

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*4 P'TITS TOURS ET PUIS...* :  
ÉLABORATION D'UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE  
À PARTIR DE LA RELATION ENTRE CORPS ET OBJETS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
GENEVIÈVE MORIN

OCTOBRE 2010

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.01-2006). 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

En préambule, nous souhaitons adresser nos remerciements les plus sincères aux personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire. Merci à Marthe Adam, notre directrice de recherche, pour l'inspiration et le temps qu'elle a donné à ce travail. Nous tenons également à remercier tout le personnel de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM pour leur précieuse collaboration à ce projet : Guy Rouillard, Azraëlle Fiset Santos-Foisy, Yves Gemme, Philippe Overy, Claire Lamarre et Gilles Chartrand. Nous exprimons aussi notre reconnaissance envers Paule Vermot-Desroches, Diane Fiset et Julie Pinson qui ont eu la gentillesse de lire et de corriger ce document.

Mentionnons notre gratitude envers toutes les personnes qui ont accepté de participer à la création du spectacle *4 p'tits tours et puis...* et de s'y investir généreusement : Catherine Asselin-Boulanger, Stéphanie Breton, Karine Harbec, Joëlle Harbec, Philippe Beaudoin, Julie-Anne Parenteau-Comfort, Jean-François Morel, Sara Blanchet, Nicolas Blackburn ainsi que tous les techniciens, machinistes et aides à la scénographie.

Un merci particulier aux hommes de notre vie, Nicolas Deschamps et Marc Morin, qui nous ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de *4 p'tits tours et puis...* ainsi qu'à Maryse Lévesque, la source d'inspiration qui nous a donné la force, le courage et la persévérance de mener à terme ce mémoire-crédation.

Merci à tous et à toutes.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'OBJET ET LE CORPS DANS L'ART CONTEMPORAIN : SURVOL HISTORIQUE.....	4
1.1 L'objet quotidien.....	5
1.1.1 En arts visuels.....	5
1.1.2 Au théâtre.....	6
1.2 Le corps.....	10
1.2.1 Le corps quotidien.....	10
1.2.2 Le corps fictif.....	11
1.2.3 Le mime corporel.....	14
CHAPITRE II	
LA RELATION ENTRE LE CORPS ET L'OBJET AU THÉÂTRE.....	18
2.1 Le corps-objet.....	18
2.2 Le dialogue entre corps et objet : perspective quotidienne et artistique.....	20
2.2.1 L'influence de l'objet sur l'action motrice.....	20
2.2.2 L'objet révélateur de conflits.....	22
2.3 Procédés d'écriture scénique à partir de la relation corps-objets.....	24
2.3.1 Le corps formalisé par l'objet.....	24
2.3.2 La résistance du corps à l'objet.....	26
CHAPITRE III	
LES CHOIX ESTHÉTIQUES.....	29
3.1 Le métissage des genres.....	29
3.2 Le langage théâtral.....	31

3.3	La clarté de l'image .....	32
3.3.1	L'image au lieu des mots .....	32
3.3.2	La clarté de l'image .....	33
3.4	La recherche de la neutralité .....	35
3.4.1	L'exclusion des références quotidiennes .....	35
3.4.2	La dynamique relationnelle .....	37
3.5	Recherche de l'esthétique .....	38
3.5.1	Esthétique géométrique .....	38
3.5.2	De la forme au contenu .....	39
3.6	La forme de l'objet comme une contrainte.....	40
3.6.1	La distance entre soi et l'objet .....	40
3.6.2	La contrainte du corps par l'environnement architectural .....	41
CHAPITRE IV		
	LA DÉMARCHE CRÉATIVE DE 4 P'TITS TOURS ET PUIS .....	43
4.1	La conception des objets .....	43
4.1.1	Des éléments aux matériaux .....	43
4.1.2	La fabrication des structures architecturales.....	44
4.2	Le laboratoire d'expérimentation .....	45
4.2.1	La structure générale .....	45
4.2.2	L'exploration pratique .....	46
4.3	La création de <i>4 p'tits tours et puis</i> .....	48
4.3.1	L'écriture .....	48
4.3.2	Les répétitions .....	50
CONCLUSION .....		52
APPENDICE A		
EXEMPLE D'ÉTUDE GRAPHIQUE DES POSSIBILITÉS DE MOUVEMENTS .....		55
APPENDICE B		
EXTRAIT DE LA PARTITION CHORÉGRAPHIQUE .....		56

APPENDICE C EXEMPLE DE LA PRÉPARATION D'UN ATELIER EFFECTUÉ DANS LE CADRE DU LABORATOIRE D'EXPÉRIMENTATION .....	61
APPENDICE D EXTRAIT DE L'ÉCRITURE DE LA STRUCTURE GÉNÉRALE DU PROJET DE CRÉATION.....	66
RÉFÉRENCES .....	72

## LISTE DES FIGURES

Figure

- 1.1 Exemple d'esquisse réalisée pour la conception des structures architecturales ..... 45
- 1.2 Exemple d'étude graphique des possibilités de mouvements..... 48
- 1.3 Extrait de la partition chorégraphique.....51

## RÉSUMÉ

Ce mémoire-création traite de la relation entre les corps et les objets au théatre et explore leur potentiel métaphorique et poétique. Le spectacle th atral *4 p'tits tours et puis...* est le résultat de l'élaboration d'une écriture scénique composée de la dialectique entre les objets et les corps autour de la thématique du deuil. Ce document d'accompagnement comporte quatre axes de réflexion : un survol historique de diverses utilisations de l'objet et du corps dans l'art contemporain; une réflexion sur la relation du corps et de l'objet au théatre; la justification des choix esthétiques effectués pour la composition de notre création et, enfin, le développement de la démarche créative privilégiée lors de la réalisation. L'objet métaphorisé, le corps fictif, le mime corporel, l'objet tel un révélateur de conflits psychologiques, l'objet comme une contrainte, le dispositif architectural en tant qu'objet et l'utilisation de l'image sont quelques-uns des éléments abordés dans ce document.

L'objectif principal de ce travail était de parvenir à l'élaboration d'une forme d'écriture sans faire usage de la parole. Nous avons choisi d'y accéder grâce à l'emploi d'objets et à un traitement fictif du corps inspiré des principes du mime corporel selon  tienne Decroux. Nous avons crée une écriture métaphorique en partant de la forme pour aller vers le contenu. La trame évolutive de notre création s' st construite à la suite d'un travail d'exploration avec des comédiennes et différents objets. Nous voulions ainsi faire naître l'émotion à travers la relation entre les corps et les objets et permettre l'expression du déni, de l'impuissance, de l'instabilité émotive et la nostalgie qu'éprouve une personne endeuillée. Cet essai nous a permis de constater que l'orchestration d'une suite d'images peut raconter visuellement une fable. Même si son interprétation demeure variable d'un spectateur à l'autre, l'emploi des images cr ees par le renouvellement incessant du dialogue entre les corps et les objets permet à l'artiste d'exprimer une vision personnelle du monde de manière poétique.

Mots clés : objet, corps, mime corporel, théatre d'objet, écriture scénique.

## INTRODUCTION

Le processus créatif de *4 p'tits tours et puis...*<sup>1</sup> a été motivé par la question suivante : est-il possible de créer un spectacle théâtral poétique suscitant davantage les émotions que l'intellect des spectateurs? Nous avons voulu créer une dramaturgie visuelle et cohérente sans faire usage de la parole pour expliquer ce que les mots ont parfois peine à dire. Aussi, cette création a été conçue à partir de la thématique du deuil. Apprendre à vivre avec la perte d'un être cher est une étape d'une vive intensité émotive. Pourtant, le deuil est vécu différemment d'une personne à l'autre. Nous avons donc décidé de ne pas verbaliser cette douleur. Nous avons préféré la représenter par l'entremise d'images que chaque spectateur peut interpréter selon son propre imaginaire.

