temps redevenir étendue ou poussière. J'imaginais une matière de jeu qui non seulement puisse matérialiser ce sol de terre ocre mouvant comme la plaine, mais aussi raconter le désir de fusion de l'héroïne avec la nature comme avec le corps du guerrier désiré. Je visualisais l'argile tantôt comme décor extérieur tantôt comme le corps d'Achille démembré. Le rapport à cet élément organique qui pourrait faire revivre des sensations charnelles avec la terre, une texture élémentaire qui s'effrite et laisse des traces, me semblait précieux pour la recherche-création.

1.1 Pieds et argile
Source : Photo laboratoire, Margaux Lecolier, crédit : Andréa Ubal, 2019

L'espace décrit dans *Penthésilée* de Kleist, m'a semblé s'apparenter à un miroir révélant les paysages extérieurs et intérieurs des personnages, ainsi que leurs propensions métaphoriques et concrètes. Penthésilée se débat dans un espace tantôt étroit, tantôt extrêmement large. Sa quête est décrite comme une véritable recherche d'ascension. Concrètement, elle cherche à gravir la colline, dans le creux de la montagne. Elle est dans un espace de solitude, isolé et escarpé, face au vide effrayant. Tout est de relief, et est marqué par une tension qui s'inscrit dans le choix des échelles. On passe du microcosme au macrocosme, de la poussière à l'immensité de la montagne. Cette image de nature vertigineuse, a résonné dans mon imaginaire, avec le toit du Château en cendres de *La Petite Catherine*.

J'ai souhaité créer une pente, offrant de la profondeur et de la perspective au plateau. Une première aire de jeu à même le sol a été envisagée pour l'expression des interprètes et une seconde aire de jeu qui me permettait de matérialiser un horizon, une forme d'immensité, et de créer une écriture scénique alliant le symbolique à la fonctionnalité. L'espace pouvait raconter sans dévoiler, car je ne voulais pas d'images descriptives, mais un style dépouillé qui élimine l'artifice, et met en valeur la présence des corps. Je réfléchissais sur des espaces de jeu dans lesquels la scénographie pouvait souligner les rapports de force de la relation corps-

objet-matière. La constante mobilisation physique exigée par l'inclinaison était aussi passionnante pour pratiquer et pour mettre en valeur l'effort physique des corps sur le plateau.

1.3.3 Les images poétiques de la lumière dans *Penthésilée* et *La Petite Catherine*

L'atmosphère des deux pièces est souvent dense et épaisse, que ce soit par la poussière et le brouillard dans *Penthésilée*, ou par la nuit enveloppante, la lumière en clair/obscur et la vapeur d'eau dans *La petite Catherine*. Ce qui m'a beaucoup touchée, c'est que les images poétiques de la lumière évoquées par Kleist dans son théâtre, donnent à l'ombre une place particulière. L'ombre est telle la gardienne d'un secret endormi. Elle est cet inconscient qui sommeille, souterrain et parfois menaçant. La grotte, dans *La Petite Catherine*, est une sorte de *leitmotiv,* elle est cet espace éclairé seulement par une lampe, une seule lumière qui perce la masse sombre. La Petite Catherine voit dans les ténèbres, et la lumière de sa conscience l'aide à discerner ce qui est de l'ordre du rêve prophétique ou de l'illusion. La notion d'ombre et de lumière participe à donner du volume à l'espace, et offre même une impression de poids, comme une masse lumineuse tantôt pesante tantôt légère, parfois infranchissable puis tout à coup imperceptible.

Dans *Penthésilée*, l'auteur décrit une lumière aux variations intenses et dynamiques. Une lumière étincelante, un espace rouge comme un feu flamboyant qui parcourt le corps de l'Amazone sur sa gorge, sur son visage et « empourpre sa cuirasse jusqu'à la ceinture » (Kleist, 2001, p. 498). La thématique du feu résonne aussi dans *La Petite Catherine de Heilbronn*, il est présent dès sa première rencontre avec le comte, son visage est « en feu » comme si elle voyait une apparition. La brûlure de la rencontre laisse une lumière étrange tout autour de Catherine : « une lumière qui s'enroule en cinq filaments autour de son âme comme une corde » (Kleist, 2001, p. 665). L'amour de la Petite Catherine pour le Comte Von Strahl crée tout autour d'elle un espace de mystère lumineux.

Ces descriptions littéraires et poétiques de la lumière ont véritablement imprégné mon imaginaire. Elles ont eu par la suite une grande résonance dans le travail de transposition scénique que j'ai pu réaliser. Particulièrement pour l'écriture visuelle avec Lucile Proposer et l'objet marionnettique auquel je vais faire référence dans la sous-partie suivante.

1.3.4 Le métal comme inspiration pour l'objet marionnettique

Dans *La Petite Catherine*, l'héroïne est fille d'un armurier, elle rencontre le Comte de Strahl, qui vient demander de l'aide à son père pour fixer les attaches de son armure :

> Il descendit de cheval dans un fracas d'acier, lui, le cuirassé d'airain, (...) il s'inclina profondément pour pouvoir passer la porte avec les aigrettes qui ployaient de son heaume. Maître, regarde, dit-il : (...) prends du fer et du fil d'acier et sans que j'aie besoin de me dévêtir, fixe-les pour moi. (Kleist, 2001, p. 662).

Cette première description du Comte, qui représente le premier moment où La Petite Catherine le voit et est foudroyée par sa présence, m'a inspiré une sculpture de fer anthropomorphe. Je voulais représenter cette armure, réelle et imaginaire, qui blesse l'héroïne, et rend mystérieux et inatteignable cet homme. Cette cuirasse froide, épaisse et solide, me semblait exprimer l'orgueil et le rejet du comte qui se méprend longuement sur la Petite Catherine pendant la pièce. Le personnage met près de quatre actes à se souvenir de leur rencontre initiale qu'il a lui-même faite en rêve. Cette souffrance amoureuse que porte la jeune femme me semblait intéressante à confronter avec le rapport au matériau froid et rigide de la sculpture marionnettique. Comme si dans cette quête, elle s'accrochait et s'écorchait, aux contours de cet homme sans peau et sans visage.

1.4 Amplifier les enjeux de subjectivation par le dialogue du corps et de l'inanimé

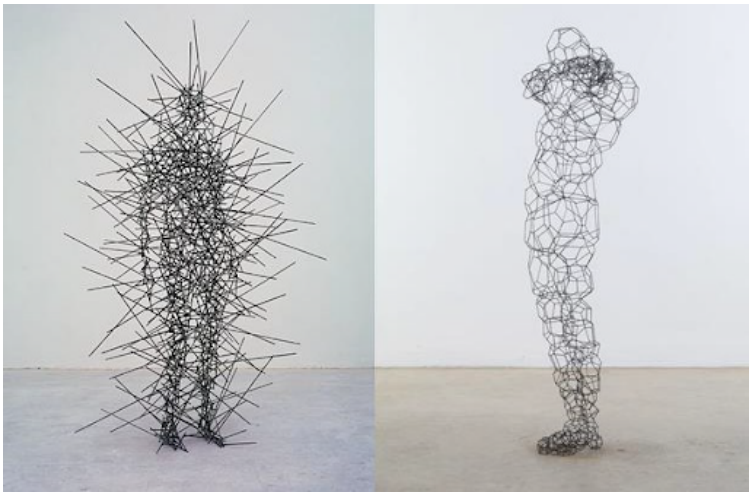
Mon intérêt pour la relation corps-objet-matière a été un point de départ pour tendre vers une dramaturgie personnelle qui met en avant physicalité et poésie, onirisme et étrangeté. Je souhaitais donner à voir l'aspect mystérieux mais aussi trivial des images qui avaient peuplé mon imagination. Or l''usage d'un langage marionnettique permet de produire de tout autres effets sur le public que ne pourrait produire le langage d'un acteur ou d'un danseur, car le jeu de l'interprète marionnettiste avec son instrument peut toujours se lire comme la mise en scène d'une dissociation psychique ou celle d'un prolongement fantasmatique du moi (Plassard, 2009, p. 6). Cette notion de doute sur la frontière identitaire m'a semblé être très pertinente pour mon sujet. J'ai désiré traduire la notion de fragile équilibre du territoire de l'entre-deux de la conscience, à la frontière entre l'animé et l'inanimé.

1.4.1 Un langage physique et plastique qui parle directement aux sens

Mon souhait d'utiliser la relation corps/objet marionnettique et corps/matières organiques pour exprimer l'aspect duel des personnages féminins, vient de mon désir de creuser un langage physique et plastique qui parle directement aux sens et à l'inconscient afin que les interprètes et le public puissent plonger dans une expérience à la fois intime et commune. Ainsi, à la différence d'un théâtre de la parole, le théâtre que j'ai imaginé grâce à l'apport de la marionnette a eu cet avantage de faire exister de multiples présences en même temps. J'ai ainsi cherché à m'approprier les particularités d'une « dramaturgie marionnettique » (Sermon, 2010), sans m'éloigner de mon expérience personnelle de comédienne ou de danseuse. J'ai souhaité, dans cette recherche, dépasser les connaissances que j'avais à propos du jeu dramatique et du mouvement, et préciser quels seraient les moyens expressifs les plus pertinents pour transposer au plateau les enjeux qui me semblaient fondamentaux dans ces pièces de Kleist.

Je me suis donc tournée vers d'autres vecteurs de dramatisation qui pourraient souligner non seulement l'intériorité des interprètes, mais aussi mettre en relief la violence latente, subie ou provoquée par les personnages, en me concentrant sur le corps désirant des héroïnes. J'avais la conviction que cette mise en relation – entre corps et matériau organique, et corps et objet marionnettique – me permettrait d'exprimer de façon personnelle et singulière les réflexions centrales à cette recherche au sujet de la figure de jeune femme amoureuse. Comme l'analyse Eruli, la marionnette peut servir de pont entre le réel et l'imaginaire et permet d'exprimer l'état de division et de combat intérieur si cher aux auteurs romantiques :

> La littérature romantique allemande (avec Goethe, Hoffman, Kleist) a largement contribué à faire de la marionnette la métaphore de ce qu'on n'appelait pas encore "l'inquiétante étrangeté", associant sa présence aux questionnements du rêve, du double, du masque, du faux-semblant, de l'étrange et du bizarre. (Eruli, 2006, p. 9)



1.2 Images d'inspiration pour la sculpture marionnettique
Source : Antony Gormley, Quantum Cloud IX, (1999) et Cumulate II, (2011)

Cette réflexion de Brunella Eruli met en valeur une idée que je présupposais, lorsque je réfléchissais à la manière de transposer scéniquement les thèmes abordés par les deux pièces de Kleist. Par la suite, j'ai découvert comment Kleist théorisait les approches particulières qu'offre le langage marionnettique Sa vision m'a intéressée et m'a permis d'identifier les deux points fondamentaux que je souhaitais

mettre en valeur dans ma recherche grâce à ce médium. Ils font l'objet de la prochaine sous-partie.

1.4.2 La grâce de la matière et l'entre-deux de la conscience

C'est en découvrant, pendant mes recherches préliminaires, le court ouvrage de Heinrich Von Kleist *Sur le Théâtre de Marionnettes*, seul texte que l'auteur a consacré au théâtre, à l'étude du mouvement, de la grâce et du jeu, que s'est formulée dans mon esprit cette nouvelle voie d'exploration avec l'inanimé. Il est toujours très difficile de retrouver l'intuition première rétrospectivement, car elle peut avoir tendance à fonctionner en rhizome, mais je peux affirmer que cette lecture a eu un fort impact sur ma décision finale d'explorer avec un objet marionnettique. Ce qu'écrit Kleist en 1811, c'est un petit traité théorique sous forme de courte histoire. Il évoque la « mécanique » des marionnettes et cherche à mettre en relief dans ce dialogue le paradoxe que soulève ces petites poupées si « gracieuses dans la danse » qui sont pourtant inanimées. Est-ce que la grâce peut advenir dans un mouvement mécanique ? Selon Kleist, le machiniste doit se projeter dans le centre de gravité de la marionnette. C'est-à-dire qu'il suffit, pour le marionnettiste, d'exécuter ses propres mouvements avec détachement, car c'est la gravité qui détermine le plus les figures, le rythme des mouvements et la grâce de la danse.

> Le mouvement le moins élaboré, le plus mécanique du point de vue des amateurs de « théâtre », apparaît donc comme le plus juste rationnellement, car il ne tient compte que d'une pesanteur naturelle qui s'impose à tous, et non du centre de gravité artificiel que représente la volonté de se plier aux convenances. (...) Dans cette perspective, l'opposition entre mécanisme et vitalisme est dépassée au profit de la définition d'un devenir-machine de l'homme qui le rend créateur de son propre mouvement. Le théâtre s'ordonne rationnellement sur la base du plaisir du corps en mouvement et non dans la définition d'une forme à respecter. (Leveratto, 1996)

Je pense que c'est justement cet alliage entre détachement, projection, et conscience de la gravité qui m'a interpellé. Je cherchais, en préparant mon projet de recherche, des qualités expressives particulières qui me permettraient de traduire avec le jeu marionnettique ce que je n'aurais jamais pu évoquer avec d'autres médiums artistiques. J'étais donc en quête du médium adéquat pour que nous nous exprimions en cohérence entre la forme et le fond, au service du propos de la création. Et j'étais captivée par le fait de découvrir ce que le travail avec une marionnettiste me permettrait de développer dans le langage du corps en relation avec un objet.

Je souhaitais aussi explorer et mettre en lumière le paysage de l'entre-deux de la conscience, à travers la relation entretenue par les personnages féminins avec l'objet et la matière. D'ailleurs, la seconde partie de l'essai de Kleist illustre bien cette idée en mettant en avant le fonctionnement des marionnettes et le fait que leur grâce provienne de ce qu'elles sont à la fois soumises et non soumises aux lois de la pesanteur. La grâce, explique Kleist, ne pourrait appartenir qu'à la matière ou à Dieu et c'est pour cela que nous sommes condamnés à la gesticulation éternelle et inutile de l'entre-deux (Kleist, 2010).

1.4.3 Les qualités expressives de la relation corps-objet-matière

Un de mes objectifs était de ne pas cacher la présence de la marionnettiste mais qu'elle fasse partie intégrante du langage scénique. Je l'imaginais simultanément personnage et manipulatrice, mais je souhaitais absolument que sa posture soit celle d'interprète. Ainsi je me positionnais dans une démarche qui s'intéressait à la relation de coprésence du marionnettiste et de l'objet.

> Sur le plan dramaturgique, la co-présence de la marionnette et de son manipulateur peut donner lieu à de multiples interactions dès que l'artiste commence de mettre en scène la manipulation : c'est-à-dire lorsqu'il cesse d'adopter une présence en retrait, uniquement instrumentale, pour faire apparaître, même fugitivement, le pouvoir

> qu'il exerce sur la figure et le monde qu'elle habite. (Plassard, 2009, p.5).

J'ai choisi de travailler avec une manipulation de l'objet à vue, en invitant la marionnettiste à être poreuse autant à l'action que l'objet marionnettique créait sur elle, qu'à celle qu'elle exerçait sur lui. Je souhaitais rendre compte de l'aller-retour éloquent de leur relation et développer son champ de possibles.

Comme le souligne Julie Sermon dans son article « Dramaturgies marionnettiques » : « [...] au-delà de ce que les mots servent à dire, raconter, expliquer ; c'est tout ce qu'ils peuvent charrier d'investissement subjectif et corporel » qui est intéressant. Avec l'apport de l'objet marionnettique, on peut jouer sur de nombreuses variations de plans et d'échelles, mais aussi sur des registres de présence (changement d'un état à l'autre) très variés, ce qui constitue un puissant levier émotionnel. Toutes les physionomies sont possibles (du minuscule au géant, du squelettique à l'énorme) ainsi que toutes les hybridations imaginables (Sermon, 2010, p. 125). Il est donc possible d'explorer une multiplicité de formes grâce aux diverses textures et ductilités de la matière.

Cette relation corps-matière est très bien exprimée dans les spectacles de la marionnettiste Elise Vigneron qui réalise des œuvres extrêmement sensibles dans lesquelles la matière organique et éphémère illustre la fragilité intérieure de l'être humain. Dans son spectacle *Anywhere* (2016), elle réalise une marionnette de glace qui fond petit à petit sur le plateau. Cette expérience sensorielle se rapprochait tout à fait de ma vision d'une écriture visuelle qui touche, comme elle le fait si bien, à cette frontière subtile de l'entre-deux, grâce à l'expression singulière d'une matière en pleine mutation. J'ai imaginé à mon tour un espace de l'entre-deux où l'interprète – à l'image de la terre qui se craquèle, peut se modeler avec de l'eau et devenir solide comme de la pierre – éprouve la sensation de l'excès et de la métamorphose. J'ai envisagé une performance qui rende visible le rapport avec la matière brute, ses multiples transformations, dans une sorte de cycle de métamorphose simultanée de l'interprète et de la matière.

En guise de conclusion de ce chapitre, l'étude des enjeux liés à la question de la construction subjective des femmes dans leur rapport au désir et l'amour dans les deux œuvres de Kleist, m'a servi pour confronter mon analyse à des questionnements plus contemporains. J'ai ainsi construit tout un cheminement personnel quant à la manière de m'identifier aux héroïnes et de travailler à transposer scéniquement les thématiques présentes dans *Penthésilée* et *La Petite Catherine de Heilbronn.* Tout mon travail préliminaire d'analyse et d'inspiration textuelle m'a permis de développer un imaginaire sensible qui cherchait à se manifester dans des axes concrets de pratique, reliés à l'espace scénographique, à la présence de la lumière ou encore aux explorations que j'envisageais avec les matériaux comme l'argile et le fer (objet marionnettique). En m'imprégnant profondément des images et sensations suscitées par la rêverie créatrice, j'ai été convaincue par le fait de vouloir découvrir les qualités expressives que le langage marionnettique me permettrait de créer et « de porter sur la scène d'autres images du mouvement, de la corporéité, de l'inscription dans le monde visible ou invisible, et de la vie elle-même. » (Plassard, 2009, p 1-2).

Le prochain chapitre présente la démarche d'appropriation subjective que nous avons réalisée avec ma partenaire Lucile Prosper pour donner corps aux personnages féminins. J'expose comment nous avons mis en place une méthodologie de pratique, afin de passer des mots au travail sur le mouvement physique et émotionnel. J'identifie aussi les différentes étapes qui m'ont permis de composer une dramaturgie sans parole et de préciser ma posture de recherche.

CHAPITRE II

L'ÉMERGENCE D'UNE MÉTHODOLOGIE PERSONNELLE AU SERVICE D'UNE DRAMATURGIE SANS PAROLE

Dans ce deuxième chapitre, je développe une réflexion sur la manière dont j'ai procédé pour m'approprier les archétypes féminins des pièces de Kleist. Je relate également l'approche méthodologique personnelle que j'ai constituée et mise en pratique pour décentrer le texte. Puis comment j'ai élaboré une cartographie de verbes d'actions comme outil d'exploration physique, au service d'une dramaturgie sans paroles. Cette dramaturgie a eu pour point d'ancrage des références artistiques et théoriques qui ont soutenu une approche sensible de corps écoutants. Nous avons ainsi expérimenté une forme d'organicité au sein de notre processus créatif, dans la manière d'assembler les différents matériaux de la recherche (texte, corps, objet, matière, lumière, son). Ce chapitre a également pour objet de présenter comment ma posture de recherche s'est affinée pendant le processus de création. J'ai choisi de me concentrer sur l'étude des mouvements pré-expressifs des interprètes et de privilégier la relation sans cesse changeante entre corps et matériau/objet, sans chercher à donner à ceux-ci une forme et une esthétique fixe.

2.1 Méthodologie de Pratique

2.1.1 L'appropriation subjective

Dans l'intitulé de mon mémoire j'utilise le terme « trajectoire intime de personnages féminins » pour montrer mon intérêt à retranscrire les mouvements physiques et émotionnels des héroïnes dont je me suis inspirée. Ce sont ces trajectoires que je suis allée chercher dans l'étude des deux pièces de Kleist, puisque je me suis concentrée uniquement sur le trajet de La Petite Catherine et de Penthésilée, mettant de ce fait à l'écart les autres personnages et intrigues de ces deux œuvres. Cela a constitué la première étape de re-subjectivation, celle de voir que ces deux protagonistes féminines transforment ceux ou ce qu'elles rencontrent et se transforment par cette rencontre. C'est cette étape d'analyse et de découpage qui m'a donné l'élan de m'emparer en toute subjectivité de leurs histoires et de leur faire prendre sens dans l'action, en fonction de mon propre point de vue. Les trajectoires de ces deux héroïnes sont devenues pour moi des exemples et ont alors engendré le désir de créer des trajectoires de personnages féminins contemporains.

J'ai approfondi dans les laboratoires le fait de se mettre au diapason des affects des héroïnes, donc de s'identifier à ce qu'elles vivent, comme dans un processus de travail d'identification de l'acteur au personnage qu'il choisit d'incarner. Cependant je voulais aussi que Lucile Prosper (l'interprète de la partition-texte et de la partition-marionnettique dans ma création) et moi-même, nous nous questionnions sur l'écho que ces histoires pouvaient engendrer dans notre vie personnelle. Je souhaitais que nous créions une matière intime qui allait nous appartenir. Pour arriver à cette matière nous avons réalisé différentes étapes de préparation, pour passer du texte initial à des textes personnels. Nous nous sommes attachées à deux extraits des textes originaux : une scène de *La Petite Catherine* pour Lucile Prosper et une scène de *Penthésilée* pour moi. Je cherchais à nous donner la possibilité de nous plonger dans la langue de l'auteur, même succinctement ainsi que dans les circonstances proposées par les enjeux des scènes et des rôles. Nous avons cherché avec de courts fragments de texte car cela n'était pas mon objectif principal.

Cependant j'aimais l'idée que nous puissions prendre le temps de découvrir ce matériau. Nous avons mené en laboratoire un travail d'exploration afin de chercher la relation entre corps en mouvement et texte dit, ce qui nous a donné accès au sous-texte et au monologue intérieur des personnages. Dans un second temps, je nous ai invitées, ma partenaire et moi, à écrire des textes poétiques au « je ». Ces textes nous ont aidées à incarner notre perception de ces figures féminines et à créer de la résonance profonde et intime entre elles et nous.

En offrant des situations d'improvisations dont l'objet était de nous projeter, Lucile Prosper et moi, dans ce que l'on ne sait pas de soi, grâce à des initiatives qui exigeaient de donner de son souffle, de sa pensée, de son poids. Nous nous sommes investies dans un processus de dépassement, dans l'intention d'atteindre une sorte de hors-soi, propre au travail de recherche-création. Dans le but de proposer, comme le dit Patrick Bonté à propos de son approche dramaturgique avec les interprètes de la compagnie Mossoux-Bonté :

> Une manière de se mettre dans une disposition intérieure qui autorise à ce que des éléments de l'ordre de l'informulable, de l'indéfinissable puissent surgir de soi. Dans notre processus de travail, nous avons vraiment eu besoin d'un passage par l'inconnu, par une mise en jeu de l'intime, pour atteindre quelque chose d'intéressant. (Bonté, 2009, https://www.paris-art.com/patrick-bonte/)

C'est d'ailleurs, cet abandon de soi dans la mise en action et le travail artistique qui nous questionne, nous confronte et nous redéfinit pour un temps. Je voulais créer une démarche qui illustre ce devenir autre, qui est mouvement. Celui-ci est en lien avec notre rapport au monde intérieur et extérieur et il se manifeste dans nos multiples rapports à l'espace. Le devenir autre, comme l'exprime Gilles Deleuze, a comme originalité de bousculer nos repères intellectuels au sujet du devenir et de la formation de l'identité puisqu'il suggère que ce sont nos rapports individuels et collectifs à l'espace qui conditionnent les identifications formatrices du « moi » en lien avec la notion de désir et de devenir-affect (Deleuze, 1978, p. 48). Par le processus d'appropriation subjective, nous avons vécu une étape de

déterritorialisation de symboles, d'imaginaires et de personnages, pour ensuite les reterritorialiser dans notre expérience artistique.

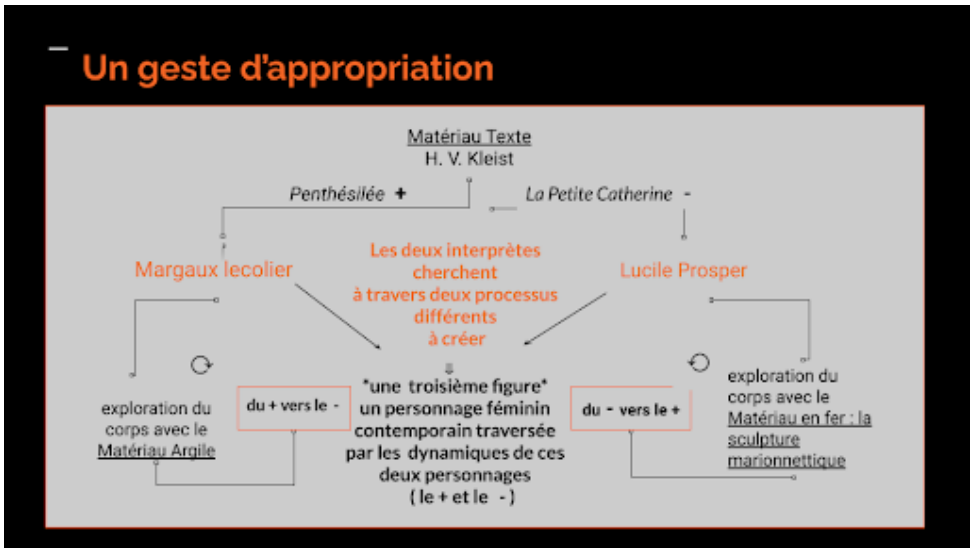
Le concept de déterritorialisation que je mentionne ici a été créé par le philosophe Gilles Deleuze et le psychanalyste Félix Guattari, et fait référence à tout processus qui décontextualise un ensemble de relations et les actualise ensuite dans d'autres situations ou contextes. En travaillant la subjectivité des personnages de cette façon, j'en suis arrivée à redéfinir, pour le temps de cette recherche, la subjectivité de l'artiste que je suis.

2.1.2 L'autre en soi et l'altérité de la matière

Comme je le mentionnais précédemment, mon projet originel était de plonger dans la représentation des bouleversements engendrés par le contexte amoureux dans la construction de la subjectivité d'une figure féminine. Cependant, à ce concept d'identité, s'est très tôt opposé celui d'altérité, son antonyme. Il était important de caractériser cet autre, ce qui était extérieur à ces figures féminines, ce qui était différent, troublant, et générateur de morts et de renaissances perpétuelles. J'ai étudié ce rapport à l'autre et ses représentations de plusieurs façons, tout particulièrement sous leurs formes imaginaires.

Tout d'abord, j'ai souhaité trouver, par l'approche marionnettique et celle avec la matière, une manière profonde, puissante et percutante d'exprimer le rapport à l'altérité, et de développer cela en exprimant un double positionnement : la confrontation intime entre soi et son double, et entre soi et autrui (ici le personnage masculin). Puis j'ai exploré ces deux aspects dans le rapport à l'altérité de la matière, et ce grâce aux choix de matériaux particuliers que sont l'argile et le fer. Ces matériaux ont insufflé ce même plaisir de s'éloigner de soi et de se décentrer, au service d'une expression artistique. On croit altérer la matière, mais c'est elle qui nous altère par son imprévisibilité. Le corps, qui entre en contact avec la matière, est lui-même amené à se transformer en permanence afin de pouvoir dialoguer avec elle. Finalement, c'est aussi mon procédé de recherche lui-même, celui d'effectuer

deux recherches en parallèle et en même temps, en travaillant avec ma partenaire Lucile Prosper au sein d'une approche comparative, qui m'a permis d'être sans cesse confrontée à l'altérité, à deux parcours simultanés : le sien et le mien qui se répondaient. Le fait de prendre tour à tour la posture de chercheuse qui interprète, agit et ressent, et celle de chercheuse qui observe, écoute et accompagne a été extrêmement formateur pour moi et a répondu tout particulièrement aux besoins soulevés par ma recherche. J'ai pu questionner ce qui était duel, mais unitaire, ou ce qui était semblable, mais profondément différent, en le présentant sans le définir, ni trouver de réponses définitives.



2.1 Un geste d'appropriation
Schéma : Margaux Lecolier

2.1.3 Un continuum de langages

Ma recherche m'a permis de mettre en relation mes questionnements interdisciplinaires pour développer un langage physique propre à la relation corps-objet-matière que j'avais envie d'explorer. En partant du jeu théâtral, du corps en mouvement, de la spécificité du travail du marionnettiste, j'ai pu, de manière transversale, créer des explorations en laboratoire qui engageaient les technicités particulières du travail de l'acteur, du danseur, et du marionnettiste. Je ne me suis

attachée à aucune d'entre elles plus qu'une autre, mais j'ai essayé de garder les particularités de chacune pour développer une physicalité adéquate à ma recherche. Je souhaitais développer mon propre vocabulaire, un langage et une grammaire d'outils pour mener une exploration physique qui nous corresponde et soit précisément au service du projet.

Je me questionnais sur la manière de travailler pour transposer langage verbal, langage corporel et langage articulé avec une matière ou une sculpture marionnettique. J'imaginais une sorte de continuum de langages associés dans le temps et dans l'espace, qui fasse sens.

Construire une fiction par le processus d'appropriation, c'est, de fait, créer une fiction nouvelle. Celle-ci a sollicité nos imaginaires qui ont eux-mêmes appelé de nouveaux états physiques. C'est pourquoi je me suis tout d'abord concentrée sur une manière de structurer des laboratoires qui nous permette de provoquer différents états de corps entre abandon et dépense, inertie et tonicité pour enrichir les contradictions que je souhaitais soulever dans ma thématique et pour mettre en valeur la tension qui existe entre danse et drame corporel. J'ai ainsi favorisé des explorations orientées sur les différentes dynamiques qui pouvaient amener de l'émotion pour celui qui la produit et qui la regarde, en cherchant de nouvelles voies non psychologiques pour créer ou pour diriger les interprètes.

> En s'autorisant à sortir de ses habitudes de pensée et d'usage corporel, autocentrés, en s'ex centrant, l'acteur peut rencontrer dans la profondeur et les couches successives de son corps, d'autres corps pensants en lui, qui vont nourrir un dialogue intérieur dramatique, imaginaire et poétique. (Heggen, 2017, p. 172)

En jouant avec différents états de corps – états émotionnels, états de pensées, états affects, comme les nomme Claire Heggen dans l'ouvrage *Le corps, ses dimensions cachés – Pratiques scéniques* – (2017, p. 164-167), j'ai transformé les caractéristiques des personnages identifiés en polarités de jeu et en danse des oppositions. Il faut dire que l'expression de Kleist à propos de ses deux personnages : « Elles forment ensemble le + et le - de l'algèbre, elles sont un seul

et même être... » (Kleist, *Lettre à Heinrich Joseph Von Collin*, 1808), m'a inspirée pour la transposition des qualités de ces personnages en un vocabulaire qui exprimerait la tension entre des forces antagonistes, des dynamiques physiques opposées.

Je me suis souvenue d'un langage physique qui m'avait été enseigné par Philippe Hottier lors d'un stage intensif sur le processus clownesque, au début de ma formation professionnelle. Hottier distinguait ce qu'il nommait l'énergie *active-active* et l'énergie *active-passive*. L'énergie *active-active* est une manière de se mouvoir dans un état d'engagement corporel d'intensité maximale, comme si nous étions créateurs de l'énergie, et l'énergie *active-passive*, est une manière d'être actif dans la réception, de se mouvoir avec légèreté, aisance et fluidité et sans accrocs. J'ai décidé de partir de cette connaissance ancrée en moi et de l'utiliser dans mes premiers laboratoires, comme étape initiale d'entraînement et d'engagement du corps. J'employais le signe +, en faisant référence à l'énergie *active-active* de Penthésilée, et le signe - à l'énergie *active-passive* de La Petite Catherine. Cette phrase de Kleist citée plus haut, m'a permis d'ouvrir un chemin, je l'ai trouvé tout de suite éloquente et efficace pour la traduire dans un langage dramaturgique et en éléments de jeu, car je pouvais m'appuyer directement sur un vocabulaire relié au jeu et non plus sur un vocabulaire uniquement littéraire. C'était comme faire un raccourci dans ma recherche, et convertir les personnages en sensorialité, en mouvement, corps et degré d'affects : le + et le -, l'extrême douceur et l'extrême violence, l'énergie *active-passive* et l'énergie *active-active*, la présence et l'absence, le poids et la légèreté, le chaud et le froid, toutes des positions qui semblent paradoxales et duelles, mais qui offrent aussi de manière interne une gamme infinie de nuances, une grande palette expressive pour le jeu.

2.1.4 La cartographie des verbes d'action

Pour trouver comment élaborer une méthodologie de création qui nous aide à passer du texte à un travail sur le corps au service d'une dramaturgie sans paroles**,** j'ai choisi de réaliser une liste de tous les verbes d'actions présents dans les deux œuvres et évoquant le corps en mouvement de mes héroïnes. En énumérant ces verbes, j'ai choisi de ne pas les identifier aux personnages, mais de les écrire sur une même grande feuille afin de réaliser une sorte de cartographie des verbes d'actions, qui nous soutienne et devienne un point d'ancrage pour débuter l'exploration physique autour de ces figures féminines. Ne plus les distinguer, reconnaître que certaines actions inscrites étaient opposées ou complémentaires, était une façon de vérifier l'hypothèse de l'auteur à propos de la complémentarité des personnages et une manière de revenir à un terrain de jeu plus neutre. D'une certaine façon, je souhaitais à cette étape valoriser le « faire » et nous amener à suivre l'intention directe du verbe d'action, sans rentrer dans le personnage par une analyse psychologique, mais par une incarnation directe. Mon objectif était d'élaborer des modalités d'exploration qui nous permettent de trouver ce que le corps dit que les mots ne disent pas et d'accéder à des états émotionnels intéressants pour notre recherche, par notre pratique corporelle.

J'ai réalisé rétrospectivement que cet outil de travail qui m'était venu comme une évidence pendant ma recherche pouvait faire référence à la ligne des actions physiques, à l'analyse action, du Système de Stanislavski. Comme le nomme José-Luis Thénon, dans son article : « Stanislavski : théorie et pratique de l'action. De la formation traditionnelle à la pédagogie théâtrale scientifique », Stanislavski propose, dans son œuvre, que « l'acteur assume la pratique de l'analyse de son personnage non pas assis autour d'une table, mais à partir de sa propre nature psycho-physique. ». Il explique plus particulièrement que l'acteur ne doit pas négliger le pouvoir de l'action concrète, et ne pas se contenter d'une analyse de son personnage uniquement intellectuelle. Dans la méthode des actions physiques, c'est l'action qui fait naître le sentiment et, comme nous l'avons exploré à notre manière,

l'action est génératrice d'état de corps, eux-mêmes générateurs d'émotions. (Thénon, J.-L, 1988)

Cette notion de cartographie a été importante dans mon processus méthodologique, car c'est à partir de cela que j'ai trouvé de la liberté relativement au texte et que j'ai commencé à vouloir inventer des phrases d'actions.

Ex : ÊTRE GUIDÉE + MARCHER + S'ÉVANOUIR + ÉTREINDRE + PRESSER

Ces courtes phrases chorégraphiques, que nous pouvions explorer en improvisation, nous permettaient de sortir de l'identification aux personnages, tout en restant proches d'elles. Petit à petit, nous pouvions vivre les actions physiques avec détachement, sans questionnement, simplement engagées et investies par différentes dynamiques ou états de corps. Cette cartographie était un support pour nous aider à nous mettre en mouvement et n'était pas seulement un instrument de réflexion mais bel et bien un instrument de mobilisation. Elle n'était pas un moyen de reproduire une réalité supposée préexistante, mais un moyen d'exploration auquel nous pouvions, de manière ludique, ajouter des intensités, des nuances, du poids et de la densité. Nous avions trouvé là une façon simple d'incarner, de chercher et d'écrire, en lien avec le matériau texte, qui ouvrait un champ de possibilités d'exploration aux orientations multiples.

Ce qui a été très surprenant, c'est qu'au fur et à mesure des laboratoires, nous avons constaté à plusieurs reprises que même si nous ne nous référions plus à cette cartographie et à ces verbes de manière consciente, nous étions en train de les produire quand nous improvisions avec la matière et l'objet marionnettique. Certaines images apparaissaient spontanément lors d'improvisations moins dirigées et, dans ces moments de surprises, il était agréable de percevoir que la thématique du projet nous habitait complètement et que cet outil avait été assimilé et incorporé.

PRESSER SE TAIRE SE RELEVER ÊTRE GUIDÉE SE COUCHER SAUTER SE REPLIER ÉTREINDRE MARCHER S'ÉVANOUIR

FREINER ENLACER DRESSER RÊVER

S'EXPOSER COMME LA ROSE SE JETER

LACÉRER BOIRE IMPLORER FRAPPER BRISER

VOLER DORMIR DISPARAÎTRE

CRIER ATTEINDRE FENDRE SE MÉPRENDRE

SE DÉCHIRER LA POITRINE PLEURER POURSUIVRE

SE PRÉCIPITER RESPIRER SE BLOTTIR ACCEPTER

RENDRE LA VIE SE TENIR AVALER L'AIR CARESSER

SE RETOURNER RETENIR S'APPROCHER COUPER

VOULOIR VISER REPOUSSER ESCALADER

BONDIR TENTER L'IMPOSSIBLE PORTER ALLER-VENIR

FRAYER SA VOIE PÂLIR TRESSAILLIR PLANTER SES

DENTS SUIVRE CHERCHER ATTRAPER SECOUER

ÊTRE CALME COMME LA MER SE DÉCHAINER DESCENDRE

ESQUIVER PIÉTINER ARMER S'ÉLANCER

S'ESSAYER S'ACCROUPIR CHUTER

SE RUER TOMBER QUITTER SE SOULEVER

REVENIR SUR SES PAS VOIR UNE APPARITION

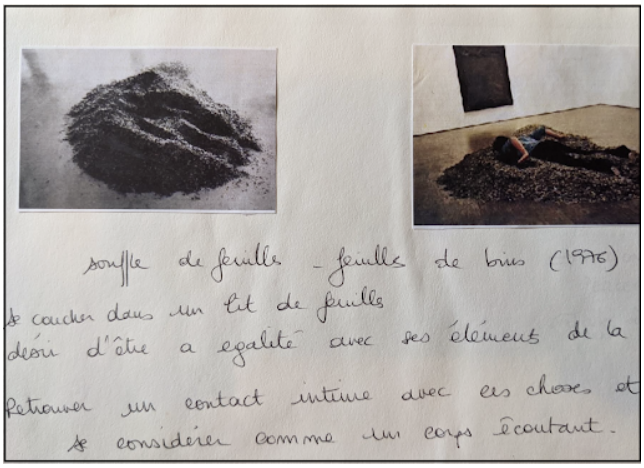
2.2 Cartographie des Verbes d'action présents dans *Penthésilée* et *La Petite Catherine* de Kleist

2.2 Méthodologie de l'organique

Après avoir conceptualisé une pratique concrète pour passer des mots du texte à l'exploration physique autour des corps en action des personnages, il était nécessaire d'initier le travail en relation avec les matériaux depuis des intentions artistiques précises qui m'étaient chères. Je souhaitais que nous développions une posture sensible cohérente tout au long de notre travail de recherche.