Notre intérêt s'est principalement porté sur le corps de l'acteur et sur les objets auxquels il se confronte sur scène, ceci dans le but de composer un essai d'écriture scénique<sup>2</sup>. Comment mettre en scène le corps et l'objet de façon à ce qu'ils deviennent l'encre et la plume d'une création théâtrale? De quelle manière peut-on arriver à considérer le corps et l'objet comme des matériaux servant à élaborer une forme d'écriture scénique? Comment l'objet peut-il prendre corps? Comment le corps peut-il s'objectiver? L'univers scénique permet au corps de l'acteur et à l'objet de développer une relation ludique différente de celle exercée dans la vie quotidienne. Nous présumons que cette relation sensible entre l'objet et le corps peut constituer une forme de dialectique poétique, métaphorique et émotive. Grâce au perpétuel renouvellement du dialogue sensoriel entre le corps et l'objet, la dramaturgie détaillée de notre création a graduellement pris forme.

---

<sup>1</sup> Spectacle de théâtre présenté au Studio d'essai Glaude-Gauvreau de l'UQAM en 2008.

<sup>2</sup> Nous utilisons le terme « écriture scénique » au sens où l'entend Michel Vaïs. Selon lui, le théâtre est une forme d'expression artistique qui nécessite, en quelque sorte, sa propre forme d'écriture, non plus seulement empruntée à l'art littéraire, mais créée, construite ou structurée selon l'ensemble des moyens scéniques (le son, la lumière, l'acteur, les éléments scénographiques, etc. ). Michel Vaïs, « Le renouveau artistique au théâtre et l'apport des metteurs en scène ». Chap. in *L'écrivain scénique*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 30-41.

Nous avons cherché de quelles façons le corps de l'acteur peut dialoguer avec l'objet pour représenter la douleur que ressent une personne endeuillée.

La scène correspond à un lieu de transposition<sup>3</sup> où la métaphore peut devenir le reflet de notre vision personnelle du deuil. Pour la création de *4 p'tits tours et puis...*, nous avons choisi de jumeler les principes du mime corporel et ceux du théâtre d'objet avec l'idée de créer une écriture originale. En ce sens, nous avons décidé de fabriquer des dispositifs architecturaux<sup>4</sup> à l'intérieur desquels le corps d'un acteur peut se mouvoir. Il s'agit d'aller de la forme vers le contenu. La trame sensible de notre création s'est précisée lors d'improvisations effectuées avec les comédiennes et les dispositifs architecturaux. À la suite de cette expérimentation, nous avons dessiné des ébauches d'attitudes pour identifier quels types de mouvements, de dynamiques et d'émotions suggéraient chacune des structures architecturales. Ces improvisations nous ont permis de chorégraphier, image par image, l'évolution du fil de la pensée de nos personnages tout au long de leur cheminement émotif. Le déni, l'impuissance, l'instabilité émotive et la nostalgie, les étapes du deuil avec lesquelles nous avons composé le cheminement dramatique de notre spectacle ont été définies à la suite de cette recherche pratique.

Le premier chapitre de ce document d'accompagnement consiste en un survol historique des utilisations de l'objet et du corps humain dans l'art contemporain (en arts visuels et au théâtre). Les artistes et les mouvements artistiques nommés nous ont permis de situer notre démarche à travers diverses approches du corps et de l'objet dans l'art. Ils ont été les sources d'inspiration pour la création de notre propre forme d'écriture.

---

<sup>3</sup> Par l'utilisation du terme « transposition », nous entendons une stylisation artistique qui s'éloigne de la vie quotidienne pour passer au domaine théâtral. Il s'agit de présenter différemment, d'adapter ou de changer la forme de présentation d'un sujet donné pour exprimer son contenu dans un autre ton, sans en altérer le propos. C'est une interprétation poétique et artistique d'un sujet tiré de la vie de tous les jours.

<sup>4</sup> Nous avons choisi de nommer « dispositifs architecturaux » les objets fabriqués spécialement pour notre création. Ces objets étaient si grands, qu'ils entouraient littéralement le corps des acteurs.

Ce chapitre s'attarde également sur le potentiel expressif de l'objet et du corps en art. Il énonce les choix esthétiques privilégiés lors de la conception de notre création : l'objet métaphorisé et le traitement du corps fictif inspiré des principes du mime corporel.

Le deuxième chapitre aborde la relation entre le corps et l'objet au théâtre et rapporte notre processus de réflexion par rapport à l'écriture et à la mise en scène de notre projet : le corps sujet et objet d'art, le dispositif architectural en tant qu'objet, les artistes dont nous nous sommes inspirés et le caractère métaphorique de l'image.

Dans le troisième chapitre, nous motivons nos choix esthétiques et les autres éléments qui ont stimulé notre créativité. Ce chapitre s'attarde sur notre objectif de composer une forme d'écriture visuelle à partir du jumelage des principes du théâtre d'objet et de ceux du mime corporel. Il explique principalement notre intérêt envers le métissage des genres artistiques, la création d'un langage théâtral et la clarté de l'image scénique.

Enfin, le quatrième et dernier chapitre analyse la démarche créative utilisée pour l'élaboration de *4 p'tits tours et puis...* Nous y abordons, d'une part, notre volonté de nous éloigner de la vie quotidienne en recherchant une certaine neutralité du corps et de l'objet par un procédé d'exclusion de leurs références quotidiennes. D'autre part, nous y justifions notre désir de mettre l'accent sur la dynamique relationnelle entre le corps et l'objet. Ce chapitre explique aussi comment nous avons voulu faire ressortir le thème du deuil par la rencontre des corps des actrices avec des objets matériels. Finalement, nous approfondissons notre cheminement artistique : la volonté de partir de la forme vers le contenu, le choix de nous inspirer de l'esthétique géométrique et le désir de s'inspirer de la forme de l'objet comme contrainte au corps dans le but de composer une partition gestuelle.

## CHAPITRE I

### L'OBJET ET LE CORPS DANS L'ART CONTEMPORAIN<sup>5</sup> : SURVOL HISTORIQUE

Il nous a semblé essentiel, dans le cadre de ce document d'accompagnement, d'effectuer un bref survol historique de certains mouvements en arts visuels et au théâtre afin de mieux saisir la portée des utilisations de l'objet du quotidien dans l'art contemporain et dans notre pratique. Cette étude nous a permis de développer une vision artistique personnelle de l'emploi de l'objet au théâtre. Après avoir parcouru plusieurs ouvrages (Anne Ubersfeld, Tadeusz Kantor, Étienne Decroux, etc.) et réalisé une recherche approfondie sur le travail de divers artistes actuels tels Claire Heggen, Josef Nadj, Philippe Genty et Nicole Mossoux, nous avons constaté que l'objet, ainsi que le corps de l'acteur, constituent des éléments scéniques primordiaux. L'objet est l'un des instruments qui, sur scène, dialogue avec le corps des acteurs. Chargé de sentimentalité et d'émotivité, le corps de l'acteur peut aussi être qualifié d'instrument. N'est-il pas, après tout, l'instrument premier de l'acteur? Pour la composition de *4 p'tits tours et puis...*, nous avons choisi de métaphoriser l'objet en lui attribuant une fonction ludique<sup>6</sup> et de traiter le corps de manière fictive en utilisant les principes du mime corporel élaborés par Étienne Decroux.

---

<sup>5</sup> L'adjectif « contemporain » peut être interprété de diverses façons. Il désigne à la fois une période dans l'histoire, généralement le XXe siècle, et un type d'art particulier : une forme d'art qui s'affranchit de la reproduction réaliste du monde réel. L'expression « art contemporain » est utilisée ici au sens large, c'est-à-dire qu'elle couvre la période de la naissance du mouvement Dada (1913), époque où une révolution de l'objet dans l'art s'amorce et où un intérêt pour le mouvement émerge chez plusieurs artistes comme Craig, Copeau et Meyerhold.

<sup>6</sup> Une fonction destinée au jeu théâtral, similaire aux activités ludiques des enfants, reliée au domaine de l'imaginaire et non à celui du monde réel.

## 1.1 L'objet quotidien<sup>7</sup>

### 1.1.1 En arts visuels

Au cours des recherches effectuées pendant nos années d'étude à la maîtrise en théâtre, nous avons remarqué qu'il existe peu de documents retraçant l'historique de l'utilisation de l'objet en arts. Aussi, nous avons trouvé nécessaire de remonter jusqu'aux origines du mouvement Dada (1916) pour mieux comprendre l'apparition de l'objet quotidien au théâtre. Les artistes du milieu théâtral ont commencé à accorder une importance particulière à l'objet dans leurs créations grâce, notamment, à l'émergence de l'objet dans les domaines de la peinture, de la sculpture et de la photographie.