2.2.1 Développer une posture réceptrice

Être récepteur avant d'être émetteur, être présente, être en présence, écouter et sentir avec son corps, voilà quelque chose qui m'importait beaucoup quant à la démarche que j'allais instaurer pendant ma recherche-création avec mes collaborateurs dans la manière d'explorer, puis lors de la présentation de recherche. Je souhaitais que notre relation au corps et aux différentes qualités d'écoute du monde sensible fasse partie intégrante de notre approche en laboratoires, de l'univers visuel que nous allions proposer et qu'elle soit une posture consciemment défendue.



2.3 Empreinte
Source : photo *scrapbook* - inspiration Giuseppe Perrone

La démarche instinctive de ce qui constitue l'Arte Povera, ainsi que les réflexions de certains artistes, dont l'artiste italien Giuseppe Penone, ont constitué une inspiration indéniable au début de mon projet de recherche. Cette démarche artistique des années 1960, contemporaine et parallèle au Land Art, m'a beaucoup interpellée et m'a aidée à formuler mes propres intentions de travail de recherche surtout en termes de positionnement relié à l'activité artistique. Tout d'abord, l'Arte Povera privilégie le processus à l'objet fini, en rendant signifiant des objets dits insignifiants, des produits pauvres ou des matériaux naturels et bruts : du bois, du sable, de la terre, de la corde, du goudron, etc. Mais l'Arte Povera les utilise aussi comme des éléments artistiques à part entière qui deviennent expressifs et permettent de rétablir un contact direct et sensible entre l'artiste, le spectateur et les matériaux naturels et/ou bruts, tout comme je souhaitais le faire.

Giuseppe Penone, un artiste emblématique de ce courant, pense le corps et la relation de celui-ci avec la nature et les quatre éléments (la terre, l'air, l'eau, le feu) en développant une position artistique qui rend hommage aux cinq sens. C'est son travail artistique sur les empreintes et son rapport à la mémoire des matières organiques et végétales qui m'a inspirée, et aidée à suivre ces mêmes principes dans mes propres explorations. J'ai ainsi choisi de valoriser le sens du toucher, et le fait de vouloir être à égalité avec les éléments organiques (l'argile) ou avec les objets (la sculpture marionnettique) pour retrouver un contact intime. Je voulais mettre en valeur artistiquement la limite entre le dehors et le dedans par le fait de s'imprégner de ce que l'on touche et de le palper pour le marquer, lui insuffler de la vie. Ainsi le rapport à l'investissement sensible, à l'« inframince » que peut représenter la peau comme limite ou non limite m'a semblé être un point de départ fondamental pour être un corps écoutant, pour établir le contact avec les matériaux choisis et exprimer la subtilité de cette sensualité.

> L'inframince relève de l'imperceptible pourtant perçu, il entre en rapport avec l'infiniment petit et la nuance. Davila explique alors : « chez Leibniz, la perception comporte une part de non-conscience qui passe par des perceptions si infimes qu'elles ne se manifestent justement pas directement à l'attention, à la conscience. » (Zéhenne, 2011, p. 124)

Œuvrer avec ces qualités si fines de la perception nous demandait de convoquer une implication physique, là où le geste, la peau, les sens étaient les premiers points d'ancrages pour s'exprimer.

2.2.2 L'organicité du processus créatif

Cette implication sensible tout au long du parcours, par le choix d'une posture d'écoute et d'accueil, m'a poussée à mettre les différents éléments de ma recherche sur le même plan et dans un schéma de travail circulaire. Je souhaitais avoir une continuité, un investissement et une attention constante dans le temps avec chaque élément de ma recherche. Ma posture de chercheuse, d'interprète et de regard extérieur pour Lucile Prosper et Louis-Philippe Labrèche était par exemple également répartie, chaque semaine ou dans des rendez-vous réguliers et cela, du début jusqu'à la fin de la recherche. C'est aussi par mon geste d'appropriation que j'ai puisé dans des références diverses et que j'ai éprouvé ma capacité de sentir et de penser dans une sorte de chaos cérébral et physique. À mesure que je pénétrais, avec mes partenaires, dans les couches plus profondes de l'attention : rêves, rêveries, et visions propres à l'état de recherche et de création, j'ai accepté d'être déstabilisée, de remettre en cause certaines certitudes, jusqu'à douter de mes propres sens. Au final, je n'écoutais plus que cette intelligence sensible. Je me laissais guider par l'inconnu, le hasard, et le tissage robuste inconscient et conscient que nous étions en train de réaliser.

J'ai goûté à une sorte de fièvre créatrice qui avait sa propre logique en arborescence (différente d'une logique linéaire) et qui m'a permis de gagner en fluidité relativement à l'écoute de mon intuition et à ma capacité décisionnelle. Je pouvais choisir de laisser surgir les éléments au fur et à mesure sans les anticiper, car les besoins se découvraient dans la pratique : les intuitions se déroulaient du dedans vers le dehors, et pouvaient ainsi se déployer ; jusqu'à ce que l'extérieur, le dehors, réponde. Puis, à l'écoute des besoins éprouvés au plateau et dictés uniquement par lui, nous pouvions organiser de nouvelles explorations, nous aidant à nous dépasser.

Écouter, être, sentir et faire. S'offrir le luxe de l'expérience, analyser les laboratoires, mais prendre le temps du recul pour se défaire des mécanismes réflexifs en lien avec le besoin de réussite.

J'ai été agréablement surprise de découvrir qu'à partir du moment où j'avais bien choisi et balisé la structure de ma recherche et les éléments de jeu qui s'y rattachaient, la création elle-même a construit son propre système d'inter-relations entre les différents éléments. Une cohérence organique est advenue à partir du moment où j'ai décentré le texte. Il est alors devenu un matériau au même titre que le reste : les interprètes, les affects et états de corps, le mouvement, la matière, la lumière, le son. Je ne connaissais pas les limites au départ, certains morceaux se sont intégrés au système en cours de route et se sont élaborés dans le « faire » ou grâce aux apports des autres collaborateurs (présences, bagages, références, univers artistiques, réflexions personnelles). Chaque personne a trouvé sa place et chaque élément a trouvé son équilibre au fur et à mesure, et peu à peu l'ensemble a pris corps.

2.2.3 L'écriture avec la lumière autoportée

C'est le travail de ma partenaire Lucile Prosper, avec la sculpture marionnettique que j'avais imaginée et qui a été réalisée par Véronique Poirier, qui a été très surprenant sur ce point, car il a dépassé mes attentes quant à la question du contact tactile et de son potentiel narratif et poétique. La sculpture anthropomorphe de taille réelle, tout de grillage métallique et vide en-dedans, nous a permis de découvrir un élément d'écriture dramaturgique qui a été conscientisé pendant la pratique et qui n'avait pas été anticipé de ma part. Nous avons commencé les explorations en laboratoires avec cette sculpture de volume qui pouvait représenter, selon moi, le masculin présent dans les pièces de référence, c'est-à-dire le guerrier Achille ou le chevalier Comte de Strahl. Cela m'intéressait de matérialiser avec cette proposition plastique, l'énigme que peut représenter autrui, ce mystère qui se révèle à nous et qui nous révèle à nous-même. Je souhaitais présenter la figure masculine comme

un espace de projection, un espace sans cesse en devenir qui pouvait servir d'écran pour l'expression des fantasmes et des combats intérieurs du personnage féminin. Pour donner vie à cette sculpture, nous avons déployé un travail d'ombre et de lumière passionnant auquel je ne m'étais pas préparée. Ce travail a émergé au début des premières explorations avec la sculpture, pour mettre en valeur un toucher qui éclaire, un toucher sensible qui puisse illuminer la marionnette du dedans, et permette de jouer avec le grillage pour créer des ombres et du relief. Cela nous a donné la possibilité de dévoiler l'objet marionnettique petit à petit comme dans un songe, et nous a poussées de façon plus spécifique à écrire par tableaux, au service du travail avec l'objet marionnettique.

2.4 Visages
Source : Photo Cœur à Corps, Lucile Prosper, crédit : Patrice Tremblay, 2019

Au début, le défi avec le travail de Lucile était d'arriver à donner vie à « ce bout de ferraille » : non seulement lui insuffler de la vie, mais surtout faire ressentir le trouble que cette sculpture pourrait provoquer chez la marionnettiste. Il n'était pas question de manipuler, au sens de prouver sa dextérité de marionnettiste-illusionniste puisque toutes les prises de cet objet étaient visibles par sa transparence. Il y avait donc toute une dynamique nouvelle à explorer où la rencontre entre l'interprète et l'objet devait avoir lieu. Cette rencontre était

nécessaire pour que nous puissions choisir où nous voulions poser notre regard, tantôt sur cet objet étonnant vivant avec si peu, tantôt sur l'interprète émotionnellement troublée, car investie par cet objet qui lui renvoyait l'expression de sa propre intériorité, extériorisée dans la matière. Je souhaitais mettre en valeur cet équilibre mystérieux présent entre deux forces : l'humain et l'objet, qui se parlent et dialoguent tour à tour avec simplicité et dépouillement, pour rendre visible la dynamique du désir, de coups en contrecoups, de caresses en déchirements, de poids en contrepoids.

Dans la rencontre amoureuse, la Petite Catherine trouve son double dans le miroir que devient cet homme mystérieux, le Comte de Strahl, et c'est justement la lumière autoportée qui nous a permis de matérialiser cette image et surtout son ambiguïté et son interprétation multiple par le spectateur. De ce fait, mon champ de recherche sur la relation corps-objet marionnettique s'est vu complété par ce principe lumineux qui s'alliait parfaitement à mon travail sur le mouvement du corps.

C'est Lucile Prosper qui lors d'une exploration, m'a parlé de son partenaire de vie Mathieu Marcil, et du procédé d'éclairage autoporté que ce dernier avait développé et qui pourrait selon elle enrichir nos explorations. J'ai effectivement trouvé que l'apport de ce dispositif lumineux pouvait grandement nous convenir, car il venait s'imbriquer totalement dans ma sculpture de métal aux effets de transparence.

Nous avons découvert une autonomie d'écriture dramaturgique par la lumière, créée par ce système autoporté dans la paume de la main et au milieu de la poitrine, que Lucile pouvait diriger. Il y avait donc deux moyens simultanés pour s'exprimer : les mouvements expressifs de son corps en relation avec l'objet marionnettique, et le travail corporel pour mettre en mouvement la lumière, qui lui permettait d'exprimer d'autres intentions de jeu. De plus, cette utilisation de la source lumineuse permettait à Lucile de révéler l'objet et d'apporter ainsi de très grandes nuances à son interprétation. La sculpture pouvait tour à tour disparaitre, apparaitre, être magnifiée, ou bien au contraire réduite à ce qu'elle était : un objet plus trivial, un assemblage de métal. Beaucoup de textures visuelles différentes pouvaient être réalisées ainsi que tout un jeu d'ombre sur la surface en fond de scène. L'apport du

travail de recherche et de confection de ces minutieux appareils lumineux par l'artiste éclairagiste Mathieu Marcil, en collaboration avec moi, a donc magnifié notre recherche et l'a complétée, grâce à un heureux hasard.

2.2.4 Le travail au plateau appelle la matière son

D'une toute autre façon, mais non moins importante, la matière son s'est imposée à nous pendant le processus de recherche-création. Elle a fait son entrée par accident. Ou peut-être étions-nous arrivées au bout de nos explorations sans elle. Je me souviens que c'est lors d'une improvisation avec l'argile, que mes directrices de recherche Dinaïg Stall et Anick La Bissonnière, m'ont fait ce retour au sujet du bruit de l'argile qui résonnait sur les structures scénographiques (comme la pente) lorsque je la frappais, ou que je m'en saisissais avec ardeur. Elles mentionnaient alors à quel point cette musicalité était riche, tout comme le bruit créé par la manipulation de l'objet marionnettique par Lucile. De stimulantes discussions s'en sont suivies autour du potentiel expressif de la sonorité de la matière. Mon cerveau était en effervescence et j'aimais l'idée d'avoir un soutien créatif sonore. J'ai alors pensé à un ami artiste musicien, compositeur et interprète, qui créait certains de ses instruments et pouvait être intéressé par une éventuelle collaboration. Bruno De Oliveira a accepté de se joindre à nous et nous a offert son regard, son écoute ainsi que son expertise. Nous nous sommes lancés dans de nouvelles expériences qui nous ont permis d'explorer comment rendre sensible, de manière sonore, les énergies plus imperceptibles ou relations dynamiques entre l'interprète et l'objet-matière. J'ai proposé à Bruno d'être interprète à nos côtés et de jouer de la musique *live* lors des répétitions ainsi que pour les présentations de recherche.

C'est alors que j'ai découvert à quel point le travail avec un musicien, qui ne crée pas seulement de la musique ou une ambiance sonore, mais qui donne véritablement voix à l'argile et à la marionnette grâce au timbre adéquat, aux rythmes, aux mélodies et jeux avec les surfaces et objets utilisés était un apport merveilleux pour ma recherche. La matière-son pouvait donner vie par écho au partenaire-matière,

ou au partenaire-objet. Le musicien racontait aussi une autre histoire à côté de l'histoire que nous nous racontions, qui donnait du relief à l'interprétation. En créant un discours musical propre, une relation dialogique surprenante est advenue. La musique était présente dans nos corps, elle était soutenue par le musicien qui, par empathie, la percevait et la transformait en un langage sensible qui portait nos corps en retour. Il donnait à la vibration une présence, aux états émotionnels un leitmotiv, aux mouvements du corps un souffle et rythme second. Le musicien jouait avec nous avec ses propres verbes d'action : secouer, souffler, gratter, frapper etc… sur différentes surfaces et textures se rapprochant du son des matériaux au plateau. La création et recherche de Bruno De Oliveira n'avait d'ailleurs pas comme fonction d'être redondante, de traduire par une sorte de logique « psycho-musicale » un caractère, un sentiment, une péripétie, et de se mettre uniquement au diapason du corps des interprètes. Elle a plutôt eu comme effet, comme le dit Pierre Longuenesse dans son article « Corps musical et tapis volant » : « de [nous] emmener physiquement au-delà de [nous]-même[s], de " dilater ", en quelque sorte, [notre] énergie physique, voire même [notre] corps tout entier - d'élargir son amplitude de mouvement, son espace vital. » (Longuenesse, 2017, p. 154).

Dans la construction dramaturgique, la musique a donc eu une place importante, pour transcrire la pesanteur ou la légèreté d'un mouvement, l'étrangeté d'un comportement. Mais ce sont les choix innombrables que le musicien pouvait faire – en utilisant un instrument plutôt qu'un autre, au son plus percussif et/ou mélodique – qui a ouvert tout un panel de sonorités afin d'amplifier la sensorialité qui se dégageait de notre travail. Selon moi, si la matière-son est arrivée en dernier dans notre processus, c'est qu'elle est apparue au moment adéquat pour soutenir toutes les matières (matière-texte / matière-corps / matière-affect / matière lumière) avec lesquelles nous travaillions depuis déjà quelques mois. Nous avions eu le temps de plonger dans notre propre intimité et d'explorer longtemps avec le silence. Les mots dits et non-dits étaient contenus et maintenus en sourdine. Au moment opportun, cette matière-son a pu, à elle seule, toutes les rassembler et venir sublimer de manière précise, le chemin déjà emprunté.

2.3 Les découvertes à propos de ma posture de recherche pendant le processus exploratoire

2.3.1 Affiner sa posture de recherche : être attentive aux mouvements pré-expressifs

En m'exerçant à observer puis à accompagner Lucile dans ces explorations, ainsi que lorsque je cherchais moi-même pour ma partition scénique, je me suis rendue compte que ce qui m'intéressait particulièrement, c'était la découverte des premières étapes qui facilitent l'expression de l'impulsion créatrice. C'est-à-dire tout le travail préparatoire que nous avons pratiqué lors des laboratoires, et qui nous a permis de prendre conscience de ce qu'étaient nos besoins pour notre concentration physique, mentale et émotionnelle. Quelles étaient les conditions optimales pour nous permettre de lâcher-prise et de nous mettre en jeu? Quelles étaient les situations propices à l'émergence de l'impulsion? Et comme le nomme Claire Heggen :

> D'où part le mouvement? Où se prépare-t-il? Qu'est-ce qui est de l'ordre de l'infra, l'intra, l'extra, l'au-delà du corps? Dans quelles couches, nappes, profondeurs du corps, s'élaborerait un pré-mouvement? (Heggen, 2017)

Tels étaient mes questions concernant la préparation de l'interprète et des moyens à mettre en œuvre pour favoriser notre capacité à improviser.

J'étais par exemple très intéressée à discerner les qualités d'immobilité dans le mouvement, et celle que je pourrais qualifier d'agitation présente dans la quiétude, ou encore à découvrir quelles étaient les dispositions singulières de nos propres énergies lorsque nous étions en plein entraînement. En usant de mon propre vocabulaire de pratique pour nous exprimer lors des explorations, c'est ma propre posture de recherche relative au langage du corps et à la présence scénique que j'ai découverte et aiguisée. Grâce à Andréa Ubal, qui était mon regard extérieur pour le travail avec l'argile et qui avait ses propres références théoriques et pratiques, j'ai pu intégrer à mon travail la lecture de l'analyse du mouvement de Laban (LMA) et

celle de l'anthropologie théâtrale de Barba. Deux méthodes qui permettent de décrire, interpréter, et analyser l'expressivité du corps en mouvement. L'analyse de Laban est inspirée de plusieurs domaines comme l'anatomie, la kinésiologie, la psychologie (corps, effort, forme et espace). L'approche de Barba sert à identifier, nommer et retranscrire certaines lois physiques qui servent la présence scénique de l'acteur. Ensemble avec Andréa, nous avons pris le temps de décortiquer la charge expressive des différents mouvements que je réalisais, de pousser plus loin notre réflexion quant à ce qui déterminait leurs qualités émotionnelles et physiques. Comme Andréa était sensible à ces approches, sa manière de me faire des retours concrets sur ma pratique, sur l'exécution d'un mouvement, mon attitude, mon rapport au poids et à la gravité, a eu une grande valeur pour m'aider à incorporer ces approches théoriques qui trouvaient ici une pertinence accrue au regard des enjeux de la recherche. Nous avons donc gardé ces interrogations sur le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives comme points essentiels dans l'étude du mouvement pendant mon processus de création.