Marcel Duchamp (1887-1968), ainsi que d'autres artistes qui l'ont côtoyé, comme Picabia et Man Ray, est l'un des premiers artistes qui s'intéresse aux objets quotidiens et à leur transposition artistique. Le mouvement Dada contribue au grand bouleversement des systèmes de pensée du début du vingtième siècle, car « il en vient à revaloriser le déchet, le laissé-pour-compte, tout objet auquel la culture et la civilisation contemporaine n'accordent aucune attention » (Béhar, 2005, p.127). En 1917, Duchamp détourne un urinoir de sa fonction utilitaire quotidienne : il le tourne à l'envers et l'expose dans un musée. Il lui donne ainsi le statut d'œuvre d'art en y apposant sa signature (œuvre nommée *Fontaine*).

La volonté des dadaïstes de s'éloigner du réalisme a entraîné plusieurs artistes, dont Tadeusz Kantor (1915-1990), à utiliser l'objet quotidien de façon symbolique et métaphorique. L'objet quotidien a ensuite été une source d'inspiration importante dans divers mouvements artistiques, tels le Bauhaus (1919) et, plus tard, le Pop Art (1950). L'emploi de l'objet pouvait alors, par exemple, permettre à l'artiste d'exprimer un propos poétique ou de formuler une critique acerbe de la société de consommation. Plus tard, l'art conceptuel, apparu dans les années soixante-dix, reprend le concept de l'utilisation de l'objet quotidien dans l'art en proposant une approche où l'idée de l'objet prime sur sa

---

<sup>7</sup> Tout objet manufacturé que nous retrouvons dans notre société : un crayon, un balai, un téléphone, etc.

forme matérielle. L'art conceptuel se veut une « activité artistique où l'utilisation du langage et de ses dérivés finit par être la condition nécessaire et souvent suffisante à l'existence d'une œuvre » (Mollet-Viéville, 1995, p. 66-67). L'idée même de l'objet peut devenir un acte artistique, et ce, que l'objet soit visible ou non. C'est à la suite de ces lectures sur l'art conceptuel que la volonté d'inventer des objets pour notre création a commencé à émerger.

Malgré les nombreuses années écoulées entre l'engouement des artistes pour les « objets-prêts<sup>8</sup> » et aujourd'hui, certains artistes actuels ont aussi recours aux objets du quotidien dans leurs œuvres. L'un de ces artistes, Jean-Pierre Gauthier, présent sur la scène de l'art contemporain depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, jumelle l'exploration sonore des objets avec les arts visuels. Ce sont ses créations qui nous ont fait découvrir le potentiel métaphorique de l'objet quotidien et qui nous ont amenée à nous familiariser avec le travail de Duchamp. Nous pensons plus particulièrement à son œuvre *Battements et papillons* (2006) à l'intérieur de laquelle les déplacements des spectateurs activent des détecteurs qui mettent un piano en mouvement. Lors de la présentation d'une exposition au Musée d'art contemporain de Montréal en 2007, il s'est plus particulièrement intéressé au potentiel sonore et allégorique de l'objet trouvé. Les assemblages et les raccords d'objets divers, comme des tuyaux, des entonnoirs ou des fils électriques, représentent pour lui une transposition artistique reflétant un questionnement sur la permanence et la fragilité, l'ordre et le chaos, l'utilité et la gratuité.

### 1.1.2 Au théâtre

De la même façon qu'en arts visuels, l'objet quotidien au théâtre peut être transposé dans des univers métaphoriques. Le contexte de la scène permet au metteur en scène et à l'acteur de remplacer la fonction utilitaire de l'objet par un usage poétique fictif. Le cadre de la représentation scénique « modifie l'objet pour le rendre théâtral » (Ubersfeld, 1978, p.xii-xiii). Au théâtre, l'objet quotidien devient un produit de l'activité

---

<sup>8</sup> « (...) entendons l'expression au sens dadaïste de « ready-made », objet préfabriqué, corps étranger introduit dans la réalité de l'action scénique (...) » (Kantor, 2000, p.20).

humaine, c'est-à-dire qu'il prend le sens que l'acteur, en tant que manipulateur, lui attribue. Pour théâtraliser l'objet, Ubersfeld propose dans ses écrits de travailler à la fois sur la matérialité de l'objet, l'élément concret, et sur les images et les sensations que cet objet évoque chez les spectateurs. L'acteur peut alors faire entretenir à l'objet une relation poétique avec les personnages. L'acteur peut jouer avec l'objet, devenu personnage, pour donner l'illusion aux spectateurs qu'il dialogue avec les corps des autres personnages, qu'il les séduit, les dégoûte, les envoûte, les domine, ou vice versa.

Tadeusz Kantor a, lui, effectué plusieurs stylisations artistiques d'objets du quotidien. Son intérêt s'est principalement porté sur les objets de « rang inférieur ».<sup>9</sup> Il a voulu les dépouiller de leur signification usuelle afin de leur donner une valeur artistique. Plutôt que de fabriquer des objets spécifiques à une création théâtrale, il a préféré se servir d'objets méprisés de la vie quotidienne, des objets anodins comme des chiffons, des vieilles recettes, des chaises, etc. Il a voulu éliminer la fonction utilitaire de ces objets « insignifiants » pour les transporter dans un univers poétique.

L'objet, chez Kantor, devient un élément fictif et se juxtapose ou s'additionne aux autres composantes scéniques pour construire le spectacle. Mentionnons, comme exemple, l'immense chaise en béton créée pour l'événement *Wroclaw 70* : une chaise d'environ quatorze mètres qui devait être une sorte de monument, sans nécessairement en donner l'impression. Elle devait plutôt faire penser à quelque chose « abandonnée » au milieu de la circulation (Kantor, 2000, p.187). C'est donc dire que changer la proportion d'un objet quotidien lui donne une valeur autre et le détourne de sa fonction habituelle. Cette chaise surdimensionnée proposée par Kantor est devenue, selon lui, par son changement d'échelle, un symbole de solitude. Dans ce cas, l'objet abordé du point de vue de sa matière, de sa forme et de son échelle a permis à l'artiste de s'en servir de manière poétique. Pour notre création, nous avons décidé de délaissé la fonction utilitaire de

---

<sup>9</sup> L'intérêt de Kantor s'est rapidement « dirigé vers des objets d'un « rang inférieur » dont on s'acquitte par l'inattention, l'omission, l'oubli, et puis en les jetant simplement aux poubelles » comme des sacs (Kantor, 2000, p. 83). Selon lui, plus l'objet est banal, plus il devient riche et poétique lorsqu'on le transpose dans un univers artistique.

l'objet pour nous consacrer à sa forme matérielle et pour exploiter ainsi ses propriétés poétiques.

Le théâtre de l'objet émerge vers 1980, à la suite de l'industrialisation (1850), du foisonnement des objets dans la société de consommation, de l'évolution du théâtre de marionnettes et des apparitions de l'objet en arts visuels. Il s'agit en fait d'une nouvelle approche théâtrale qui utilise l'objet du quotidien. Cette approche peut avoir recours à des objets fabriqués en série (des objets de bureau, des objets culinaires, etc.) ou à des éléments de la nature devenus objets (des pierres, des feuilles, etc.). C'est le 2 mars 1980, pour qualifier leurs spectacles de table, *Paris-Bonjour*, *l'Opéra Bouffe* et *le Pêcheur*, que les membres du Théâtre de Cuisine, du Vélo Théâtre et du Théâtre Marnaf nomment pour la première fois « théâtre d'objet » cet art de la manipulation, de la conversion du regard et de la perception (Lacoste, 2006, p. 40).

Cette forme théâtrale interroge le cadre de la représentation scénique, car elle nous convie à changer de point de vue, à déplacer notre regard.