L'observation, de façon plus précise, des variations musculaires et des changements de nos corps m'a permis de découvrir d'autres qualités de mouvement propices au jeu avec la matière, ainsi que des outils afin d'interpréter et retranscrire le souvenir de ces mêmes mouvements. Une des premières explorations que j'ai mises en place a été de jouer avec quatre points différents à partir d'un extrait de scène de *Penthésilée* :

1. se mouvoir + dire le texte (mouvement et texte ininterrompu)
2. dire le texte sans bouger (texte sans mouvement)
3. se mouvoir + dire le texte + non-dit = mouvement arrêté dans l'espace et silence
4. se mouvoir + dire le texte + non-dit + être en lien avec la matière

Nous avons mis en relation le fait de dire le texte à voix haute, de se mouvoir librement et de faire des arrêts (rythme et durée), dans le sens de faire durer un mouvement dans l'espace par le fait de le stopper avec intensité. Nous avons appelé

cela : “jouer avec le non-dit”, et nous avons pris en compte le fait d’être dans un arrêt en silence, sans aucun mouvement du corps. Lors de cette exploration, le travail que j’ai mené sur le corps et sur l’énergie déployée dans le temps et dans l’espace, a eu comme impact de me faire prendre conscience de la part expressive d’un mouvement condensé et soutenu par son arrêt. Chez Barba le travail extra-quotidien de l’acteur implique le dialogue entre les notions d’énergie, d'équilibre et d’opposition, il se fait dans le temps et dans l’espace. Dans le théâtre Nô, il est dit que « trois dixièmes de l’action de l’acteur doivent s’investir dans l’espace et sept dixièmes dans le temps » (Barba, 2008, p.72). Cette rétention de l’action, connue comme énergie dans le temps, se manifeste par une sensation de mouvement et d’effort dans une situation d’immobilité. Paradoxalement, retenir l’action nécessite un contrôle supérieur d'énergie, en relation aux exigences pour mettre en action un mouvement dans l'espace. C’est ce type de mouvement qui permettait de se saisir le mieux, de l’écart entre l’action et son empreinte sensorielle, ainsi que de retranscrire un souvenir du contact avec l’argile.

Je me suis donc mise à alterner ces différents outils de jeu, en laissant les images se créer, advenir. Pendant ces premiers laboratoires, j’ai découvert de nouvelles manières de jouer, qui semblaient contradictoires avec les bases du jeu d’acteur que l’on m’a enseignées, car elles pouvaient me donner l’impression d’être redondante, d’imager quelque chose qui était déjà dit. Au début, je me censurais sur ce point, jusqu’à ce que je comprenne que la manière d’être en lien avec la matière pouvait me permettre de chercher autrement et que je n’avais pas à avoir peur de cela, bien au contraire. Très vite, avec ce jeu exploratoire, il semblait évident que l’outil qui consistait à se mouvoir et à parler en même temps était le plus stérile, car le silence, l’arrêt ou l’appui sensible avec la matière, étaient essentiels. Essentiels pour raconter quelque chose de supplémentaire qui ne peut être dit ni uniquement par les mots, ni uniquement par le corps, mais par la tension qui habite l’instant présent, que l’arrêt condensé peut soutenir.

2.3.2 Se concentrer sur la relation et non sur une forme à atteindre

Dans ma manière d'envisager le rapport à la matière, il était évident que je ne cherchais pas à atteindre un résultat anticipé et prédéfini, mais plutôt que je souhaitais me positionner, comme le nomme Tim Ingold dans son ouvrage *Faire*, comme un actant qui s'insère dans un processus avec les matériaux et qui engendre des formes nées de sa relation engagée avec eux. Dans cette conception-ci et telle que je l'ai vécue, les chercheuses ont ajouté leur propre force aux autres forces et énergies qui étaient déjà en jeu. Cette conception pense le faire comme un processus de croissance. C'est-à-dire que « cela place dès le départ celui qui fait comme quelqu'un qui agit dans un monde de matières actives. Ces matières sont ce avec quoi, il doit travailler et le processus de fabrication consiste à "unir ses forces" aux leurs », (Ingold, 2018, p. 58-59). Même si dans ma recherche, rien n'était relié à de la fabrication, dans le sens artisanal du terme, à part bien sûr la confection de l'objet marionnettique par la scénographe, il y a eu fabrication de pensées créatrices, et de pensées en action. Et ce que j'ai expérimenté avec la matière a ressemblé à un jeu. Un jeu de mariage, d'alliage au présent entre le corps et la matière sans cesse en mouvement, comme en écoute simultanée, dans une réciprocité et métamorphose perpétuelle. Ainsi ma recherche n'a pas consisté à mettre en œuvre un concept préexistant en amont mais bel et bien à reconnaître ce que je faisais en le faisant, à découvrir ce que je cherchais en le cherchant, à accepter de me laisser révéler par l'engagement total de mon corps, du corps de mon interprète en relation avec les matériaux choisis.

Dans les laboratoires, je me suis astreinte à suivre une de mes premières règles qui était de ne pas m'attacher à la forme que prennent les choses. Elle n'était pas un objectif à atteindre, ni une issue à trouver. Il était davantage question d'expérience sensorielle et de la forme que prenait la relation du corps des interprètes avec les matériaux que de la forme donnée aux matériaux. Quand je modèle l'argile ou que j'ai l'impression que c'est l'appel de l'argile qui me meut, je ne suis pas en train de construire quoi que ce soit, je ne cherche pas à produire quelque chose de particulier, j'essaye d'être comme un animal aux aguets prêt à bondir, dans un

sursaut, dans un élan. Emma Merabet exprime dans son article « Rêver l'intimité de la matière », le caractère fantasmagorique originel du rapport au pétrissage de l'argile dans l'inconscient collectif. Elle présente entre autres, le spectacle *D'états de femmes* (2004) d'Alice Laloy, qui met en scène des interprètes qui travaillent l'argile sur scène avec une matière en transformation permanente :

> Les figures qui émergent des gestes des quatre marionnettistes sont en constante tension entre défiguration et reconfiguration ; elles illustrent en un sens ce que Bachelard appelle l'imagination mésomorphe, et dont les objets « ne prennent que difficilement leur forme, et puis la perdent, [et] s'affaissent comme une pâte. » Ainsi, la matière se métamorphose au même titre que les figures qu'elle fait surgir : loin de demeurer en des formes fixes et figées, elles deviennent formes dynamiques, mouvements, transformations. (Laloy, 2004, p. 116-117)

La référence à l'imagination mésomorphe a une grande résonance avec le travail que j'ai réalisé. J'ai joué à être en relation avec l'argile, autant avec mes mains, mes pieds, ma tête, ma bouche, mes genoux et épaules ou encore mon dos, c'est-à-dire dans une immersion de mon corps entier, ce qui a davantage amplifié le caractère transitoire de la forme que prenait l'argile à mon contact, et si images il y avait, elles étaient transitoires, de passage et éphémères.

De mon côté, il n'y avait aucune nécessité à faire les choses de manière conventionnelle, ou appliquée, mais une nécessité profonde à « mettre en scène des matériaux bruts, c'est-à-dire n'ayant fait l'objet d'aucun travail de mise en forme préalable à leur mise en jeu au plateau. » (Postel, 2019). C'est d'ailleurs cette manière de suivre les variations de la matière brute, de ses tensions, de ses résistances et de son élasticité, ainsi que des formations et déformations continues que ces modulations rendent possibles, qui m'a aidée comme interprète à apprendre de l'intérieur :

> La seule manière de véritablement apprendre quelque chose, en l'apprenant de l'intérieur, est de l'apprendre en le découvrant par soi-même. Connaître une chose demande de croître en elle et de la laisser croître en soi, de telle manière qu'elle devienne une partie de ce que l'on est. (Ingold, 2018, p19)

Le travail qui suit présente la manière dont j'ai voulu présenter au public ce travail intime que nous avons effectué, de l'intérieur, comme l'évoque Tim Ingold. D'abord, à partir des questions que je me posais sur la façon de tracer notre processus de création. Puis sur le fait de rendre cette réflexivité personnelle intelligible afin de la partager au public lors de ma présentation.

CHAPITRE III

UNE ÉCRITURE VISUELLE ET SENSIBLE AU SERVICE DU PROCESSUS DE CRÉATION ET DE L'EXPRESSIVITÉ DES INTERPRÈTES

Ce chapitre a pour objet, dans un premier temps, d'analyser la création sous forme de conférence-performée que j'ai partagé au public. J'y explicite la démarche que nous avons adoptée pour écrire chacune de nos trajectoires intimes, mais aussi quels sont les besoins spécifiques qui ont émergé, pendant l'élaboration de nos différentes partitions. J'ai choisi de demeurer au plus proche de mes intentions de recherche lors de la présentation du travail au public et d'utiliser la partition ainsi que l'acte performatif pour que nous nous exprimions dans une structure improvisée et ajustée aux différents univers que nous avions créés. Dans un second temps, ce chapitre met l'accent sur l'attention que j'ai porté au sujet féminin, au fait d'écrire des parcours sensoriels qui mettent en valeur une écriture de l'intime qui offre pleinement : « le droit de fantasmer, d'écouter la voix de [nos] propre[s] désir[s], de se faire emporter par la richesse de [notre] imagination, trop longtemps étouffée (...) » (Forsyth, 2009). Enfin, ce chapitre se termine sur la présentation de certaines modalités d'interprétation, de principes techniques et esthétiques qui ont été propices pour soutenir notre recherche à propos de l'expressivité des interprètes.

3.1 Les différents modes de figuration des trois partitions scéniques

3.1.1 Rappel de la notion de partition et de son sens dans ma recherche

En réfléchissant tout au long de nos expérimentations au fait que la recherche avait comme finalité d'être présentée à un public, il m'a fallu impérativement penser à la manière d'écrire notre travail et de ne pas le restituer comme une représentation. Je voulais présenter les traces du processus de création mais qu'elles ne soient pas vues comme une finalité, et ne représentent pas un produit fini. Je souhaitais trouver une écriture au service de ma recherche qui ne déstabilise pas le travail et les états découverts par les interprètes. Il fallait donc, dès le travail en laboratoire, affiner ma manière de fonctionner pour que le cocon intime que nous formions soit conservé au moment de la présentation. J'ai ainsi choisi de me positionner pour une écriture fragmentée qui intègre chacune de nos étapes réflexives et créatives, et nous libère au niveau interprétatif, c'est-à-dire qui conserve les repères essentiels que la structure de nos partitions exigeait, mais laisse des espaces ouverts à l'improvisation et nous permettent de remanier, comme bon nous semblait, l'ordre des séquences. Le but était de nous permettre de ne pas chercher à donner à voir de résultat, mais bien à vivre une démarche artistique qui était à l'état de gestation. La question essentielle n'était pas de savoir « Qu'est-ce que je donne à voir? », mais bien, « Qu'est-ce que cela me fait ressentir, personnellement, comme interprète? Et comment puis-je profiter de ce ressenti intérieur pour engager mon mouvement d'une présence plus investie? » C'est la question du vécu de l'artiste, de sa plongée introspective, et de son expérimentation scénique qui a été favorisée.

Je tiens à préciser que lorsque je me réfère au terme partition, je l'emploie ici comme un type d'écriture personnel par et pour l'artiste-interprète, dont le but est de conserver la trace de son propre travail au sein du processus de création. L'objectif premier était de commencer à consigner nos recherches tout en ne figeant pas l'écriture dramaturgique. Pour la partition marionnettique, comme pour celle avec l'argile, il s'agissait de proposer une façon d'écrire le processus de manière

graphique, c'est-à-dire de pouvoir l'annoter à notre façon, comme le propose Julie Sermon en définition minimale dans l'interview pour la revue Hémisphère (XVI), « une partition est une forme graphique composée de signes qui se déchiffrent dans le but de réaliser une action sur scène. » (Albasini, Sermon, 2019, p. 104). Cependant, mon intention était de laisser de la place dans cette écriture, à celle de la partition invisible des interprètes, dans chacune de nos trajectoires.

> La principale caractéristique de la partition de l'interprète est d'être invisible. Elle s'écrit, pour ainsi dire à même le corps des interprètes, qui en construisent la mémoire – technique, affective, spatiale, kinesthésique… – au fil des répétitions. (Sermon, 2016, p. 42)

J'avais comme intérêt de trouver comment construire et écrire le processus créatif, car je souhaitais trouver le moyen qui nous permettrait de présenter cette recherche tout en continuant d'être dans l'état de présence le plus juste. D'une certaine façon, j'anticipais l'étape de présentation de recherche, car je souhaitais déjouer les dynamiques posturales que nous pouvions avoir l'habitude de prendre quand nous étions en représentation d'un objet scénique. Dynamiques, qui sont, dans la plupart des cas peut-être, plus égotiques et qui auraient pu transformer la recherche en une occasion de représentation détournée, modifiant l'intention des interprètes en une démonstration sous le regard du public. Je voulais que Lucile et moi-même, nous puissions nous concentrer jusqu'au bout sur notre posture de chercheuse-interprète, et sur notre intériorité comme point de départ de toute expression.

Derrière cette recherche d'une écriture au service de notre pratique, j'avais la volonté de structurer le processus de création et de me mettre au diapason des besoins spécifiques découverts tout au long de notre parcours et relevés grâce à chacune de nos partitions. J'étais très intéressée par la liberté de proposition et la posture particulière que l'écriture, développée en partition et élaborée en amont, pouvait laisser aux interprètes. Je pouvais par exemple accompagner Lucile dans ses explorations, mais la laisser créer à partir de son histoire personnelle, corporelle et émotive, pour qu'elle demeure autonome. De cette manière, « L'interprète n'[était] pas subordonné[e] à une volonté compositionnelle, c'est [elle] en tant que

complexe décisionnel[le] qui “ compos[ait] l'exécution ” ». (Saladin, 2004, p. 31-57). Personnellement, j’ai toujours été passionnée, en tant que metteuse en scène ou regard extérieur, par le fait de pouvoir offrir un environnement provoquant l’inspiration, la création et l’expérimentation, et qui soit au service d’une autonomie créatrice de l’interprète. J’aime instaurer une relation de dialogue artistique bienveillant, d’égal à égal, et non pas dominant-dominé. J’ai bien sûr amené Lucile dans mon univers artistique, avec mes questionnements et approches prévus au préalable, mais j’étais passionnée par le fait de la regarder explorer longuement sans intervenir, ou encore d’assister à ses trouvailles et de ne prendre part à l'écriture que pour préciser certaines images qu’elle avait déjà formulées. La partition s’inventait ainsi au fur et à mesure, par ma proximité avec elle, comme interprète, et grâce au dialogue que nous avions instauré.

En prenant comme appui l’aspect unique de chacune des partitions que nous avons réalisées, j'ai pu observer et étudier la relation expressive des mouvements du corps et du texte proféré par et avec un partenaire de chair et d’os; puis la relation sans parole avec un partenaire marionnettique qui permettait de valoriser « la mise en tension du vide et du plein, de la forme visible et de la forme potentielle » (Postel, 2019); pour franchir un pas de plus et finir par la relation entretenue par le corps et l’argile, « dans la défiguration de l’objet-marionnette (...), [en] mett[ant] en scène des matériaux bruts » (Postel, 2019).

3.1.2 La Partition-Texte : un support d’exploration et de réflexion sur les enjeux de recherche

Le travail de scène réalisé avec Lucile Prosper et Louis-Philippe Labrèche, sur un extrait (la scène 2 de l’acte IV, p. 777) de *La Petite Catherine de Heilbronn*, était envisagé comme un point de départ d'exploration théâtrale sur les enjeux de la scène, de manière à sensibiliser Lucile sur le personnage et le jeu avec un partenaire masculin. Au début, je pensais qu’il s’agissait là d’un travail préliminaire, voué à disparaître au bout d'un certain temps, mais finalement il m'a semblé pertinent de le

conserver et de continuer à le nourrir tout au long du parcours. Cela me permettait de garder un regard général sur les trois partitions simultanément afin d'observer les différences de jeu et d'écriture dramaturgique selon que l'interprète féminine interagissait avec un être humain, un objet marionnettique ou une matière. Je pouvais comparer et vérifier certaines hypothèses, et faire certains constats. Le jeu avec un être humain par exemple, ne permettait pas d'aborder à la fois la thématique du double en soi (ou de la vie intérieure complexe du sujet) et sa relation à l'autre, c'est-à-dire qu'il ne traitait pas autant du rapport complexe entre identité et altérité. Les acteurs, par leurs présences réelles, ne questionnaient pas l'intégrité identitaire et ne traitaient pas de l'espace de l'entre-deux de la conscience, comme le travail avec l'objet marionnettique nous le permettait.

> L'acteur ne revêt pas les traits du double car nous ne doutons jamais de sa vitalité autonome, ni de la distinction essentielle entre son individualité et la nôtre. L'acteur n'est pas une figure liminaire, contrairement à la marionnette. Brunella Eruli rappelle que pour Tadeusz Kantor, metteur en scène polonais, la marionnette ne cherche pas à remplacer l'acteur. Elle peut plutôt montrer à l'acteur la dimension du vide, de l'absence de toute communication, car il est proche et séparé de la vie comme un cadavre. (Robert-Lachaîne, 2013)

Les acteurs se placent davantage du côté de l'incarnation d'un personnage. C'est-à-dire qu'ils proposent une interprétation personnelle, vivante et incarnée sans aucun intermédiaire, là où l'objet marionnettique opère au niveau symbolique du jeu, et alterne entre être et non-être.

L'objectif du travail avec le texte était d'en étudier les enjeux, sous différentes formes, pour déceler le sous-texte, ce que le corps des personnages ne dévoile pas dans la scène parlée ; de chercher les non-dits et de les exprimer physiquement. Nous avons donc travaillé cette scène, en laissant libre le corps des interprètes et en cherchant à faire un travail physique particulier, pour manifester les contradictions et tensions entre le langage parlé et le langage du corps. C'était un travail de recherche assez opposé à tout travail d'exploration théâtrale qui vise à véritablement fixer les intentions, le parcours, puisque celui-ci était mouvant et en évolution

permanente. En travaillant de cette manière, même si cela n'était pas une découverte, il était très clair que le texte avait moins de capacité modulable qu'une écriture chorégraphique. Ainsi, nous ne pouvions pas nous écarter de la partition textuelle pour effectuer ce travail d'implication personnelle plus libre que je voulais réaliser. La conciliation entre texte proféré et mouvements du corps était alambiquée, mais c'était justement cette impasse que j'avais envie de présenter pendant ma présentation de recherche. Une impasse, dans le sens où je pouvais éprouver une sorte d'insatisfaction avec ce mode de figuration dans lequel il était difficile de proposer des mouvements physiques qui ne soit pas redondants, ni illustratifs du texte. À l'inverse, un autre écueil nous guettait : le fait de surinvestir les mouvements physiques, mais sans parvenir à creuser jusqu'au point d'origine de l'émotion, celle qui devance le langage. C'est d'ailleurs en décentrant le texte que j'ai pu par la suite obtenir un espace de résonance entre différents matériaux : le texte de Kleist, nos poèmes et fictions personnelles qui ont alors constitué une trame de matière textuelle en filigrane dans la création. Ce réseau d'association m'a permis de réaliser des gestes esthétiques et poétiques différents, dans les deux autres partitions. Ces gestes scéniques ont sans doute été plus cohérents avec ma volonté de centraliser la figure féminine pour rendre visible ses projections fantasmatiques sur le personnage masculin.

Cependant, il m'intéressait de présenter la complexité à laquelle nous nous étions confrontés avec la partition-texte. Cette mise en scène du texte dramatique explicitait mon besoin de passer à l'autre étape de recherche afin de parvenir, par les mouvements du corps en relation avec la matière et l'objet, à transposer poétiquement les enjeux soulevés par le texte de Kleist.

3.1.3 La partition-marionnettique : une écriture scénique visuelle

Le processus de création auquel j'ai convié Lucile avec la sculpture marionnettique a généré beaucoup d'éléments (des séquences improvisées, plusieurs courts segments). Nous avons retenu des improvisations toutes les images non-

préméditées nées de la rencontre entre l'objet marionnettique et l'interprète. Par la suite, la structuration de notre vocabulaire, sans volonté d'écriture d'un spectacle, a été importante, car elle a permis de transposer l'expression personnelle de Lucile en une écriture sensible au service de la présentation de recherche. Il fallait trouver l'équilibre entre une partition fixée et un espace d'écoute du présent de l'interprète pour que le travail développé par improvisation ne soit pas négligé, car c'est cela qui faisait la qualité expressive du travail d'interprétation.

3.1 Étreintes
Source : Photo laboratoire, Lucile Prosper, crédit : Margaux Lecolier, 2019

Nous nous sommes beaucoup interrogées sur la manière de manipuler cette sculpture marionnettique. Il faut dire que l'objet n'avait volontairement pas été conçu comme une marionnette traditionnelle. Lors de l'étape de conception et de discussion autour de nombreux croquis avec Véronique Poirier, la scénographe et conceptrice du personnage marionnettique, nos choix de matériaux, du mécanisme et des techniques de manipulation pour fabriquer l'objet marionnettique ont été déterminants. Je voulais me concentrer sur une figure anthropomorphe de taille humaine, malléable, à laquelle nous pourrions donner un peu de poids, mais, surtout, qui n'ait pas d'articulation et qui puisse garder sa légèreté. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai choisi de garder l'appellation de « sculpture ». Ces choix

de conception ont eu ensuite des conséquences tangibles lors de l'élaboration de l'écriture scénique. Je m'étais d'abord intéressée aux marionnettes-prothèses sur le corps du marionnettiste, mais j'ai finalement opté pour créer une sculpture que Lucile puisse ouvrir au niveau du ventre, pour entrer sa main à l'intérieur du corps de la sculpture. Je n'ai pas dérogé de ces premiers choix, ni pour complexifier ni pour simplifier certains défis : j'ai pris ces derniers à bras le corps, en suivant mon intuition et en élaborant une esthétique née de l'intériorité de l'interprète, projetée sur la sculpture.

3.2 Miroir
Source : Photo Cœur à Corps, Lucile Prosper, crédit : Patrice Tremblay, 2019

Comme je le disais précédemment, la question de la manipulation de cet objet marionnettique a été importante, car ce sont les limites et contraintes posés par l'objet inanimé à l'interprète qui ont finalement dicté la création. Dans notre cas, si Lucile usait de ses mains, comme elle en avait l'habitude, pour manipuler la sculpture faite d'espace, de vide, alors, dans cette transparence, la manipulation

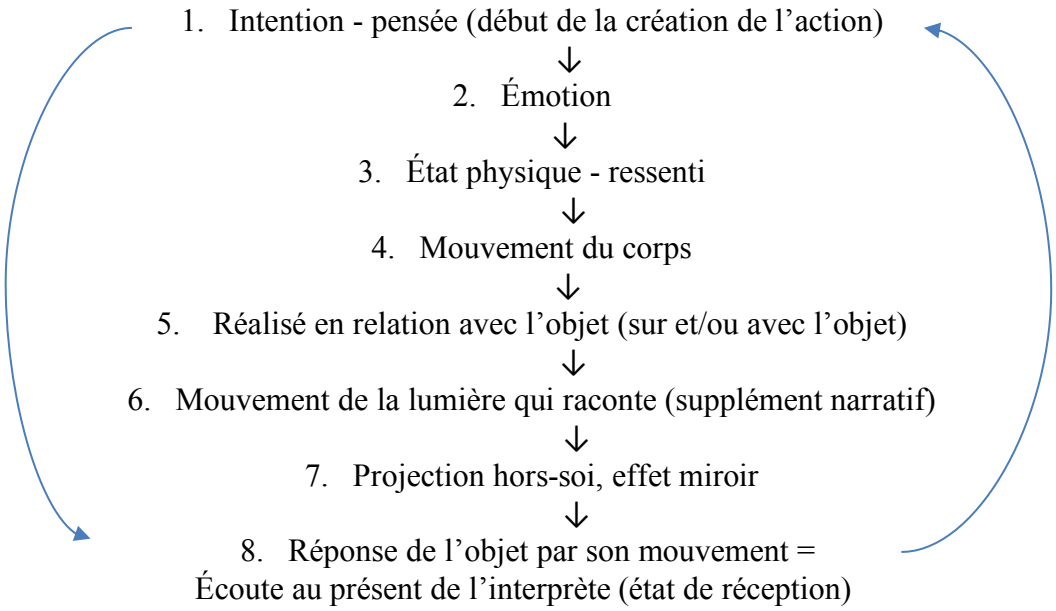
apparaissait comme dominatrice, écrasante, amoindrissant la sculpture à une chose sans vie. Ce point m'a très vite sauté aux yeux et j'ai invité Lucile à poser sa main sur le corps de la marionnette comme sur un corps en vie, avec écoute et délicatesse, avec une main englobante, caressante qui puisse rendre compte de la rondeur de la chair, de sa chaleur. Je souhaitais consciemment que nous ne rentrions pas dans un rapport d'assujettissement de l'objet. Ce choix imposait bien entendu de faire face à l'agentivité du matériau, à ses contraintes et à ses aléas : le fer qui peut blesser, agripper les vêtements, les cheveux, mais aussi sa forme sculpturale difficile à manipuler. Ces points qui semblaient handicapants à première vue et pouvaient déstabiliser Lucile – qui souhaitait corriger ces potentiels défauts – ont, selon moi, été de vraies pépites. Que la sculpture s'agrippe, s'accroche à Lucile lorsqu'elle la maniait, manifestait avec évidence la réponse de cet objet aux mouvements que l'interprète opérait sur elle. On avait alors l'impression que la sculpture, comme un amant, cherchait à rester en contact, retenait l'interprète dans ses fers. Cette difficulté obligeait la marionnettiste à opérer des mouvements d'adaptation que je lui proposais de réaliser en restant le plus possible en adéquation avec le caractère imprévisible de ces petits accidents. Au lieu de vivre la réponse de la matière comme un échec, si celle-ci n'était pas prévue et contrôlée par l'interprète, il était important de se laisser guider par la nouvelle forme proposée par le matériau et de la vivre comme une invitation pour inventer et tracer un autre chemin. Il s'agissait d'utiliser l'imprévisibilité de l'objet marionnettique comme un nouvel élément de jeu et d'écriture, potentiellement porteur de sens.

La particularité de la recherche avec la sculpture marionnettique nous a demandé de travailler en progression : en nous ajustant à l'objet et en modifiant des détails de celui-ci pour amplifier certains besoins expressifs. Nous avons donc effectué des allers-retours entre la conception plastique de la sculpture avec Véronique Poirier et nos espaces de répétitions, car « [l]a plasticité de l'objet [est devenue] le moyen de "théâtraliser" [notre] pensée. » (Bensky, 2000, p. 111)

Pour écrire avec Lucile, nous avons fonctionné par tableaux visuels et l'improvisation n'a en définitive pas pris tant de place au sein de la partition finale.

De prime abord, Lucile ne se sentait pas vraiment à l'aise avec cette manière de créer, et pourtant je l'ai invité progressivement à se dépasser sur ce point. Nous avons donc pris le temps d'explorer ensemble différents outils pour solidifier cette écoute intérieure dont elle avait besoin, pour qu'elle soit maîtresse de sa partition au niveau du sens, du rythme, du tempo et pour faire naître en premier les états qui donnaient vie aux images créées et non l'inverse. Il était nécessaire que son ancrage personnel soit précis, et que tout ce qu'elle vivait intérieurement puisse être retranscrit et valorisé. Nous avons réalisé ensemble un assemblage chronologique et logique des actions, et essayé de décomposer le principe même qui générait ces actions. Autrement dit, nous avons décomposé en différentes étapes successives le cheminement qu'elle devait suivre pour s'exprimer avec la sculpture marionnettique et ce, depuis la naissance de son intention de jeu, jusqu'à l'écoute de la réception du mouvement de l'objet en réponse à son action. Quelles étaient les différentes balises sur lesquelles elle devait s'appuyer pour jouer avec l'objet marionnettique? Il était important pour moi, de tenir le fil de l'intériorité comme moyen d'expression et de création d'une image vivante, et non pas le contraire qui consisterait à conceptualiser le rendu visuel formel et extérieur d'une image et de vouloir ensuite le reproduire. Je souhaitais que les images naissent de l'intention, de l'état émotionnel et du vécu intérieur de l'interprète.

Ce schéma présente de façon synthétique les différentes étapes que nous avons utilisées pour jouer et créer avec l'objet marionnettique en élaborant des tableaux visuels, dans lesquels chacune des images étaient réalisées à partir de cet aller-retour entre l'interprète et l'objet. Comme le dit Robert-Lachaine en citant Claire Heggen : « " il ne faut pas consommer l'objet mais se consumer pour l'objet " ou plutôt, travailler à (...) une transaction permanente, une mise en relation sensible constamment réactivée et renouvelée par la matérialité de l'objet. » (Robert-Lachaine, 2013). J'ai choisi de trouver la démarche qui permettrait à Lucile de ne pas perdre de vue le chemin de son intention de jeu initiale jusqu'à la réponse effectuée par l'objet, au mouvement qu'elle lui avait impulsé.



3.3 Succession des différentes étapes pour jouer en relation avec l'objet marionnettique
Schéma : Margaux Lecolier

Ce schéma représente, d'une certaine façon, les étapes déterminantes au sein du processus créatif pendant lesquelles certains éléments essentiels se sont précisés quant à la démarche à suivre avec l'objet marionnettique. Cela a eu comme effet de nous amener à conceptualiser, en même temps, ce que le travail avec la matière brute avait de singulier et de potentiellement différent dans la manière d'écrire une partition. Le fait de jouer avec une matière comme l'argile qui était non figurative, m'a permis de mesurer la nouvelle fonction qu'elle nous apportait :

> Dans les créations contemporaines, la matière ne joue plus sur le mode métaphorique. Elle n'a pas pour fonction de *donner figure*. Elle est davantage le témoin d'un mouvement. Permettant l'apparition fugace d'une forme, elle devient le *symptôme* d'une présence marionnettique (c'est-à-dire non-incarnée). La figure circule ainsi non plus seulement en-dehors du corps humain mais plus globalement en-dehors des formes visibles et des limites de la matière. (Postel, 2019)

3.1.4 La partition-Argile : un geste d'écriture ouvert à l'improvisation

Au fur et à mesure des explorations avec l'argile, une logique est apparue, une logique interne pour écrire la partition de mouvements, difficilement exprimable, car elle est le fruit de plusieurs rencontres, de plusieurs strates et couches d'expériences sensibles et d'assemblage de fragments d'histoires. Comme le formule Emma Merabet, dans son article « Rêver l'intimité de la matière », à propos de la pensée de Bachelard :

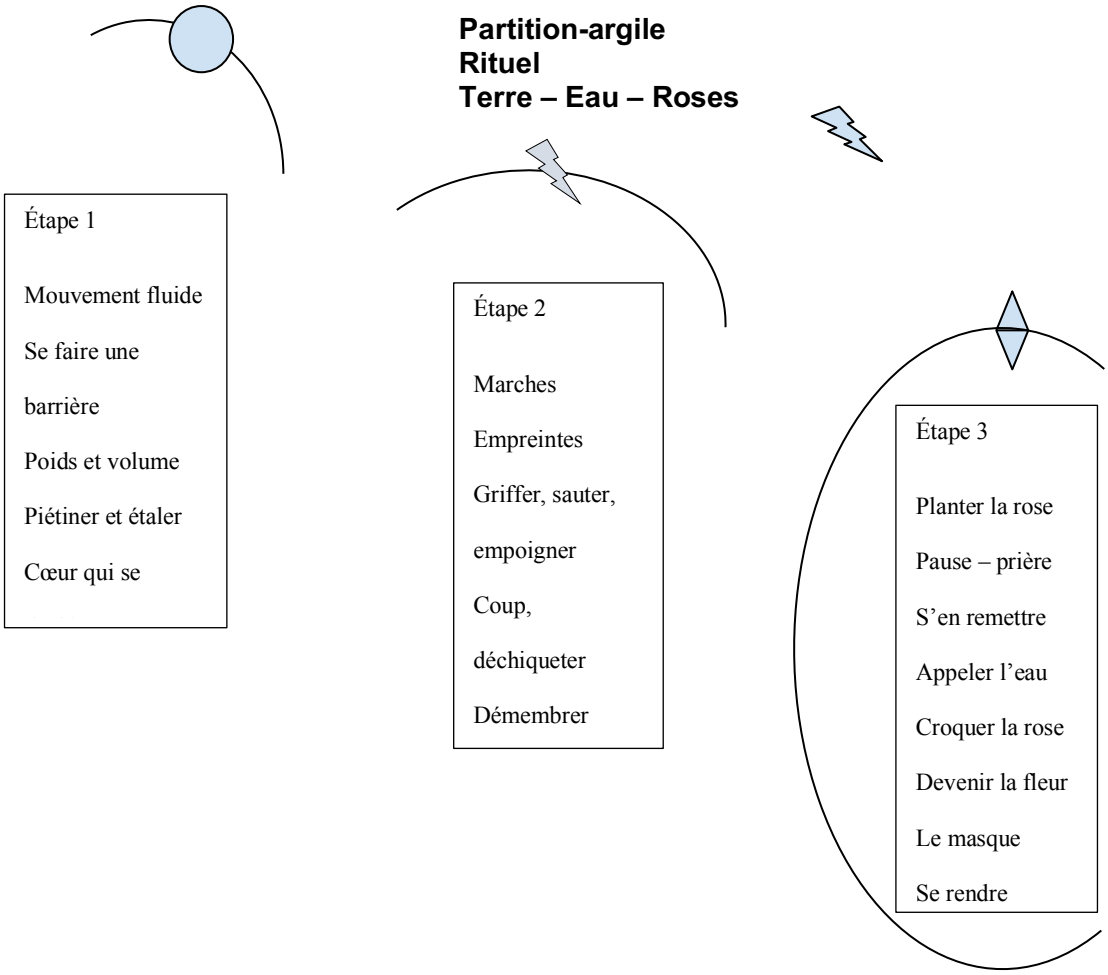
> Il s'agit, (...) de situer *l'autre* de la matière en son sein même. Car la matière est hantée. Elle est toujours déjà habitée par l'imaginaire de celui qui la contemple, toujours déjà lourde d'un fond émotionnel, chargée de valeurs affectives, enveloppée de couches de mémoires individuelles et archaïques. À l'œil qui sait s'y arrêter, cette texture imaginaire de la matière double le réel d'une voilure qui le déforme, et lui découvre ses cosmogonies enfouies. (Merabet, 2016, p. 114)

Et c'est « cette texture imaginaire de la matière », qui m'a permis, dans ce face à face avec la terre aux dimensions physiques immédiates, de matérialiser un imaginaire complexe qui m'était propre, en plongeant dans une écoute accrue de mes sensations. Une façon d'entrer en empathie avec l'argile en la ressentant et en l'écoutant corporellement. Il était ainsi devenu évident que je devais laisser des espaces de pure improvisation dans ma propre partition, car je ne pouvais absolument pas anticiper la réaction de l'argile qui était ma partenaire. J'ai donc imaginé un geste d'écriture qui, tout en élaborant un dessin, une ligne directrice pour organiser le sens donné à ma performance future, ne détermine pas la forme qu'elle prendra au final, ni l'ordre des actions, car « seuls les choix et les actions de [celle] qui me[t] en jeu la partition la définir[a] » (Sermon, p.161) au présent, et à chaque fois de manière unique, en fonction de ma narration intérieure, de la présence des spectateurs et de cette co-écriture simultanée.

3.4 Essai
Source : Photo laboratoire, Margaux Lecolier, crédit : Andréa Ubal, 2019

Ma partition m'a donc permis d'assembler le vocabulaire d'actions-images sensorielles que j'avais expérimenté, puis de l'organiser comme un tissage ritualisé. Je savais que j'avais découvert des paysages ou des zones de jeu qui s'apparentaient à des climats émotionnels, dans lesquels certaines phrases d'intentions, d'états physiques pouvaient s'inclure. Je les ai découpés en trois étapes, correspondant à celles de la pièce *Penthésilée*, et j'ai choisi de les parcourir progressivement, toujours à l'écoute du présent, de la réponse de l'argile, et de mon inspiration :

1. Le combat intérieur (rapport à elle-même)
2. Le combat contre Achille (perdition et dévoration)
3. L'appel aux forces-douces, le réveil de la conscience jusqu'à l'ensevelissement



3.5 Partition-Argile
Schéma : Margaux Lecolier

Pour me familiariser au jeu avec l'argile, je devais apprendre à écouter sa réponse à mes actions et à me détacher de toute tentation de faire quelque chose de spectaculaire. Simplement être, être en relation avec moi-même, la matière vivante, le présent. Continuer d'être en état de recherche, sans cesse, pour que ma vie sensorielle, imaginaire et ma mémoire corporelle soient toujours investies de mes expériences effectuées en amont, et qu'elles s'actualisent à nouveau, lors de la présentation de recherche.

Au contact de la matière, tout se transforme en permanence :

> - la matière elle-même, qui réagit à chacun de mes mouvements, et qui, dans l'inertie, peut sembler différente tout simplement parce que la lumière ou le son se modifient autour d'elle. (...)
>
> - le corps, qui entre en contact avec la matière, est amené à se transformer en permanence afin de pouvoir dialoguer avec elle.
>
> Sa texture (poids, taille, masse, épaisseur, souplesse, rigidité, transparence, opacité…) est la principale donnée avec laquelle il faut composer. Que cette matière soit brute, pure (planches de bois, tissus, grillage, papier, carton…) ou transformée, déjà mise en forme, la richesse de ses propositions est infinie. Mais pour qu'elle commence à devenir théâtrale, pour qu'elle s'anime, il faut rentrer en contact avec elle, et bien souvent lui proposer une impulsion, une direction, un type de relation, un mouvement… Elle réagira ensuite à cette première entrée en matière et nous proposera les chemins qui sont les siens ; et à son tour, elle nous guidera. (Gualdaroni, 2016, p. 34-35)

Cette posture de pratique humble, proposant une manière de développer un aller-retour entre l'action et la réception, en lien avec l'état de transformation perpétuelle de la matière, a été une grande découverte pour composer et jouer avec la matière sans s'imposer, et en la laissant me guider. Je pouvais investir mon corps de dynamiques intenses au sein de mes propres mouvements, entre force démesurée et extrême fragilité, du fait de la pesanteur et de la résistance de l'argile et sans cesse avoir le sentiment d'être inspirée et nourrie. Si je lâchais véritablement prise sur le besoin de résultat, mon imagination et mon corps étaient tellement stimulés qu'il y avait toujours quelque chose de nouveau à vivre ou à manifester. C'est donc cette posture de confiance que les explorations en laboratoire m'ont permis d'acquérir, en travaillant de manière continue sur plusieurs mois avec l'argile. Finalement, ce que j'ai pratiqué, c'est cette façon de se dépasser, voire de se surpasser (je travaillais avec une masse d'argile de 66 kilogrammes) et d'abandonner beaucoup d'idées préconçues sur le jeu. Je me suis orientée vers l'écriture d'une partition performative, unique à chaque présentation, qui mettrait en valeur le caractère éphémère de toute transformation intérieure du personnage se reflétant sur l'extérieur et grâce aux apports des éléments (argile, eau, roses). Je voulais me

pencher sur la beauté de la matière brute qui évoque, suggère, laisse des traces, fait appel aux sens du spectateur et à son propre imaginaire sans imposer une forme à son esprit.