Le manque de personnalité de l'objet, reproduit à des milliers d'exemplaires, en fait le support idéal pour le remplir de notre propre histoire. Dans le théâtre d'objet, le spectateur reconnaît les objets pour les avoir lui-même possédés, pour avoir rêvé avec eux. Le spectacle se déroule et l'imagination des uns et des autres vagabonde, va et vient au gré de ses propres fantasmagories; l'objet support à la rêverie. (Lacoste, 2006, p. 36)

Les artistes du théâtre d'objet amènent les objets à devenir des choses auxquelles leur créateur n'avait jamais osé rêver, forçant ainsi l'œil du spectateur à regarder sous un nouvel angle ces objets si familiers. À leurs débuts, les artistes du théâtre d'objet se servaient des objets quotidiens pour illustrer la lutte entre l'homme et la société de consommation. Initialement, le théâtre d'objet utilisait principalement des objets manufacturés. Il se concentrait presque uniquement sur la métaphorisation, la

transposition ou la caractérisation<sup>10</sup> d'objets manufacturés comme des crayons, des fourchettes, des souliers, etc. Citons le travail d'Yves Joly, marionnettiste d'origine française, qui se servait d'objets quotidiens pour créer une allégorie de l'homme. Dans *Parapluies et ombrelles*, il a utilisé un objet quotidien pour évoquer l'humain. D'autres, comme Georges Lafaye, ont travaillé avec des formes géométriques abstraites, dans l'idée de les assembler de manière à composer un corps anthropomorphique. Par exemple, dans *Pierre et le loup* du Théâtre Central de marionnettes de Sofia, c'est une spirale qui compose le corps des marionnettes.

Ce survol historique de certains usages de l'objet quotidien dans l'art contemporain, de la naissance du mouvement Dada au travail de Jean-Pierre Gauthier et des œuvres de Kantor aux origines du théâtre d'objet, nous a permis de découvrir les particularités expressives de l'objet quotidien. Grâce aux transformations que l'artiste lui fait subir, le détournement de la fonction utilitaire de l'objet permet aux spectateurs de découvrir la dimension poétique de l'objet. « Le théâtre d'objet est un théâtre de la métaphore qui joue sur les structures du langage, sur les grandes constructions de l'écriture poétique » (Lacoste, 2006, p.89). L'objet possède des propriétés polysémiques<sup>11</sup> et c'est pourquoi nous avons choisi de le mettre à profit à l'intérieur de notre création. Nous avons voulu nous servir de l'objet pour représenter les obstacles émotifs auxquels se confronte une personne vivant un deuil. Nous nous sommes servie de la dimension métaphorique et poétique de l'objet en l'abordant du point de vue de sa matière, de sa forme et de son échelle.

---

<sup>10</sup> Nous entendons par caractérisation l'idée d'animer un objet quotidien et de le transformer en un personnage par l'art de la manipulation, sans nécessairement modifier son apparence.

<sup>11</sup> « (...) l'objet est au théâtre objet ludique (...) ainsi jouer avec un objet peut être producteur de sens » (Ubersfeld, 1978, p. 184). L'objet théâtral peut être considéré comme un signe dont l'interprétation varie selon les connaissances du spectateur. Il peut traduire ce signe selon ses expériences personnelles, selon les associations qu'il fait en lien avec les codes culturels de son milieu de vie, ou encore à l'aide de son inconscient psychique.

## 1.2 Le corps

Le corps est l'outil premier de l'acteur. Celui-ci peut s'en servir pour exprimer ses émotions, sans même utiliser la parole. Le corps est un instrument sensible avec lequel l'acteur joue pour révéler les émotions qui l'animent. Sur scène, l'acteur peut choisir de styliser ses mouvements pour leur ajouter une dimension poétique. Tout comme l'emploi de l'objet quotidien, l'usage du corps dans la vie quotidienne peut être différent de celui qu'on en fait au théâtre. L'acteur transforme ses gestes et ses mouvements, il peut les articuler, les préciser ou les accentuer. Ainsi, il use de son corps de manière à lui donner le statut d'objet d'art.

### 1.2.1 Le corps quotidien

Marc Perelman, architecte, décrit le corps comme « (...) la base du modèle-de-soi et un point de référence important dans l'organisation de la perception de l'environnement. (...) le corps sert de norme ou de ligne de base pour apprécier les autres êtres et même les objets matériels » (Younès, 1997, p. 205). Le corps possède des délimitations spatiales du même ordre qu'un bâtiment : haut, bas, gauche, droite, symétrie, asymétrie. Cette idée d'envisager le corps au-delà de son caractère émotif, de mettre l'accent sur sa matérialité tangible et maniable nous a amenée à percevoir celui-ci comme un objet. En accordant au corps le statut d'objet, il devient une composante scénique, un objet scénographique vivant doté de sensibilité émotive pouvant être mis en scène.

Le mouvement du corps dans la société oscille entre l'absence et le jaillissement radical de sa présence (Le Breton, 1985, p. 137). L'urbanisation de la société semble parfois viser la disparition du corps par la construction, par exemple, d'ascenseurs ou d'escaliers roulants. Pour David Le Breton, sociologue et anthropologue, la répétition d'actions corporelles transforme le corps en un élément si commun qu'on l'oublie littéralement. Il le qualifie de « présent absent »<sup>12</sup> (Le Breton, 1985, p. 127) puisqu'il se

---

<sup>12</sup> C'est à cette notion de « présence et d'absence » que nous référons lorsque nous traitons du statut de transparence du corps.

perd dans la quotidienneté des gestes et que l'être humain en reprend conscience lors des moments de crise, lors d'une blessure physique ou au moment de l'acte sexuel, notamment. Même les étiquettes sociales semblent vouloir maintenir le corps dans ce statut de transparence. Par exemple, il est généralement impoli de laisser le corps parler : rots, gaz, gargouillis d'estomac entraînent un certain malaise social.

Cette idée de présence et d'absence nous a particulièrement intéressée : lorsqu'une personne décède, c'est le deuil de son corps que l'on fait avant tout. On peut se remémorer la personnalité d'une personne décédée, ses qualités et ses défauts, mais on ne pourra jamais plus sentir le contact de sa peau ou entendre l'éclat de son rire. La mort est l'une des situations où le corps devient subitement très présent. La personne endeuillée doit faire le deuil du corps de la personne mourante. Pour notre création, nous avons trouvé essentiel d'accorder une importance fondamentale au traitement du corps des actrices puisqu'il est directement lié à la thématique du deuil : non seulement l'endeuillé doit-il dire adieu au corps d'un proche, mais la douleur qu'il ressent pour accepter la mort de cet être aimé se répercute dans toutes les parties de son corps. Le traitement des corps des acteurs sur scène devait constituer l'un des éléments principaux de notre création.

### 1.2.2 Le corps fictif

Bien que la répétition des actions de la vie quotidienne mène vers l'oubli du corps, certaines situations sociales autorisent une mise en évidence de celui-ci : les activités sportives, la danse ou les arts du cirque, entre autres. Lorsque nous parlons du passage du corps quotidien à celui du corps fictif, nous entendons le passage du corps « absent » dans la vie quotidienne, au sens où l'explique Le Breton, à celui « présent » sur la scène. Dans la vie, nous ne portons pas nécessairement attention aux gestes que nous posons : nous marchons sans penser à mettre un pied devant l'autre. Ces actions routinières prennent une tout autre importance pour l'acteur qui, sur scène, modifie sa démarche et ses habitudes pour refléter l'esprit de son personnage. L'acteur réfléchit sans cesse à la façon avec laquelle son personnage effectue chacune de ses actions, aussi banales soient-elles.

Lorsqu'ils vont au théâtre, les spectateurs s'étonnent parfois de voir les acteurs utiliser leur corps de manière inhabituelle. La façon dont l'acteur se meut sur scène est quelques fois stylisée ou codifiée, c'est-à-dire que celui-ci peut utiliser son corps d'une manière fictive en changeant, par exemple, l'amplitude de ses mouvements ou en augmentant le rythme d'exécution de ses actions. Pour Nicole Mossoux et Patrick Bonté, cofondateurs de la compagnie de danse Mossoux-Bonté, le caractère polysémique du corps permet au langage corporel d'être suggestif et évocateur, car le langage gestuel est plus abstrait que celui de la parole. En demandant aux acteurs d'utiliser leur corps de manière fictive, ils tâchent d'ouvrir les domaines du sensible et de décaler les états de la réalité (Bonté, 1996, p.40). Nous pensons que la codification de l'usage du corps des acteurs sur la scène peut être une manifestation du prolongement de la pensée de l'artiste, une projection de ses intentions. Si l'acteur ressent de la déception, par exemple, il relâche subitement son corps en un mouvement qui, dans la vie quotidienne, serait pratiquement imperceptible. Sur scène, l'acteur a la liberté d'intensifier ses mouvements et le spectateur peut alors en observer l'expressivité; l'acteur qui passe silencieusement de la tension de l'espoir au relâchement de la déception permet au spectateur de voir ses intentions à travers son corps. Lorsque l'acteur utilise son corps de manière fictive, il donne l'occasion aux spectateurs de ressentir ses émotions.

À cet effet, l'acteur peut créer différentes tensions à l'intérieur de son propre corps. Ce sont principalement les sculpteurs florentins du XIV<sup>e</sup> siècle, en réaction aux figures byzantines et au retour aux règles du classicisme, qui ont recommencé à reconstruire plastiquement le mouvement à partir de l'ondulation dynamique du corps autour d'un axe fixe. Nous pensons à la *Vénus de Milo*, où le décalage latéral de la hanche provoqué par l'appui d'équilibre sur un seul pied est en grande partie responsable de la beauté de la sculpture. Ce principe nous a grandement inspirée, car il permet une infinité de variantes dans l'expressivité du corps, non seulement dans une attitude fixe, mais également dans la mobilité des différents segments corporels. La tête, par exemple, veut aller à droite, tandis que le bassin « boude » vers la gauche, le bassin décide de se faire pardonner et rejoint

lentement la tête à droite, mais celle-ci ignore sa compassion et tourne rapidement vers la droite.

Eugenio Barba s'est aussi intéressé à la recomposition du mouvement. Il a cherché à définir quels sont les changements de tensions organiques et les qualités d'énergies différentes de la vie quotidienne qui s'opèrent dans le corps de l'acteur/danseur pour lui permettre d'attirer le regard du spectateur<sup>13</sup>. Il affirme que « (...) l'acteur qui se meut à l'intérieur d'un réseau codifié a une liberté artistique plus grande que celui qui - tel l'acteur occidental - est prisonnier de l'arbitraire et de l'absence de règles » (Barba, 2007, p. 3). Les techniques « extra-quotidiennes » du corps énoncées par Barba ne décrivent pas une simple reproduction de l'usage du corps dans la vie réelle. L'acteur qui utilise son corps de manière « extra-quotidienne » transpose artistiquement les mouvements usuels du corps. À cet effet, Barba propose trois « lois pragmatiques » que l'acteur doit respecter pour parvenir à dilater sa présence scénique : l'altération de l'équilibre quotidien du corps, la création d'oppositions entre les différentes parties du corps par des contradictions dans leurs mouvements et la recherche de nouvelles tensions dans le corps de l'acteur. Pour notre création, nous avons voulu que les actrices utilisent leur corps de façon « extra-quotidienne », telle que le proposait Barba. Le choix du mime corporel nous a alors semblé tout indiqué.

Barba soutient qu'Étienne Decroux est probablement l'unique « maître » européen qui ait mis au point un ensemble de règles similaires à l'élaboration de ses lois pragmatiques. Il avoue s'en être inspiré pour approfondir ses recherches sur les techniques « extra-quotidiennes » du corps. Dans le recueil de Pezin, Barba affirme :

(...) [Decroux] m'offrit son livre *Paroles sur le mime* avec une dédicace. J'ai relu plusieurs fois ce texte, il est devenu une des sources avec lesquelles je mis à

---

<sup>13</sup> Les facteurs de dilatation de la présence scénique constituent toutefois une recherche beaucoup plus vaste que ce qui est abordé à l'intérieur de ce mémoire. Voir à ce sujet Barba, Eugenio et Nicola Savarese. *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*. Coll. « Les voies de l'acteur ». L'Entretiens. 2007 (1995).

l'épreuve les principes de l'Anthropologie Théâtrale que j'ai commencé à cerner à partir des années 1980. (Pezin, 2003, p. 16)

Le travail de Barba et celui de Decroux sont intimement reliés, car ils se basent tous deux sur un traitement fictif du corps des acteurs. Nous avons fait le choix de nous servir des principes du mime corporel d'Étienne Decroux pour composer notre création parce que le mime moderne permet aux acteurs de jouer toute une gamme d'émotions avec leur corps. Nous avons demandé aux actrices d'utiliser leur corps de façon fictive pour mettre à profit le caractère polysémique de ceux-ci et poétiser ainsi le langage dramatique de notre spectacle.

### 1.2.3 Le mime corporel<sup>14</sup>

Selon nous, l'art du mime est la virtuosité de l'acteur à sculpter son corps d'après l'influence de sa pensée et de ses émotions : « Le corps est un gant dont le doigt serait la pensée » (Decroux, 1963, p. 30). Sans qu'un mot ne soit prononcé, le mime parle avec ses gestes, ses mouvements et ses actions. C'est un art de la manière et de la maîtrise des bases du langage gestuel (espace, rythme, dynamique, etc.). Le mime se sert de son corps comme d'un véhicule d'expression qu'il modèle, guidé par les états qui l'habitent.

Étienne Decroux (1898-1991) est le père fondateur du mime moderne<sup>15</sup>. Inspiré par l'influence des travaux de Craig et par les enseignements de Jacques Copeau, il a passé la

---

<sup>14</sup> C'est vers la fin des années vingt que Decroux commence la construction de la « cathédrale du mime corporel » (Pezin, 2003, p. 16). « Le *mime corporel* provient des expériences de Copeau au Vieux-Colombier : l'acteur, le visage masqué, le corps « aussi nu que la décence le permettait » (Decroux, 1963, p. 17) pratiquait un « art dramatique joué exclusivement avec le corps », ancêtre de tout le théâtre gestuel contemporain » (Pavis, 2002, p. 206). L'idée de ce mémoire n'est cependant pas de retracer l'histoire du mime comme plusieurs l'ont fait avant nous, tels René-Jean Dufour et Daniel Dobbles, mais de mettre en lumière les principes de cette technique qui nous ont inspirés pour la réalisation de notre création.

<sup>15</sup> Nous entendons par *mime moderne*, un mime qui se distingue de la pantomime « L'opposition entre *mime* et *pantomime* se fonde sur une question de stylisation et d'abstraction. Le mime tend vers la poésie, élargit les moyens d'expression, propose des connotations gestuelles que chaque spectateur interprète librement. La pantomime présente une série de gestes, souvent destinés à amuser et

majeure partie de sa vie à travailler sur le mouvement et sur la composition des actions. Il a créé un vocabulaire précis et une grammaire du corps dont les artistes actuels tirent encore parti. Decroux a inventé une nomenclature poétique fondée sur une approche analytique et géométrique du corps. Le mime corporel permet d'articuler les segments du corps et de les grouper à sa guise. La technique reliée au mime corporel est avant tout une approche géométrique, car elle consiste principalement en l'élaboration d'un système combinatoire aux possibilités infinies. Le style géométrique de Decroux est le reflet de l'esprit de la Raison au XVIII<sup>e</sup> siècle. (Pezin, 2003, p. 317) En segmentant le corps, Decroux l'assimile à un instrument avec lequel l'acteur peut jouer tout en le contrôlant de l'influence de ses émotions.

Sans imiter l'esthétique spécifique de Decroux, nous avons voulu utiliser ses enseignements pour élaborer notre création. Pendant cinq années, nous avons appris le mime corporel à l'École de mime de la compagnie Omnibus. À partir de cette formation et de nos réflexions, nous avons choisi de composer notre propre forme d'écriture corporelle. Ce qui capte principalement notre attention lorsque nous regardons un acteur mime, c'est son agilité à jongler avec les rapports de causalité entre les différents mouvements des organes<sup>16</sup> qui composent son corps. L'artiste mime « crée le drame à l'intérieur de son propre corps avant même d'être en relation avec un objet, réel ou évoqué, ou avec un partenaire (...) » (Gélinas, 1997, p.11).