3.6 Textures
Source : Photo Laboratoire, Margaux Lecolier, crédit : Andréa Ubal, 2019

3.2 L'acte performatif pour élaborer une écriture au service des interprètes féminines

La forme adéquate pour présenter mon travail s'est trouvée dans l'alliage de ces trois partitions : la partition-texte, la partition marionnettique et la partition-argile, et dans cet ordre chronologique. J'ai choisi de créer une conférence performée pour mettre en relief l'approche que j'avais suivie pendant ma recherche. Je trouvais cela intéressant de décortiquer ma pensée et de tenter l'exercice de la restituer de différentes manières : par les mots de la chercheuse, par le corps des interprètes et les actes créatifs de toute l'équipe artistique.

Dans cette présentation, je trouvais stimulant de rendre compte des étapes successives du processus de création. Et de le faire, en me permettant de distinguer plus clairement, les besoins spécifiques que chaque approche artistique avait exigée

pour l'écriture. Puis de présenter un des points marquants du travail, visible dans la progression des trois partitions, le fait de centraliser la figure féminine, pour mettre en valeur ses projections fantasmatiques et son action sur la figure masculine, qui se transformait peu à peu.

3.2.1 Centraliser la figure féminine transforme l'acte théâtral

Après avoir pris un temps de recul sur mon propre cheminement, j'ai constaté en agençant le dispositif de la conférence performée que ma démarche a consisté à agir sur des normes de la dramaturgie, à sortir mes personnages de leur théâtralité conventionnelle. Le fait de nous libérer en tant qu'interprète des rôles féminins séparés, *Penthésilée* et *La petite Catherine*, et de travailler ces facettes pour que nous incarnions nos désirs, était un acte qui m'était cher. Je souhaitais donner à la figure féminine une place centrale dans l'acte théâtral, ainsi que dans la représentation de la relation homme-femme pour exprimer ce sujet sans retenue et plus profondément. J'ai donc réalisé un changement radical des codes et des conventions théâtrales dans chacune des partitions. Je souhaitais présenter la première partition-texte avec deux acteurs (un homme et une femme) en train de jouer une scène de théâtre afin de présenter l'ensemble du chemin parcouru depuis l'interprétation du texte initial jusqu'à sa transposition esthétique dans les propositions avec les matériaux.

Dans la seconde partition, le partenaire masculin était remplacé par une sculpture anthropomorphe, mais stylisée et sans visage, qui offrait au spectateur la possibilité d'adhérer à de nouvelles conventions théâtrales, cette fois-ci reliées à l'objet marionnettique. Selon Julie Sermon, ce qu'elle appelle « le marionnettique » permet de catalyser :

> Les revendications esthétiques de tous ceux que les canons traditionnels ne satisfont pas, [il] est ce qui permet [aux artistes] de formuler d'autres idées, sinon anti-naturalistes, du moins, dénaturalisées, de l'acteur et de la représentation. (Sermon, 2010, p. 113-129)

Elle rappelle que le principe de « l'acteur en effigie » théorisé par Didier Plassard, s'intéresse aux différentes formes et expérimentations d'une manière de jouer, qui « oppos[e], à l'idéal de fusion (de l'interprète dans son personnage) et de confusion (de la scène et de la vie), propre au naturalisme, une esthétique fondée sur la distance, la séparation, l'étrangeté », (Sermon, 2010, p. 113-129). L'utilisation de cette convention a eu pour effet de transformer les effets d'identification et de projection de celui ou celle qui regarde et d'amplifier le traitement de ce qui se passait dans la vie intérieure de la figure féminine.

Enfin, la dernière partition a radicalisé cet aspect, puisqu'il n'y avait plus de représentation explicite d'une figure masculine. Le masculin n'était plus représenté, il pouvait être partout à la fois. Cela permettait d'offrir une grande amplitude de jeu, mais aussi de se concentrer sur l'interprète féminine qui incorporait, en quelque sorte, sa propre part masculine. Ne plus représenter la figure masculine en tant qu'être aimé permettait de sortir de la représentation explicite du lien amoureux, comme si finalement Achille ou le Comte de Strahl n'étaient pas le sujet du récit.

Je souhaitais travailler sur ce que ces figures féminines pouvaient inconsciemment projeter sur leur amant. C'est pourquoi il était intéressant de transposer, avec l'argile, le fait que l'héroïne doive elle-même plonger jusqu'à la racine de son mal-être pour découvrir l'origine de son combat intérieur, au cœur de ce désir foudroyant où besoin de conquête et anéantissement de l'autre se rejoignent. L'espace d'exploration avec l'argile permettait de pouvoir véritablement éprouver la fureur du personnage, de la sortir de sa passivité, de son statut de victime et d'objet, et ainsi d'aller jusqu'au bout d'un processus régénérateur permettant à la figure féminine de transformer sa colère en action. En se réappropriant sa souffrance, il était possible de mettre en image cette reconquête de soi et de donner du relief à ce point de vue. C'est la force de l'élément terre, de la masse d'argile présente sur le plateau, qui pouvait devenir tour à tour, au gré de transformations non figuratives : les organes et le corps démembré d'Achille, mais aussi le cœur, la peau, le corps, l'armure et le masque de Penthésilée, ainsi que le paysage et les éléments de cette nature dévastée grâce au poids, à la texture, et la force de déséquilibre de l'argile

(roches, buissons, magma…). Le fait d'avoir l'argile pour partenaire exigeait du spectateur d'embrasser une forme spécifique de jeu, un nouveau modèle référentiel et un régime alternatif de théâtralité.

J'ai le sentiment que cela a créé un puissant levier pour nos imaginaires (interprètes et spectateurs) et que cela m'a permis, à travers ces différentes conventions de théâtralité, de transmettre ma sensibilité artistique de metteuse en scène en recherche. Comme le disait Jacques Copeau : « J'appelle convention au théâtre l'usage et la combinaison infinie de signes et de moyens très limités, qui donnent à l'esprit une liberté sans limite et laissent à l'imagination du poète toute sa fluidité. » (Copeau, 1974). J'ai ainsi pu m'investir dans différentes approches qui mettaient en exergue ma lecture personnelle de ces œuvres, les transformations esthétiques et les choix dramaturgiques plus radicaux que je voulais expérimenter, qui questionnaient le langage théâtral et le jeu expressif des interprètes.

3.2.2 L'urgence de performer l'expression du désir et de l'amour au féminin

Me pencher sur la question de l'écriture du processus de création et cela, spécifiquement dans la façon de transmettre nos explorations au public, m'a amenée à réfléchir sur le fait d'écrire pour des interprètes féminines qui se positionnent vis-à-vis de l'expression du désir et de l'amour. Rendre visuel, sensible, ce monde intérieur, comme si nous le regardions à la loupe, m'a poussée à m'interroger sur la forme artistique adéquate qu'il serait judicieux d'utiliser. Je souhaitais que nous puissions, en tant que femmes, prendre notre place et nous incarner sur le plateau, en assumant avec intégrité le propos déployé. En cela, l'acte théâtral s'organisait aussi comme un processus d'affirmation, car cela signifiait : ne plus se cacher derrière les sentiments de honte, de peur et de culpabilité que l'expression du désir pouvait faire surgir, et accepter de représenter également colère, frustration, pulsions violentes, rêves amoureux, douceur sensuelle et aspirations lumineuses.

> Je crois qu'il y a urgence à mettre sur scène, à visualiser au féminin, à ne plus se fier aux images qui nous ont représentées jusqu'ici, à creuser,

> à chercher en soi […] à laisser monter en nous la colère, à la laisser éclater, à ne plus laisser [les artistes masculins] nous représenter sur une scène telles que leurs phantasmes et leurs rêves voudraient qu'on soit. (Gagnon, 1978, p. 56)

Dans les années 1970-80, le collectif de Guilbeault souhaitait créer une coopération entre auteures et comédiennes autour de la pièce *La Nef des sorcières*, afin d'ébranler l'institution théâtrale québécoise. Le souhait de ce collectif était qu'« en prenant compte de [son] aliénation, chaque femme efface la base même de son identité imposée, conventionnelle et contraignante à l'extrême. » (Forsyth, 2009, p.33-56). L'objectif était de « redire le monde au féminin » (Clio, 1982, p. 500), c'est-à-dire de s'affranchir d'une sorte de *diktat* de représentation du désir féminin et de contrôle de son expression. De mon côté, même si je pense que les mots et la parole sont essentiels pour défendre une vision, un positionnement et asseoir son impact, j'ai privilégié le pouvoir des images en mouvement et de l'expression des corps en relation des interprètes, pour témoigner du fait de ne plus vouloir uniquement montrer les expériences de femmes dans une optique déformée, c'est-à-dire gouvernée par le fait de vouloir plaire au regard masculin. Je remarque que ce qui lie ma démarche à celle de ces artistes, c'est le besoin impérieux de créer des espaces de création artistique qui s'ouvrent à la manifestation de « processus expérimental, par le sujet féminin, de prise en charge de soi et de ses rapports à l'Autre. » (Forsyth, 2009), pour oser retrouver le tissage d'une expression intime personnelle, et sans blocage.

Cette expression artistique féminine que je souhaitais mettre en valeur se voulait respectueuse des mouvements intérieurs contradictoires qui peuvent surgir dans la vie affective d'un individu et cela quel que soit son sexe. Si, dans le cadre de cette recherche, c'est le sujet féminin qui a animé mon inspiration, c'est que j'avais personnellement quelque chose d'important à identifier sur ce point. Il me tenait à cœur de réaliser une recherche et un projet qui expriment de façon subtile le passage complexe d'une femme victime d'abus ou d'interdit (comme les héroïnes) à une femme active, avec ses propres tourments et défis, qui se réapproprie son identité de sujet désirant et s'affirme, non pas « contre » quelqu'un ou quelque chose, mais

« pour » la défense de ses droits à être et à s'exprimer selon ses propres codes, réflexions, actes esthétiques et artistiques. Ce choix radical m'a poussé à développer une écriture comme acte performatif et à me positionner dans cette lignée.

> En effet, comme l'avance Jeannie Forte, de nombreuses artistes et actrices féministes ont privilégié, depuis les années 1970, les formes ouvertes et peu codées de la performance pour créer les approches gestuelles et corporelles par lesquelles elles comptent subvertir les conventions et les codes piégés de la théâtralité dominante, non moins que les systèmes de représentation qui la sous-tendent, du fait même qu'ils restent imprégnés de leurs origines patriarcales. (Forsyth, 2009)

3.2.3 L'acte performatif et l'expression de tabous

> Si la performance a pu servir de terrain aux revendi-ca-tions féministes, c'est que les femmes s'y trouvent à la fois actrices, créatrices et sujets. Le mode de visibilité et d'exposition de soi en jeu dans la performance permet de dessiner un espace en creux, où les femmes peuvent physiquement et conceptuellement se livrer à une remise en question de leur propre condition. (Bertron, Halimi, 2020)

J'ai davantage réalisé que j'étais en train d'agencer un acte performatif lorsque mon travail sur la partition-argile a pris plus d'ampleur et que je me suis questionnée sur l'espace que j'allais laisser à l'improvisation dans celle-ci. Je réfléchissais au positionnement au présent que cela me faisait convoquer, au travail physique exigeant, de force et de souplesse, que le poids de l'argile me demandait. Et je notais qu'en plaçant mon corps au cœur de la pratique, en m'investissant physiquement dans un enchaînement de mouvements et de gestes précis, codifiés, j'empruntais là à l'acte performatif et au rituel, dans le sens où je réalisais un acte artistique qui avait valeur de cérémonie intime et personnelle, pensée pour changer quelque chose de mon propre monde et qui me permettait de m'affranchir de mon passé, de me réaliser librement à chaque fois de manière unique. J'ai alors ressenti l'importance de garder cette direction pendant la fin de la recherche, et de la proposer à Lucile, pour que nous nous positionnions chacune de cette manière lors de la présentation publique. De mon côté, je laissais donc davantage de place au mariage avec l'instant

présent, pour me permettre de m'engager de manière investie dans un mouvement de délivrance. J'avais comme intention de passer par des états de corps intenses jusqu'à la transe, comme exutoire en tant que performeuse ainsi que pour le public, afin de permettre entre autres de représenter certains interdits dans la symbolisation culturelle, comme l'acte de dévoration de l'amazone. Selon David Le Breton, sociologue, le lien étroit entre le rituel et le théâtre vient du processus symbolique qui permet à l'artiste d'ouvrir un dépassement de contraintes esthétiques conventionnelles et d'exprimer, par l'implication de son corps au cours de la performance, une fureur poétique qui dégage un espace libératoire.

Mon intérêt pour l'aspect transgressif de *Penthésilée* et de *La petite Catherine de Heilbronn* est apparu dès ma lecture de ces deux pièces, j'y ai trouvé une relation particulière au domaine de l'inconscient que je trouvais très intéressante à développer dans mon processus créatif :

> Dans l'œuvre de Heinrich Von Kleist, tant dans son théâtre, que sa prose et que sa correspondance, tout est transgression. Transgression des limites imposées par le genre, transgression des règles syntaxiques et grammaticales, mais transgression également des règles de bienséance, de savoir-vivre, des lois et des codes sociaux. (Clot, 2012)

Kleist déjouait les règles du théâtre de son époque en ne respectant pas la bienséance qui interdisait de montrer de la violence sur scène – les actes meurtriers, de cruauté et d'intimité physique devaient se dérouler hors-scène. Or, avec *Penthésilée,* il dépasse outre-mesure cette règle en proposant de jouer sur le plateau une scène d'une barbarie inouïe, un acte choquant et irrémédiable. Il s'intéresse donc au fait « de transgresser, de franchir, d'aller au-delà de tout ce qui [est] permis, toléré socialement et acceptable juridiquement » (Clot, 2012) autant dans la vie réelle que fictive, autant dans le parcours de ses héroïnes que lors de la représentation théâtrale. J'ai été touchée par cette attitude jusqu'au-boutiste de Kleist, et j'ai trouvé passionnant qu'il s'intéresse à deux sujets encore tabous aujourd'hui : la colère des femmes, très souvent jugée comme hystérique, et la violence féminine. Il présente à la fois le renversement choquant de l'amour interdit de Penthésilée en une haine

meurtrière, ainsi que la violence transgénérationnelle qui détermine celle-ci. Je trouvais percutant qu'il se permette de changer de regard sur les personnages féminins souvent perçus comme des êtres fragiles, comme des proies victimes de la violence des hommes. Il me semblait que son sujet traduisait bien la violence que les femmes peuvent subir puis finalement commettre à leur tour, lorsqu'elles ont vécu en amont des souffrances restées sourdes. Ce que présente Kleist derrière le personnage de Penthésilée, c'est l'histoire d'une jeune femme interdite d'aimer, qui se débat avec la trace mémorielle d'un viol et d'une violence extrême vécue par ses ancêtres femmes. Son passé non résolu se répercute dans sa propre incapacité à aimer et finalement dans son acte criminel envers l'être qu'elle aime. Toute cette ambiguïté et difficulté relationnelle homme-femme m'a permis, à mon tour, de réfléchir à la façon d'exprimer des tabous et de les rendre visibles, pour pouvoir transmettre la violence subie par les corps et les psychés des héroïnes féminines auxquelles je me référais. Transposer ce sujet par la relation corps-objet-matériau m'a permis de mettre en valeur l'aspect cathartique de cette violence. Dans le sens où la mise en jeu de désirs inconscients par le biais de formes marionnettiques, a sans doute permis de faire éprouver ces mêmes états aux spectateurs, grâce aux émotions que le sujet traité pouvait susciter.

3.3 Une recherche pour l'interprète au service de son expressivité

3.3.1 Prendre corps : la relation entre corps-expression-interprétation

Au-delà de l'appropriation subjective que nous avons réalisée des deux œuvres de Kleist, la recherche que j'ai effectuée avec Lucile s'est dessinée en même temps comme des actes performatifs au service de l'expression personnelle des interprètes. Nous nous sommes livrées toutes les deux, pendant le processus créatif ainsi que devant le public, à une grande introspection à propos des thèmes que nous abordions. Il y a donc eu une sorte d'alliage entre le travail fait sur l'assimilation des polarités que représentaient les deux héroïnes, les différentes qualités

émotionnelles et qualités de corps qu'elles nous avaient inspirées, et cette imbrication des deux facettes en nous-mêmes. Nous avons donc donné forme à une troisième figure : cette figure féminine contemporaine qui exprimait les deux pôles (+ et -) présents à l'intérieur d'elle-même. Cette manière de chercher à intégrer une polarité, nous a poussées à affronter ce que j'appellerais notre propre identité non domestiquée. C'est dans l'engagement physique de notre corps que cela a eu lieu, mais aussi dans l'investissement émotionnel, le rapport au danger et au risque au présent, ainsi que dans les états proches de la transe :

> Les neurosciences la décrivent comme un état modifié de conscience (emc) pour la différencier de l'état vigile, la conscience éveillée. Il s'agit d'un état « autre », hypnotique, un élargissement de l'être au-delà des frontières du moi, qui « lâche prise » et s'ouvre à des contenus psychiques, à des comportements ordinairement non manifestés. (Schott-Billmann, 2015)

Cet état modifié, qui est délicat à traduire et qui permet de percevoir un changement intérieur, indique le niveau d'implication de l'interprète. Il vient brouiller, pour un temps, le rapport au jeu et à la mise en scène de soi, car il s'actualise lors de l'acte performatif. Dans notre cas, c'est aussi dans l'acceptation d'un dispositif relationnel particulier que cette participation s'est mise en place avec ceux qui regardaient. L'incarnation avec l'objet ou la matière permettait d'avoir une empreinte sensible sur le corps du spectateur qui ressentait par empathie, tout ce qu'exprimait l'interprète sur/et avec l'objet-matière. Le voile entre ceux qui regardaient et ceux qui agissaient était plus mince et permettait sans doute de faire advenir un regard moins voyeuriste, car l'expérience sensible que vivaient les interprètes les rendaient plus vulnérables.

J'ajouterai que, dans notre situation, c'est le travail spécifique sur le corps et son rapport au poids et à la gravité qui a accentué la question de l'engagement et de l'incarnation. « Se lever, tenir debout, bouger : aucun mouvement ne se fait sans impliquer la gravité, sans engager un échange avec elle », raconte Ushio Amagatsu, dans son ouvrage *Dialogue avec la gravité* (Amagatsu, 2000). Le contact de mon corps avec l'argile venait par exemple altérer mes appuis et donc ma verticalité,

l'objet marionnettique est, quant à lui, devenu un partenaire sur mesure pour Lucile seulement à partir du moment où nous avons trouvé son poids, après plusieurs essais. Ainsi, j'ai pu percevoir à quel point nous devions impérativement faire un travail précis sur notre engagement musculaire, sur la conscience de notre poids, nos appuis et l'attention portée au mouvement qui s'élabore en relation avec la pesanteur. Nous avons comme additionné le poids du non-dit, le poids de nos corps et celui du matériau, et nous avons travaillé à l'écoute et l'harmonisation de ces masses distinctes. C'est-à-dire que nous avons été incitées par la relation corps-objet-matière, à approfondir notre physicalité pour servir le propos et prendre corps.