L'articulation du mouvement permet de mieux révéler la pensée de l'acteur. L'isolement des segments corporels est à la base de la grammaire decrousienne : « (...) étant donné que nous bougeons sans le vouloir, il faut vouloir ne pas bouger » (Decroux, 1963, p. 105). Le mouvement est normalement contagieux; celui qui bouge la tête le fait rarement sans impliquer le cou. Pour l'élaboration de *4 p'tits tours et puis...* nous avons

---

remplaçant une série de phrases; elle dénote fidèlement le sens de l'histoire montrée ». (Pavis, 2002, p. 206).

<sup>16</sup> Les organes simples selon Decroux sont : la tête, le cou, la poitrine, la ceinture, le bassin et les jambes. Il existe aussi une nomenclature des organes composés, comme « le marteau » qui inclut la tête et le cou.

eu non seulement recours à la nomenclature poétique élaborée par Decroux, mais également à celle développée par Claire Heggen<sup>17</sup>, qui fut son élève. Lors d'un laboratoire d'expérimentation, nous avons orienté les improvisations selon leurs principes communs : les jeux de points fixes et mobiles<sup>18</sup>, d'axes fixes<sup>19</sup>, de contredites, d'articulation, d'orientation du regard et de résistance<sup>20</sup> (voir Appendice C).

Au fil de ses recherches, Decroux a aussi élaboré une approche nouvelle du théâtre où le corps de l'acteur se compare à « une statue grecque changeant de forme sous un globe » (Decroux, 1963, p. 58). La Statuaire mobile (ou l'homme de songe) constitue l'un des sept styles de jeu<sup>21</sup> développés par Decroux qui a particulièrement suscité notre intérêt. Le mime peut s'en servir pour illustrer un songe, un rêve ou un sentiment. En s'inspirant de la géométrie du corps, l'intention qui motive le mime sculpte son corps de l'intérieur. Ses émotions se manifestent par des formes corporelles abstraites, par des gestes et des mouvements qu'il invente en suivant ses intuitions. L'acteur, guidé par ses intentions, façonne son corps. La Statuaire mobile ne montre pas un corps quotidien, mais un corps fictif que l'acteur transforme en un objet d'expression artistique. Le mime peut décider d'utiliser son corps de façon plus quotidienne, mais il peut également le mouvoir de manière artificielle en laissant ses instincts émotifs dessiner son corps de façon plus abstraite. Pour notre création, nous avons pris exemple sur ce style de jeu parce qu'il permet aux acteurs une grande liberté d'expression et d'invention corporelles.

---

<sup>17</sup> À partir des principes de Decroux, Heggen a élaboré une grammaire personnelle de la relation corps/objet.

<sup>18</sup> Le corps fixe et l'objet mobile ou l'inverse, ou encore le corps et l'objet mobiles et/ou immobiles simultanément.

<sup>19</sup> Fixer un axe de l'objet ou du corps dans l'espace, soit l'une ou l'autre de ses extrémités ou son centre.

<sup>20</sup> Voir sect. 2.2.4, p.25-26.

<sup>21</sup> La nomenclature des styles de jeu s'est précisée au fil des ans. Aujourd'hui, on nomme trois grandes catégories incluant sept styles : la Productivité (l'homme de sport, l'homme des îles), le Social (L'homme de salon, l'orateur) et l'Abstrait (l'affect, le cérébral et l'homme de songe ou la Statuaire mobile).

Dès le départ, nous savions que le corps de l'acteur et l'objet constitueraient les éléments principaux pour le développement de notre écriture. Nous avons voulu poétiser le langage dramatique de notre création grâce au caractère polysémique du corps des actrices. Pour ce faire, nous avons pris exemple sur les principes d'Étienne Decroux. Ainsi, nous avons choisi de demander aux actrices de travailler leur corps de manière fictive ou « extra-quotidienne ». L'objet permet aussi d'accéder à un second niveau de compréhension, de sensibilité ou d'émotion. Dépouillé de sa fonction utilitaire, il peut devenir un passeur qui amène les spectateurs vers une qualité méditative et poétique. La façon dont l'acteur investit l'objet dans son jeu permet à celui qui le regarde de s'illusionner et de se laisser transporter par la fiction qui lui est proposée. L'usage de l'objet métaphorisé et du corps fictif des acteurs permet de transposer la vie quotidienne et de conduire les spectateurs dans un univers fictif empli de symboles et de métaphores.

## CHAPITRE II

### LA RELATION ENTRE LE CORPS ET L'OBJET AU THÉÂTRE

Le corps fictif de l'acteur et l'objet métaphorisé, au sens où l'entendent Ubersfeld et Kantor (*voir* sect. 1.1.2, p.6-7) sont des moyens scéniques qui peuvent servir à la création d'un langage poétique (Vaïs, 1978, p.40). Bien que ceux-ci possèdent un caractère plurivoque, encore faut-il poser la question de leur mise en relation. L'utilisation de l'objet en danse et au théâtre influence et peut même aller jusqu'à transformer les pratiques corporelles. Le travail d'Oscar Schlemmer (1888-1943) démontre que le corps peut parfois changer d'aspect grâce aux objets. Dans sa *Danse du Bauhaus : Danse des bâtons (Bauhaustänze : Stäbetanz)* présentée en 1928, le corps des danseurs est recouvert de bâtons qui prolongent leurs mouvements dans l'espace. L'usage des bâtons modifie l'apparence du corps des danseurs et leur permet de réinventer leurs mouvements. L'acteur et le metteur en scène peuvent façonner et modeler l'objet et le corps de l'acteur pour inventer un monde fictif sur la scène. Ils peuvent faire dialoguer ceux-ci de manière à donner naissance à des formes abstraites, parfois même irréelles, qui reflètent leur vision personnelle sur le monde.

#### 2.1 Le corps-objet

Comme nous l'avons déjà énoncé, il est possible de considérer le corps comme un objet (*voir* sect. 1.2.1, p. 10). Mais comment parvenir à traiter le corps de l'acteur comme un objet sans le rendre complètement impersonnel? Comment un corps peut-il devenir une matière malléable sans pour autant en atténuer son émotivité? Dans *4 p'tits tours et puis...*, nous avons voulu que le corps des acteurs devienne un objet d'art pour accentuer son caractère émotif.

Depuis le XX<sup>e</sup> siècle, la volonté d'employer le corps humain comme un objet dans une perspective artistique et théâtrale compte plusieurs adeptes. Le concept de la Sur-Marionnette développé par Edward Gordon Craig (1872-1966) expose, par exemple, une manière de transformer le corps en un objet « marionnettique ». Le corps d'un acteur, dépouillé de ses comportements quotidiens et transposé dans le domaine de l'art, peut se métamorphoser en un objet d'expression artistique que l'acteur ou le metteur en scène manient selon leur volonté.

À titre d'exemple, attardons-nous sur le travail de Christof Migone, artiste canadien contemporain reconnu pour ses installations et son travail en performance. Nous avons assisté à une rétrospective de son parcours de 1995 à 2006 lors de l'exposition *Christof Migone. Trou* (Galerie de l'UQAM en 2006). Le corps humain est le matériau premier de son travail, qu'il s'agisse du corps surface, du corps récepteur, du corps volume ou du corps silence, mais ne le martyrise pas comme certains adeptes du *body art*<sup>22</sup> l'ont fait. La bouteille de crachat scellée qu'il a déposée sur le sol pouvait être interprétée comme le reflet du corps humide, et le haut-parleur rempli de poudre odorante faisant entendre des sons de flatulences pouvait évoquer une transposition artistique du corps bruit. L'utilisation du corps dans une perspective artistique comme celle-ci accentue son caractère polysémique. Les exemples précédents démontrent que Migone se sert du corps humain comme il se servirait d'un objet : il le désarticule et l'articule sans toutefois rompre le lien qui l'unit aux émotions.

Nous croyons que le mime corporel decrousien permet également aux spectateurs de voir l'émotivité qui anime un corps devenu un objet d'expression artistique. Le corps de l'acteur est à la fois sujet et objet d'art, car l'acteur mime se fond à son œuvre; par l'articulation de son corps, par la précision de ses gestes et de ses actions, le mime exprime ses émotions à travers l'objet de son art : son propre corps. Tel un sculpteur qui

---

<sup>22</sup>Marquer son bras au fer rouge (Journiac) ou encore écrire avec son propre sang (Pane), sont quelques-unes des manifestations artistiques qui ont découlé de ce mouvement relatif à l'art populaire dans les années 60 et 70. Ces artistes cherchaient à atteindre les limites du corps qu'ils considéraient comme le matériau d'expression central de leurs performances.

façonne sa matière sous les yeux des spectateurs, le public voit, instant par instant, le mime modeler et transformer son corps tel un objet changeant de forme sous l'influence de sa pensée. Le mime corporel permet de considérer le corps de l'acteur comme un objet d'expressivité tout en mettant l'accent sur sa sensibilité.

## 2.2 Le dialogue entre corps et objet : perspective quotidienne et artistique

### 2.2.1 L'influence de l'objet sur l'action motrice

Dans la vie quotidienne, le corps est le lieu de rencontre entre l'individu et son environnement. Cet environnement est composé de matière et d'objets auxquels le corps s'adapte et se confronte : nous ne marchons pas de la même façon avec des souliers sur une surface en béton que pieds nus sur une plage. « La personne agissante crée les objets nécessaires à ses pratiques corporelles. Elle invente la culture matérielle adaptée à l'image qu'elle se donne de son action motrice » (Julien, 1999, p. 30). L'organisation de l'action motrice s'établit par la soumission du corps à une « logique d'action »<sup>23</sup> contrainte par l'espace. Tout comme la langue parlée et écrite possède une structure, l'action motrice dispose d'une logique où les objets matériels agissent comme capteurs sensoriels. Le corps humain et les objets matériels sont donc liés l'un à l'autre.

Nous avons constaté que l'espace se révèle et qu'il prend forme à travers les mouvements du corps. L'espace se définit en fonction des événements présents à l'intérieur ou à proximité de celui-ci. L'environnement et les dispositifs architecturaux affectent et influencent les mouvements du corps. L'homme ne peut nier l'espace matériel qui l'entoure et doit s'y ajuster en modifiant ses mouvements selon les contraintes physiques de son environnement. Par exemple, si quelqu'un se promène dans un parc, il

---

<sup>23</sup> Terme utilisé par Pierre Parleblas (Julien, 1999, p. 33) qui croit que la façon d'agir et de se mouvoir d'un individu est liée à sa culture d'appartenance. Suivant les principes des *Techniques du corps* de Marcel Mauss, Parleblas soutient que les techniques corporelles sont culturelles : l'homme apprend à agir et à se mouvoir en observant ceux qui l'entourent, il acquiert une certaine logique d'action et la répète de façon inconsciente.

est forcé d'adapter son corps en tenant compte de certains obstacles physiques. Si une fontaine se trouve au centre de sa trajectoire, il sera obligé de la contourner.

Les dispositifs architecturaux peuvent aussi générer une émotion ou un état d'esprit qui influence les réactions physiques de l'homme. Dominique Beaux est l'une des architectes actuelles qui se sont penchées sur l'étude du bien-être du corps dans les espaces architecturaux. Comme Mme Beaux, nous considérons que l'intentionnalité des mouvements et des gestes de l'acteur est en partie régie par les dispositifs architecturaux qui l'entourent. Ainsi, l'étude des effets négatifs<sup>24</sup> de l'architecture sur le corps s'est avérée un précieux élément pour la composition de notre création théâtrale. Voilà pourquoi nous avons choisi de nous servir d'eux pour l'élaboration de notre création.

À la lumière de ce qui précède, nous avons pris la décision de fabriquer des dispositifs architecturaux et de rendre ainsi l'utilisation de la scénographie ludique. Nous avons voulu créer des objets à grande échelle afin que le corps des actrices puisse y être, en quelque sorte, emprisonné, confiné. Prenons l'exemple de « l'effet boîte<sup>25</sup> » : l'architecture contemporaine ne manque ni de boîtes ni de traits rectilignes : l'influence du mouvement allemand du Bauhaus de Walter Gropius, l'unité d'habitation de Marseille proposée par Le Corbusier, etc. Les boîtes sont indifférentes l'une à l'autre et aucune d'entre elles ne possède d'identité propre. Par contre, si l'on considère la boîte comme une structure architecturale à l'intérieur de laquelle l'homme peut vivre, on remarque, selon Beaux, qu'elle influence ordinairement son corps de façon négative : l'occupant y est rangé à l'étroit et incapable de s'y repérer. Il ne sait pas où elle commence et où elle finit, ce qui différencie le côté droit du côté gauche, etc. Cet espace peut accentuer un sentiment de solitude, une sensation d'emprisonnement ou de désorientation. Ces états émotifs

---

<sup>24</sup> Entre 1976 et 1981, à partir de projets d'études à l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand, Dominique Beaux a commencé à prendre conscience des effets négatifs de certains dispositifs architecturaux sur le corps. Beaux perçoit l'espace comme une entité dont elle ressent la limitation, au point de pouvoir s'y sentir parfois enfermée. Référons, par exemple, à l'effet de claustrophobie que peut occasionner une géométrie prégnante.

<sup>25</sup> L'effet boîte est l'un des effets négatifs de l'architecture analysés par Dominique Beaux.

amènent l'acteur à découvrir un vocabulaire gestuel riche dans une situation de représentation scénique. Finalement, après avoir pris connaissance du travail de cette architecte, nous avons eu la certitude que notre création comprendrait une boîte.

### 2.2.2 L'objet révélateur de conflits

Nous avons voulu nous servir de l'objet dans notre création, car celui-ci permet à l'artiste de jouer aisément sur les degrés d'abstraction.

En raison de mon intérêt pour la création d'images et pour l'abstraction, je suis moins attirée par les marionnettes plus réalistes. J'aime les choses qui sont un peu plus fictives, car le réalisme entraîne parfois la composition d'une situation dramatique vers un traitement plus anecdotique et plus concret. Je suis plutôt une rêveuse, plus poète que narrative. (Heggen, 2009, 15 mars)

L'objet et le corps de l'acteur peuvent tous deux être à la fois sujet et objet d'art. L'artiste peut employer l'objet de manière à amener la dramaturgie à une élaboration plastique et métaphorique. Le dialogue entre le corps et l'objet au théâtre peut mener à un mode de transposition poétique. Il permet à l'artiste d'exprimer sa vision personnelle sur un sujet de façon abstraite et subjective.

Employés dans un contexte artistique, l'objet et la matière peuvent créer un effet de distanciation immédiat qui permet d'aborder des thèmes tabous, celui de la sexualité ou de la mort, par exemple (Jurkowski, 2008, p. 109). Dans notre création, nous avons voulu développer le thème du deuil, une situation émotive encore vive et douloureuse pour nous. Grâce à l'usage des objets et du corps des acteurs, nous avons pris le recul nécessaire pour composer la trame évolutive de *4 p'tits tours et puis...* Nicole Mossoux affirme qu'« (...) en donnant dès l'abord un corps autre, (...) vide d'affect, à ce qui, expérimenté sur un corps trop humain, risquait de rester englué dans le giron de l'intime », on permet que s'établisse le recul nécessaire pour aborder un thème personnel (Bonté, 1996, p. 43). La thématique du deuil nous touche profondément et l'usage de l'objet nous a permis de nous

distancier de la douleur occasionnée par la perte d'un être cher. La rencontre entre l'objet et le corps des acteurs nous a donné l'occasion de poétiser les sentiments d'incompréhension, d'impuissance, d'instabilité émotionnelle et de nostalgie que la perte de cet être cher a provoquée en nous. Par l'intermédiaire de cette rencontre entre les corps des acteurs et les objets, nous avons trouvé le moyen de transposer notre douleur, une manière de la partager sans tomber dans une forme d'expressivité trop intime et personnelle.

À cet effet, nous avons pris exemple sur le travail de Philippe Genty, qui se passionne pour la vie de la matière. Les matériaux sont pour lui des intermédiaires qui servent à donner une forme tangible aux conflits intérieurs de l'homme sur la scène.