> Se décharger de soi pour se mettre à l'écoute, au service de l'autre, de soi dans la relation, de la relation des deux (...). C'est dans ce corps à corps permanent que l'on se découvre, se reconnaît, s'identifie, et prend corps. (Heggen, 2017, p.172)

3.3.2 Trouver une physicalité adéquate

La recherche d'une physicalité propice à l'expression de mon sujet de recherche a été un axe essentiel dans mon travail. J'ai eu cette impression de faire une synthèse de ce que j'avais appris et déjà expérimenté jusqu'à présent à travers le mouvement du corps, tout en y ajoutant certaines découvertes et points supplémentaires en adéquation avec la recherche que nous menions. Grâce au stage que j'ai pu faire avec Benoît Théberge (pédagogue, metteur en scène et acteur s'intéressant spécifiquement à la dramaturgie du corps et de l'organique) au cours de mon processus créatif, j'ai pu pousser plus loin certaines intuitions, comme par exemple le rapport au souffle, qui avait déjà émergé dans les explorations de Lucile et que je lui avais proposé de ne pas amplifier artificiellement, mais d'oser exprimer. Je lui demandais de s'en servir pour que ses mouvements s'unissent à sa respiration : qu'elle ne soit pas en apnée dans sa gestuelle et dans sa relation avec la sculpture marionnettique, mais qu'elle puisse suivre, avec force et souplesse, le mouvement de son inspiration et de son expiration. De mon côté, j'avais comme désir de convoquer la force énergétique des quatre éléments (terre, air, eau, feu) dans ma

physicalité, et cela au-delà de mon rapport avec l'argile. Je souhaitais explorer cette alchimie organique des états physiques élémentaires, et les exploiter dans leurs qualités sensorielles, imaginatives et kinesthésiques. Benoît Théberge a élaboré un entraînement physique de l'acteur particulier qui s'appuie « sur la mobilisation des centres vitaux du corps et la sensibilité de l'être pour libérer les ressources des différentes énergies et des états émotionnels » (Théberge, 2020). Ce travail a consolidé la direction que je prenais dans mes explorations. Je me suis sentie en confiance, après cette rencontre, pour continuer à mettre en valeur un langage sensible, sauvage et poétique, fragile tout en étant puissant. Lors du stage, nous nous sommes intéressés à la création de deux ou trois actions simultanées et cela en usant de tensions opposées, mais aussi au fait de se confronter au rapport au sol, et à l'utilisation de différents rythmes de mouvement (fluidité, lenteur et staccato).

Son approche du corps, reliée à sa connaissance du mime corporel selon Etienne Decroux, ainsi que ses années de recherche et de création, l'ont amené à réfléchir au fait de jouer avec l'invisible, avec les traces des sensations en soi. Il nous invitait, par exemple, à étirer nos sensations perçues dans le temps et dans l'espace, pour savourer l'intensité de notre présence sensuelle. C'est aussi son entraînement physique principalement axé sur l'ancrage du bassin, le travail d'association du souffle avec le mouvement et l'exploration d'une langue imaginaire qui ont été des points très soutenants et en adéquation avec ma recherche. J'ai ainsi relevé l'importance d'ajouter, dans ma préparation physique avant les répétitions, le fait de fortifier ma base et mes jambes pour avoir un bassin fluide avec une bonne assise, des points d'appuis stables, et une détente de mon corps pour entrer en action. J'ai aussi proposé à Lucile de pratiquer la vague du souffle dans notre corps, de s'entraîner à parler notre propre langue des origines, une sorte de grommelot, qui libérait l'esprit et nous permettait de nous relier à une part plus archaïque de nous-même. J'aimais nous voir approfondir nos postures corporelles pour chercher ce qui semblait premier, plus primitif et instinctif. Il me semblait que cela nous aidait à vivre la relation du mouvement, du corps et du souffle simultanément. Cette quête était, bien entendu, au-delà du langage rationnel, cependant ma démarche ne

consistait pas à nous priver du langage. Les mots, et leur manière de devenir empreintes dans nos corps, ont servi la dramaturgie sans parole, car ils n'ont pas été exclus du processus artistique. La matière-texte s'est transformée peu à peu, jusqu'à disparaître. Comme le nomme Peter Brook : « Les aspects les plus profonds de l'expérience humaine peuvent s'exprimer à travers les sons, à travers les mouvements du corps » (Lorelle, 2003, p.349) et il me semblait tout à fait pertinent d'approfondir les différentes étapes du pré-langage, du langage phonétique « où langage et voix, langage et corps ne font qu'un. » (Lorelle, 2003, p. 350).

Comme l'exprime Sandrine Heyraud, dans son mémoire « *Joséphina* : Quand le mime prend la parole », à propos d'Etienne Decroux : « Il cherchait donc à ce que l'acteur puisse révéler et rendre sensible les non-dits, non formulables avec des mots mais traduisibles en gestes. (...) » (Heyraud, 2009, p.12). Grâce à cette approche d'une gestuelle non explicative et abstraite, traduite dans mon cas par Benoît Théberge, c'est le rapport à nos propres schémas corporels qui ont été enrichis. Il était par exemple passionnant d'avoir accès à de nouveaux savoirs permettant d'approfondir le rapport à un imaginaire des différents règnes du monde végétal et animal. Dans les déplacements, le fait de tracer des trajectoires dans l'espace avec des arrêts en suspens pour finir la phrase chorégraphique, tout cela en usant de variations possibles en durée et en intensité, nous a aussi permis de vivre les élans impulsifs avec dextérité et en ayant acquis certains repères fondamentaux du langage expressif du mouvement.

3.3.3 L'expressivité et la distance relationnelle dans le jeu corps-objet-matière

Dans son article « L'expressivité : essai de définition », Yvonne Saint-Pierre Farina tente de définir, d'un point de vue linguistique et stylistique, l'expressivité :

> L'expressivité se constitue (...) par deux pôles : l'affectivité s'adressant aux émotions et le concret appelant une réaction des sens et de l'imagination. Ces deux pôles peuvent se fusionner ou se séparer ; augmenter à l'infini ou diminuer jusqu'à la disparition ; ils peuvent manifester ou inspirer soit un attrait, soit une répugnance vis-à-vis de la

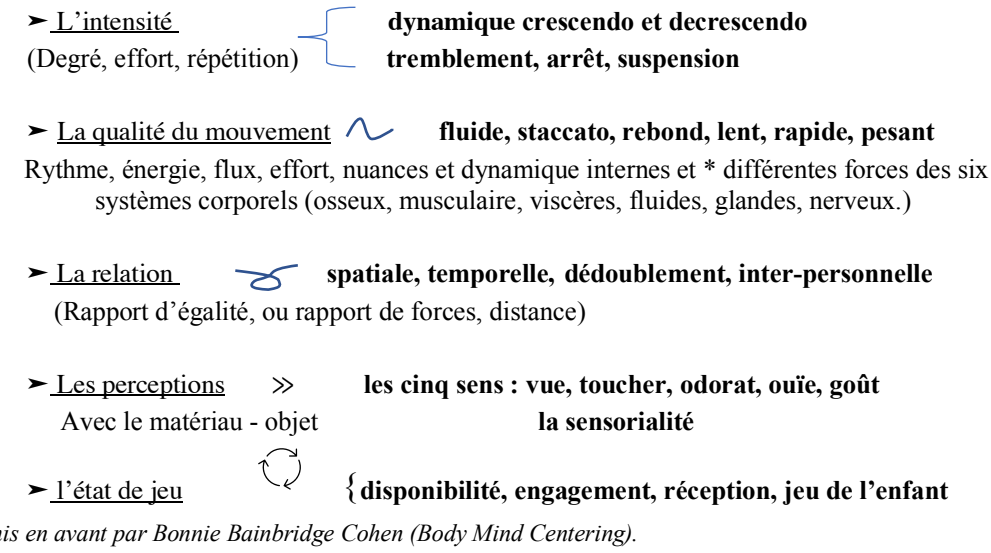
> réalité signifiée ; ils peuvent nous en faire saisir les éléments tactiles, auditifs, visuels, etc.., dans leurs détails ou tout simplement laisser ceux-ci dans l'ombre pour faire ressortir la désidérabilité ou la non-désidérabilité de ce dont il s'agit. En d'autres termes, l'expressivité peut jouer sur toute la gamme des émotions et des sens. (Saint-Pierre Farina, 1973, p.1)

Même si cette définition de l'expressivité est orientée vers la littérature, certaines caractéristiques se retrouvent, selon moi dans mon approche, lorsque je tente de définir la part expressive de l'interprète et que je mentionne que ce projet a finalement abouti à être « une recherche pour l'interprète, au service de son expressivité » usant d'un spectre très large d'émotions et de dynamiques. Ce que je tente d'exprimer, c'est à quel point nous nous sommes efforcées, dans notre pratique, d'extérioriser des états émotionnels de diverses intensités (degré plus ou moins élevé) puis de les investir dans des actions, ou des mouvements physiques. Nous avons pris en compte la sensibilité et la qualité de ces mêmes mouvements corporels en relation avec l'objet ou le matériau. Et nous nous sommes intéressées à la représentation de la relation corps-objet-matière, par le prisme émotif que cette relation concrète nous aidait à manifester, et cela, en changeant le focus du regard de celui qui regarde. Certes notre travail visait à mettre en valeur la relation de l'interprète et du matériau-objet. Néanmoins, c'est l'expressivité de l'intimité de l'interprète qui m'intéressait le plus à éclairer. Nous sortions donc d'une dynamique d'animation dans laquelle l'interprète marionnettiste met beaucoup d'attention à rendre vivante la marionnette.

J'ai choisi de totalement accepter la trivialité des matériaux bruts, et de me saisir du substitut symbolique qu'ils représentaient pour opérer « une transmutation du visible en invisible par l'intermédiaire d'un rituel poétique » (Robert-Lachaîne, 2013, p.34) dans lequel l'interprète féminine demeurait, en quelque sorte, le personnage principal de l'histoire racontée. Le fait de garder une esthétique épurée, qui présentait un objet marionnettique et une masse d'argile sans aucun artifice, a sans doute pu opérer une sorte d'attraction-répulsion pour le spectateur, car ce

dépouillement pouvait provoquer une forme de remise en question des conceptions du réel et de l'irréel, et de ce qui était figuré ou non.

Le schéma ci-dessous, illustre comment nous avons travaillé l'expressivité du mouvement du corps des interprètes en relation avec l'objet et la matière. Il décrit les principes sur lesquels nous nous sommes appuyés comme : l'intensité et la qualité des mouvements, le type de relation, les qualités de perceptions, et notre état de jeu.



**mis en avant par Bonnie Bainbridge Cohen (Body Mind Centering).*

3.7 L'expressivité du mouvement du corps des interprètes
Schéma : Margaux Lecolier

Le fait de travailler sur l'expressivité de l'interprète, de l'observer dans la création de Lucile, et de le vivre personnellement m'a permis de distinguer deux points extrêmement simples, mais néanmoins assez fondamentaux, dans la relation corps-objet-matière telle que je l'ai explorée. La première est la notion de distance relationnelle avec l'objet ou la matière. Lors de mon premier laboratoire avec l'argile, j'étais habillée de la tête aux pieds, et j'étais un peu frileuse encore dans l'improvisation. La première chose que j'ai faite, c'est me tenir à côté d'elle, d'abord au loin, pour la ressentir à distance, puis plus près pour humer son odeur de terre humide. Petit à petit je me suis sentie de plus en plus aimantée par la masse d'argile, dès que je commençais un mouvement je percevais son attraction. À force

d'être en contact si intime avec elle, non seulement je laissais des empreintes sur l'argile, mais elle en déposait elle-même de très profondes dans le creux de ma peau. C'est ainsi qu'est apparue dans mon travail cette notion de distance qui élargissait mon panel d'action. Que je sois proche ou loin de l'argile dans l'espace, j'étais en lien avec ce matériau de manière privilégiée grâce à ma mémoire corporelle et tout le travail réalisé en amont que j'avais effectué avec elle. Je n'avais rien à produire sur la matière pour entrer en relation avec elle. Grâce à cette distance relationnelle, je pouvais noter davantage le double mouvement qui s'opérait : le fait d'éprouver ce que pouvait produire et me faire vivre intérieurement l'argile, et simultanément, ce qui venait de moi et que je projetais sur elle. Cette relation à distance a aussi amplifié le rapport aux traces mémorielles du contact avec le matériau. Le fait, par exemple, de percevoir et de danser l'élément terre sans être au contact de l'argile, permettait de créer une sorte de tension dans l'espace et d'autonomie de création en relation avec le matériau.

Avec Lucile, nous nous sommes rendues disponibles pour rencontrer les matériaux-objets. Et le plaisir a augmenté de laboratoire en laboratoire dans une exploration de plus en plus physique. De mon côté, je me suis confrontée à l'argile amoureusement dans un jeu de tensions et d'imprévisibilité avec beaucoup de liberté. Ce matériau pouvait tour à tour être lourd, léger, briser, tomber, coller, freiner ou bousculer, mais sans cesse il m'obligeait à une adaptation continue et patiente. Lucile, quant à elle, a vécu de nombreuses surprises avec l'objet marionnettique qui lui imposait, en fonction des moments, lenteur ou vitesse, lui proposant des évolutions permanentes à la forte puissance expressive pour l'improvisation. Dans ce fonctionnement, c'est, encore une fois, la vulnérabilité de l'interprète qui était mise en valeur et non son contrôle permanent de l'objet ou la matière à modeler, à manipuler ou à figurer. Cela a pris du temps, c'est-à-dire de nombreux laboratoires, pour approfondir ce contact avec les matériaux et pour que nous rencontrions la seconde notion : cette joie de l'enfant qui s'émerveille ou qui se barbouille. Lorsque le déclic a eu lieu, nous avons pu véritablement laisser émerger le jeu avec nos partenaires imaginaires, sans plan contrôlé à l'avance, mais

dans une grande disponibilité et écoute de tout ce qui pouvait advenir et être raconté au présent.

> J'aime modeler l'argile. L'argile, lorsqu'elle est hydratée, est malléable, douce, docile. Elle sent bon. Dedans je creuse dans mes pensées. Dialogue sensuel et promesse de formes. Elle se plie volontiers aux pressions, aux désirs. Elle met les mains et bras à l'action, c'est parfois douloureux, lourd, fatiguant, ça chauffe les muscles et les articulations. Je crois que c'est un des matériaux les plus anciens utilisés par l'homme. Mariée avec l'eau, elle est liquide, pâteuse ou sèche. Elle est multiple, intemporelle, déclenche des élans primitifs. (...) Dedans, il y a probablement des restes de trucs. Diplodocus ou homme de Neandertal, poussière d'étoile, chien, arbre, roi, pute… Tous ces sédiments, ça fait rêver. Je suis séduite par le mou, le pâteux, le sale, je régresse joyeusement. (Bordat, 2016, p.23)

Plus je me dépassais et me laissais surprendre par l'argile et son poids, plus je prenais de l'aisance dans ma manière de me mouvoir avec elle. Je rentrais alors dans un autre état de conscience dans le jeu, fluide et plein. Je pourrais le décrire aussi comme une sorte d'espace vide intérieur qui engendrait une connexion plus claire et directe avec mon instinct et qui me permettait de jongler avec de nouvelles propositions sans aucune réflexion, dans un engagement total ainsi qu'une grande joie. Lorsque j'observais les moments d'abandon de Lucile dans la création avec la sculpture, je remarquais qu'elle goûtait aussi à cette ardeur féconde pour l'imagination et la liberté du corps en mouvement.

Je constate, après ces expériences, à quel point la puissance de l'imagination et la force créative des matériaux bruts « fournissent des clés pour retrouver cette faculté essentielle d'engendrer et de déformer des images » dans un état de grande ouverture (Merabet, 2009). Cet état de jeu a été un point important dans ma recherche, car il a mis en valeur le type de posture que je recherchais. Une posture qui est « conscience d'émerveillement » et qui nous ramène à « un être venu des temps immémoriaux dont l'innocence délivre notre perception des concepts et des savoirs qui le contaminent. » (Merabet, 2009, p. 118). Nous avons découvert un état de jeu propice au plaisir de construire, déconstruire et même détruire, pour vivre l'état de création sans retenue, en laissant les accès de fulgurance émerger.

CONCLUSION

J'ai choisi de réaliser une recherche comparative puisque je voulais présenter deux processus de création en parallèle : celui de Lucile avec la sculpture-marionnettique et le mien avec la matière argile, au service de l'expression de la complexité du désir et du sentiment amoureux ressentis par des personnages féminins contemporains. Grâce à cet aspect comparatif de mon mémoire-création, j'ai pu assister à la naissance de deux processus complémentaires qui ont dialogué et se sont répondus. De son côté, Lucile Prosper mettait en lumière cet insupportable manque, ce besoin irrémédiable de se fondre dans l'autre jusqu'à vouloir pénétrer à l'intérieur de la sculpture. De mon côté, j'exprimais la puissance d'un désir aux élans dévastateurs, qui, dans la volonté de conquête de l'autre, peut déraper jusqu'à la folie : vouloir faire sien l'autre, jusqu'à l'ingérer. Bien sûr, grâce au travail sur la relation entre l'animé et l'inanimé, c'est toute une pluralité de significations, de résonances symboliques, et de scénarios imaginaires qui ont pu s'ajouter, se confondre et former un propos au sens moins étroit. C'est-à-dire que le propos restait polysémique et que le travail sur la relation corps-objet-matière est venu enrichir et compléter le niveau d'abstraction, de poésie, de sens et d'étrangeté que je voulais offrir au sujet.

Je souhaitais m'interroger sur la façon dont l'usage de ces deux médiums, dans leur relation expressive et sensible, pouvait concentrer notre attention sur l'expression du monde intime des interprètes. Et j'ai cette impression qu'en me confrontant au fait de relier le spirituel et le charnel, à travers les polarités (+ et -) que formaient les héroïnes, j'ai pu découvrir le fait de matérialiser ce que j'avais à l'esprit et dans un flux continu, d'animer la matière, dans le sens de lui donner de l'âme, de la vie.

En me confrontant à ces différentes manières d'écrire une dramaturgie sans parole, j'ai beaucoup appris par la pratique, sur l'étendue des différentes étapes de la métamorphose que je pouvais transmettre par la relation corps-objet-matière.

De façon éloquente, celle-ci pouvait précisément révéler des évènements invisibles à l'œil nu et de l'ordre de l'indicible.

> D'après les penseurs grecs, le vivant est « rythme, pulsation, respiration, croissance, déclin, mort ». L'énergie, la force de vie, partagée par tous les êtres, non seulement circule, mais aussi se transmute : c'est-à-dire qu'effectivement elle se meut (au sens grec de kinesis), mais encore elle se transforme, elle est passage d'un être à un autre (au sens grec de métabolé). (Goyon, 2013

Cette énergie de transformation a pu s'insérer à l'intérieur de la relation créée entre les interprètes et les matériaux ainsi que dans nos principes d'écriture, en partitions d'action à la structure plus ou moins improvisée, pour mettre en valeur l'imprévisibilité du travail avec la matière. La démarche artistique et intime élaborée pour ce projet nous a poussées à nous exprimer par des actes performatifs donnant une place centrale au sujet féminin désirant. Nous nous sommes exposées dans un corps à corps sensuel à travers la relation corps-objet-matière. La sculpture marionnettique, grâce à sa silhouette anthropomorphe, a été un partenaire inanimé idéal pour devenir l'objet de projection de tous les fantasmes pulsionnels de Lucile. L'argile, quant à elle, m'a permis d'articuler un cheminement artistique de l'ordre de l'expérience directe des sens, intense et charnelle, au potentiel expressif infini et dépassant les limites de ce qui peut être considéré représentable.

Qui étaient Penthésilée et La Petite Catherine? N'étaient-elles pas des sortes d'archétypes vivants qui ont résonné au fond de nous? Elles nous ont éveillé à un savoir archaïque et nous ont permis de mettre en scène nos propres passions, combats et fantasmes intérieurs, en suivant le pont entre passé et présent. Elles nous ont aussi accompagnés dans nos trajectoires, pour nous permettre de découvrir leurs facettes, de les convertir en états de corps, dynamiques et affects, pour incorporer : « femme sauvage » et « femme mystique », jusqu'à leur faire perdre tout contours. Et enfin nous exprimer depuis notre corps au cœur de nos partitions artistiques respectives.

Me mettre en relation avec ces textes du passé, qui reflétaient le regard d'un auteur masculin sur les questions de la subjectivité féminine amoureuse, a donné beaucoup

de profondeur à toutes les questions que je me posais sur ce sujet. Cela m'a permis de mesurer les différences de sensibilité et de tension face à l'amour à travers le temps, ce qui me semblait demeurer intangible et pertinent, et intéressant à remettre en question, à discuter et à vouloir présenter sous un jour nouveau. Lors des longues conversations qu'a soulevées le sujet de ma recherche, j'ai eu l'impression d'effectuer avec mes partenaires une sorte de réflexion sur l'historicité de la représentation de l'amour et du désir.

Je conscientise a posteriori que la particularité de mon parcours de recherche-création est la transformation progressive de mon sujet. Alors que je cherchais à exprimer les multiples facettes de l'expression amoureuse d'un personnage féminin, le travail nous a amenées vers la performance du désir féminin dans un sens beaucoup plus engagé que ce que je pouvais imaginer. C'est aussi le choix que j'ai réalisé de me détacher du besoin de résultat et de la quête d'un objet artistique terminé, pour approfondir une approche mettant en avant le fil de l'intériorité comme moyen d'expression des interprètes, qui a déterminé mes explorations.

Au tout début de la recherche, je ne m'attendais pas à développer plusieurs méthodologies de pratique. J'ai tout d'abord extrait de l'œuvre de Kleist ce qui était pertinent pour ma recherche-création et j'ai mis en place un travail méthodologique d'appropriation (questionnement sur les personnages, analyses des textes, rêveries créatrices). J'ai ensuite initié une écriture sensible du mouvement du corps en relation avec l'objet et la matière et j'ai déployé une méthodologie de pratique pour réaliser une dramaturgie sans parole qui soit imprégnée des matériaux textuels de référence. Pour finir, j'ai choisi d'utiliser une méthodologie de l'organique dans le but de mettre en valeur une façon de créer, de représenter, et de s'exprimer qui privilégie l'écoute, le sensible, l'intériorité, l'imprévisibilité, et le travail de la mémoire corporelle qui s'inscrit dans une durée. Ces trois méthodologies différentes qui s'interpénètrent dans mon travail m'ont permis de développer une approche sensible pour les interprètes, qui chérit l'autonomie créatrice de l'artiste quelque soit son parcours artistique et technique.

Le rituel performatif que j'ai réalisé me mettant en scène dans un corps à corps avec de l'argile, de l'eau et des roses m'a par exemple, particulièrement bouleversé et transformé. L'intimité que j'ai creusée avec les matériaux a constitué une étape considérable dans l'histoire de mon corps et la liberté d'expression que j'ai acquise. L'argile, terre miraculeuse qui guérit tous les maux, y est sûrement pour quelque chose... Cependant, je pense véritablement que l'accueil de la souffrance emmagasinée dans le corps et la psyché des femmes, dans des espaces d'expression prévus à cet effet, peut permettre résilience et guérison, par le fait même, d'extérioriser les racines de cette violence.

Ce mémoire se situe dans cet espoir, l'espoir d'une société, d'une culture dans laquelle nous pourrions réhabiliter l'amour, le désir, le toucher, la peau, les sens et apprendre beaucoup de l'espace de liberté offert aux femmes, au service de leur propre expression.

Pour ma part, je crois que la notion d'amour et de désir reste et demeure une véritable question ouverte. Il y a toujours quelque chose en rapport avec le désir de complétude, le tragique, les rites, l'absolu quiétude, le plaisir qui est magnifique à questionner et à partager. Je terminerai sur cette citation de Marguerite Yourcenar : « Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument accepter. » (Yourcenar, 1936).

APPENDICE A

A.1 Images de laboratoires

Fig. A.1 Les mains qui écoutent

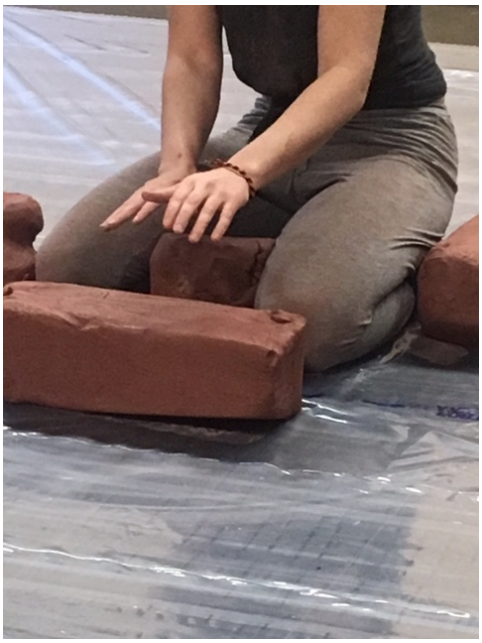


Fig. A.2 Corps à corps argile

Fig. A.3 Exploration 1

Fig. A.4 Exploration 2

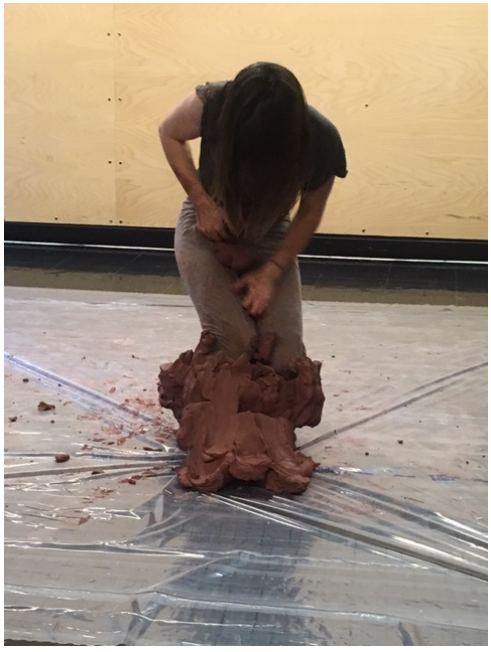


Fig. A.5 Poids et Abandon / Partition-Argile

Fig. A.6 La Rose / Partition-Argile

Fig. A.7 Corps à corps sculpture

Fig. A.8 Transparence

A.2 Images de la Conférence-performée Cœur à Corps

Fig. A.9 Partition-Texte

Fig. A.10 Partition-Marionnettique

Fig. A.11 Partition-Argile

Fig. A.12 Partition-Argile

APPENDICE B

B.1 Poèmes personnels

Je chante ton corps entier
Les yeux fermés
Je loue sa beauté
Toutes les traces laissées sous ma peau
Qui aiguisent mes sens
Effleurent mon masque
Et le dissout
Carcasse en carcasse
Nous ne sommes qu'une flamme

Je cherche - Je me souviens -
Cet amour est au-delà des mots

Nous avançons à tâtons
Dans ce silence de poussière

Aujourd'hui, je ne te donne aucun nom
aucun visage
Car tu es pluriel
Et univers, univers entier
Mon autre
Et cet appui de l'infini, qui prend tant d'autres formes
Spirale, cercle, cœur, tourbillon, vague, amoncellement,
Fleurs, fruits, coraux, serpents et cratères
Mon cœur a soif
Mon cœur a chaud
Il ne sait plus comment t'aimer
Creuser, creuser
Au fin fond des entrailles
Et chercher
Jusqu'en dessous
Jusqu'au-dessus
Là où il n'y a plus que le Vide
la Vie
le Nous

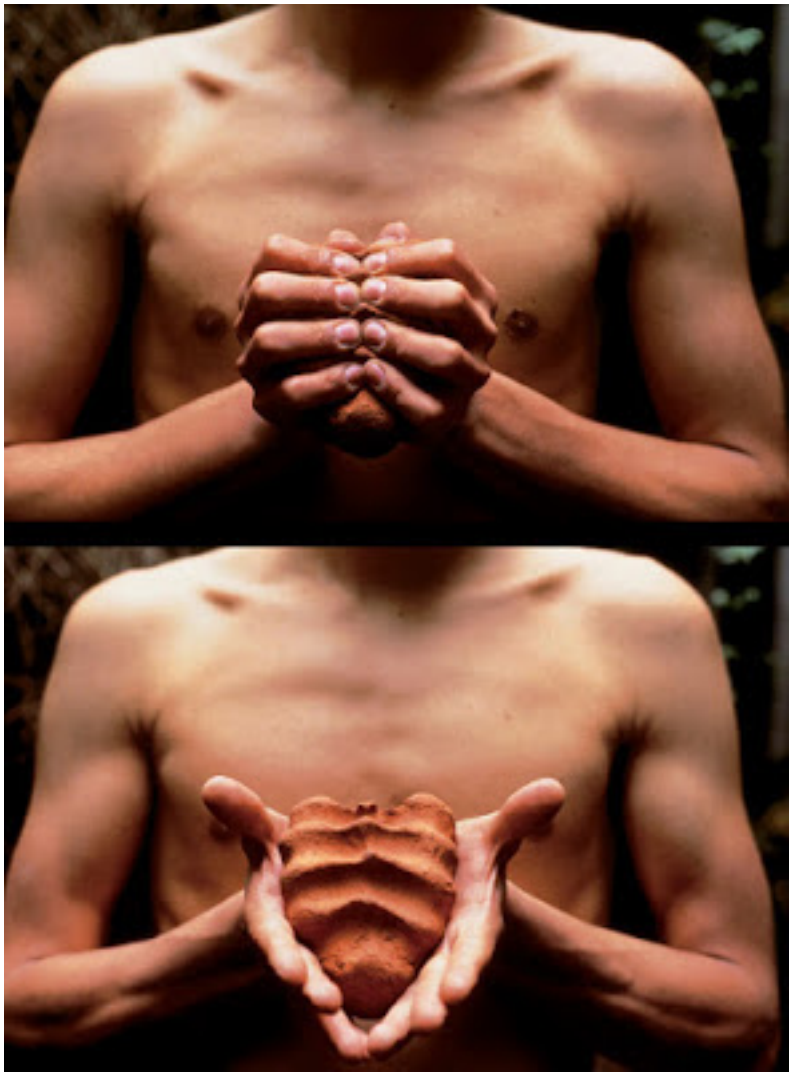
Ce qui se dénoue de nous, en nous

Margaux Lecolier

APPENDICE C

C.1 Images d'inspiration

Fig C.1 *Mes mains sont mon cœur*, Gabriel Orozco



BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

Corpus

Kleist, H. (1976). *Correspondance complète 1793-1811*. Paris : Gallimard.

Kleist, H. (2001). *La petite Catherine de Heilbronn ou l'épreuve du feu*. Théâtre complet. (R. Orthmann et O. Recoing, trad.). Paris : Actes Sud.

Kleist, H. (2001). *Penthésilée*. Théâtre complet. (R. Orthmann et O. Recoing, trad.). Paris : Actes Sud.

Kleist, H. (2010). *Sur le théâtre de marionnettes*. Paris : Edition Sillage.

Théorie

Amagatsu, U. (2000). *Dialogue avec la gravité*. (P. De Vos, trad.). Arles : Actes Sud-Papiers.

Alberoni, F. (1993). *Le choc amoureux : recherches sur l'état naissant de l'amour*. Paris : Pocket.

Bachelard, G. (1993). *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Biblio essai.

Barba, E. et Savarese, N. (2008). *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Paris: Entretemps.

Bensky, R. (2000). *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Saint-Genouph : Nizet.

Bergson, H. (1907). *L'évolution créatrice*. Paris: Les Presses universitaires de France.

Boissière, A. et Kintzler, C. (2006). *Approche philosophique du geste dansé à la performance*. Presses universitaires du Septentrion.

Bourdieu, P. (1998). *La Domination Masculine*. Paris : Edition Le Seuil.

Brun, J. (1966). *L'univers tragique de Kleist*. Paris : Edition d'enseignement supérieur à Paris.

Carrière, M. (1985). *Pour une littérature de guerre, KLEIST*. Paris : Actes Sud.

Clio, L. (1982). *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. Montréal : Quinze.

Copeau, J. (1974). *Registres I*. Paris : Gallimard.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). 12.1227 Traité de nomadologie : la machine de guerre. Dans *Mille Plateaux* (p. 351- 423). Paris : Éditions de Minuit.

Gaudin, C. (2007). *La marionnette et son théâtre, le théâtre de Kleist et sa postérité*. Rennes : Presse universitaire de Rennes.

Freixe, G. (dir.). Heggen, C. Longuenesse, P. (2017). *Le corps, ses dimensions cachées : pratiques scéniques*. Montpellier : Éditions Deuxième époque.

Gosselin, P. et, Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Heinich, N. (1996). *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard.

Ingold, T. (2017). *Faire - Anthropologie, archéologie, art et architecture*. (H. Gosselin, trad.). Paris : Editions Dehors.

Lorelle, Y. (2003). *Le corps, les rites et la scène, des origines au XXe siècle*. Paris : Editions de l'Amandier.

Plana, M. (2012). *Théâtre et féminin, identité, sexualité et politique*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

Robert, M. (1981). *Un homme inexprimable, Essai sur l'œuvre de Heinrich Von Kleist*. Paris : L'Arche.

Souriau, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique.* Paris : PUF.

Articles, mémoires et thèses

Bertron, J. et Halimi, C. Alkema, H. (dir.). (2020). La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes? Paris : Archives of Women Artists. Récupéré de https://awarewomenartists.com/ressource/la-performance-un-espace-de-visibilite-pour-les-femmes-artistes/

Bohmisch, S. (2014). De l'extrême à l'agonal dans l'univers chorégraphique de Pina Bausch. *Recherches féministes*, *27*(3), 145-160.

Bordat, M. Gualdaroni, C. et Louski-Pane, A. (2016). Entrer en matière. À même les gestes de fabrication. *Revue Corps-Objet-Image*, (2), 22-38.

Brennan, K. (2014). *Elle variation sur un t'aime : écriture d'une œuvre auto-révélatrice, suivie d'une réflexion sur la quête identitaire féminine et la relation mère-fille à travers l'écriture au féminin*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de https://archipel.uqam.ca/7148/

Clot Klincksieck, C. (2012). La transgression, ou l'état de grâce. Les lettres d'Heinrich Von Kleist aux hauts fonctionnaires Prussiens. 1805-1811. *Études Germaniques*, *1*(265), 175-187.

Drapon, C. (2014). De la vie rêvée des marionnettes, Kleist : le sens en procès. *Le contresens*, (12).

Eruli, B. (2006). Penser l'humain, *Puck : Les mythes de la marionnette*, (14), 7-14.

Eruli, B. (2011). Le marionnettiste, un acteur liquide? *Registres : Revue d'études théâtrales*, (15), 109-112.

Fortin, S. et Houssa, E. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches Qualitatives*, *31* (2), 52-78.

Forsyth, L. H. (2009). La nef des sorcières (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin. *L'Annuaire théâtral*, (46), 33–56.

Gagnon, D. (1978). De l'image et de la réalité. *Trac femmes : cahier de théâtre expérimental,* 54-56.

Girard-Laterre, M. (2011). L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein. *Agôn*, (4).

Goldschmidt, G. A. (1986). Le problème de l'existence chez Kleist et Kafka. *Europe*, *64* (686), 23.

Goyon, M. (2013). Corps-objet / corps-vivant dans l'art contemporain : Le jeu des taxinomies au fil des métamorphoses du corps. Dans S. Girel et F. Soldini (dir). *La mort et le corps dans les arts d'aujourd'hui.* Paris : l'Harmattan. Récupéré de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01993828.

Hautbois, X. (2014). Le modèle organique dans son acception esthétique, scientifique et musicale. Dans : *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain.* Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pus.3303.

Heyraud, S. (2009). *Joséphina : quand le mime prend la parole*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de https://archipel.uqam.ca/1876/

Lerat Schmitz, C. (2003). *Identité féminine et mémoire culturelle dans le théâtre de Colette, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras et Andrée Chédid.* (Thèse en philosophie). Université Indiana.

Leveratto, J. M. (1996). Le théâtre comme machine de guerre, en hommage à Heinrich von Kleist et Gilles Deleuze. Dans D. Doumergue (dir.). *L'invention de la mise en scène*. Metz : Le Studiolo/IRTS de Lorraine, 40-48. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/342957124

Merabet, E. (2016). Rêver l'intimité de la matière. *Revue Corps-Objet-Image*, (2), 113-125.

Pahl, K. (2009). Kleist's Theatrical Theory of Re-Layed Emotionality. *MLN*, *124* (3), 666-682.

Plassard, D. (2009). Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine. *Théâtre/public*, (193), 22-25.

Postel, J. (2019). Marionnette infigurée et persistance de la matière. *Agôn,* 8. DOI : https://doi.org/10.4000/agon.6114

Racine, E. (2013). *(Dé)cousu(es) ou il était une fois une petite fille qui avait peur des oiseaux : mise en jeu de doubles féminins à partir du langage marionnettique*. (Mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal. Récupéré de https://archipel.uqam.ca/5659/

Regnaut, M. (1984). Penthésilée et l'agonie originelle, Littérature. *MLN*, (53), 69-78.

Renaux, M. Z. (2015). Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste. *Fabula/Les Colloques*. Récupéré de http://www.fabula.org/colloques/document2591.php

Saint-Pierre Farina, Y. (1973). L'expressivité : essai de définition. *Meta*, *18*(3), 315–327.

Robert-Lachaîne, M. (2013). *Comparaison entre l'influence de la marionnette et de l'acteur dans la construction du récit cinématographique*, (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de https://archipel.uqam.ca/6503/

Saladin, M. 2004. La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée. *Volume !, 3*(1), 31-57.

Sermon, J. (2010). Dramaturgies Marionnettiques. *L'Annuaire Théâtral*, (48), 113-129.

Schott-Billmann, F. (2015). La transe et le surmoi. *Insistance*, *2* (10), 33-44.

Thénon, J. L. (1988). Stanislavski : théorie et pratique de l'action. De la formation traditionnelle à la pédagogie théâtrale scientifique. *Études littéraires*, *20*(3), 51-59.

Van Eynde, L. (1994). Les formes du tragique dans l'œuvre d'Heinrich Von Kleist : de la dialectique au néant. *Les Études philosophiques*, *1*(2), 191-213.

Zéhenne, C. (2010). De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours. *Communication & langages*, *4* (170), 124-125. DOI : 10.4074/S033615001101413X.

Médiagraphie

Bonte, P. (2009). Récupéré de https://www.paris-art.com/patrick-bonte/

Fmhf. (2015). Récupéré de https://www.fmhf.ca/actualites/il-y-50-ans-un-an-apres-quebecoises-francaises-obtiennent-droit-douvrir-un-compte

Théberge, B. Compagnie O. Récupéré de http://www.zerotheatre.com/2009/12/