Ce qui me passionne de plus en plus, c'est la question de l'Homme en conflit avec lui-même, la confrontation entre la chose animée et la chose qui l'anime, lorsque le personnage devient soit un miroir, soit directement l'objet du conflit et qu'il exprime l'intérieur et l'extérieur du comédien. (Jurkowski, 2008, p. 185)

Genty se sert de l'objet tel un révélateur de conflits psychologiques. Tout comme lui, nous avons souhaité mettre en forme l'affrontement entre les corps humains et les objets pour créer des métaphores témoignant des inconstances émotionnelles d'une personne endeuillée. Au quotidien, le matériel est construit pour faciliter la vie de l'homme (*voir* sect. 2.2.1, p. 19). Dans notre création, le matériel lui rend la vie plus difficile : il le contraint, le limite. C'est un obstacle. Les personnages de notre création ne souhaitaient pas précisément vivre à l'intérieur d'une boîte ou sur un mur. Pourtant, ils étaient forcés de s'y loger momentanément et devaient chercher une façon de s'y adapter, de la même manière que l'on n'accepte pas la mort de l'un de nos proches : on apprend à vivre avec elle. C'est ce que symbolise chaque structure architecturale que nous avons mises en scène dans *4 p'tits tours et puis...* : chaque objet représente une étape du cheminement du deuil par laquelle le personnage doit passer pour retrouver une certaine paix intérieure.

## 2.3 Procédés d'écriture scénique à partir de la relation corps-objets

### 2.3.1 Le corps formalisé par l'objet

Jouer, c'est avant tout sentir et réagir. Pour jouer, l'acteur se met en situation d'altérité, que ce soit en relation avec un autre acteur ou avec le public. Dans notre création, le jeu s'est établi à partir de la relation que l'acteur entretenait avec les objets qui l'entouraient sur la scène. L'élaboration de l'écriture de *4 p'tits tours et puis...* s'est construite à partir de se va-et-vient réactionnel entre le corps des acteurs et les matières. Le contenu dramatique est né de la forme : nous ne pouvions pas prévoir quel état émotif chaque objet allait faire naître chez les acteurs, ni comment la matière de chacun de ces objets allait réagir au contact des acteurs. Bien que la thématique du deuil ait été définie très tôt dans le processus créatif, la trame émotive du spectacle a émergé de la relation du corps des acteurs avec les objets.

La matière qui compose un objet a pour caractéristique principale d'être passive et de se manifester par ses réactions. Pour que la matière se mette en mouvement, il faut que l'homme la provoque. « Il faut jeter, froisser, pétrir, déchirer, briser une matière pour pouvoir observer sa réaction » (Lecoq, 1997, p. 95). Les matières ne réagissent pas toutes de façon similaire : il y a des matières, telle la terre, qui se déforment lorsqu'on les manie et d'autres, comme la gomme ou l'élastique, qui tentent de reprendre leur forme initiale après chaque manipulation, ceci en s'usant toujours plus à chaque utilisation. Il existe plusieurs types de matières qui réagissent différemment au contact du corps. Selon la nature du matériau qui le compose et selon sa forme, son volume et son poids, chaque objet possède une dynamique qui lui est propre.

La rencontre entre l'acteur et l'objet se déroule rarement sans obstacle et l'utilisation de l'objet peut devenir une source de frustrations pour l'artiste. L'acteur peut se sentir asservi par l'objet et il peut, parfois, dans sa confrontation avec lui, avoir l'impression d'être contraint dans l'aisance de ses mouvements. Les réactions imprévisibles de l'objet au contact de l'acteur produisent souvent des accidents de

parcours. On peut tenter d'éviter ceux-ci ou, au contraire, se servir d'eux pour enrichir le processus de recherche.

Quand ces premiers éléments sont prêts, souvent ils ne réagissent pas comme prévu, ce qui nous plonge dans des abîmes d'incertitude, de doutes parfois déroutants pour ne pas dire décourageants. Cependant en étant à l'écoute, on découvre que ces matériaux ou ces objets ont leur propre langage. Ils nous entraînent dans des chemins de traverse imprévisibles souvent plus enrichissants que ceux tracés au départ. Un jeu de découvertes qui est l'essence même de toute création. Vouloir asservir la forme au script, pourrait être a priori la solution la plus sécurisante et la moins frustrante pour l'auteur, et pourtant ce serait se priver de propositions originales et inattendues. (Compagnie Philippe Genty, (2009), [En ligne])

Au quatrième acte de notre création, l'actrice doit jouer avec un immense coussin. Pendant le laboratoire d'expérimentation et les répétitions, nous avons étudié les possibilités de jeu avec cet objet sans finaliser la patine pour ne pas l'abimer. Sans cette patine, le coussin était une matière relativement molle. À quelques semaines du spectacle, une fois la patine terminée, la texture de ce coussin n'était plus du tout la même : nous avions désormais une grosse boule raide au lieu d'un coussin mou aux formes variables. Peu de temps avant les représentations, nous avons dû réécrire pratiquement la totalité de ce solo pour nous adapter aux caractéristiques de cette nouvelle matière. Cet accident de parcours a considérablement modifié l'idée de départ. Nous ne pouvions plus jouer avec les formes variables d'un coussin. Nous devons nous contenter de jouer avec une forme figée, cette boule raide qui convenait plus ou moins à la dynamique souple et fluide que nous recherchions au départ. Nous avons tout de même conservé cette scène, car nous la trouvions nécessaire au cheminement émotif du personnage.

L'utilisation de l'objet permet également une perception nouvelle du mouvement usuel du corps. Elle offre la possibilité à l'acteur de prendre conscience de ce qui affecte et de ce qui contraint son corps.

Pour moi, l'objet est un très grand professeur pour l'acteur (...) Mon aphorisme préféré dans ce cas est : « il faut faire avec ». C'est à l'acteur d'aller vers l'objet

(et non pas à l'objet de s'adapter à lui) et de résoudre l'équation qui lui pose en terme de poids, forme, centre de gravité, matière, présence concrète... (Théâtre du Mouvement, Heggen, 2003, p. 2)

Le corps de l'acteur, ses émotions et ses intentions s'organisent autour de la forme, du volume, du poids et du centre de gravité des objets. L'objet formalise le corps puisqu'il contraint les mouvements naturels. Il revient à l'acteur d'adapter son corps en fonction de l'objet. Il est souhaitable d'être à l'écoute de l'objet : « parce que l'objet m'informe, il me transforme » (Heggen, 2009, 11 au 19 mars). L'acteur met son corps au service de l'objet, il l'adapte en fonction des réactions de l'objet en se repositionnant sans cesse par rapport à lui. L'objet guide les mouvements du corps des acteurs. L'écriture scénique de *4 p'tits tours et puis...* a été organisée dans cette perspective à partir d'improvisations. En nous inspirant de la grammaire développée par Decroux (voir sect. 1.2.3, p.14 à 16) et de celle qu'a développée Heggen, nous avons d'abord tracé une ébauche des attitudes corporelles vers lesquelles le jeu des actrices avec les objets nous orientait avant d'amorcer le travail d'écriture.

### 2.3.2 La résistance du corps à l'objet

Claire Heggen affirme que ce qui donne existence et vie à l'objet, c'est la création de l'effet de résistance du corps de l'acteur par rapport à l'objet qu'il manipule. La manipulation de l'objet effectuée par l'acteur crée une résistance aux mouvements de son propre corps. La résistance de l'objet aux mouvements naturels du corps de l'acteur fait entrave à sa liberté gestuelle. Cette résistance est en fait « (...) la manifestation d'une autonomie et d'une volonté distincte de celui qui le manipule. (...) C'est une manière de dire : j'existe indépendamment de l'autre » (Heggen, 2009, 15 mars). L'acteur, en manipulant l'objet, fait naître l'illusion que l'objet possède une intention différente de la sienne. L'acteur et l'objet peuvent alors entretenir une relation fictive l'un envers l'autre en se contredisant, en dialoguant, en s'opposant, etc.

Ce qui a particulièrement capté notre attention était de réussir à mener l'acteur à saisir cette relation de résistance du corps à l'objet et de porter à son attention l'espace ludique qui se crée entre son corps et l'objet. Marthe Adam décrit cet espace ludique comme « l'espace créé par la rencontre du corps des acteurs dans l'espace et le sens que les formes réunies de ces corps en mouvement communiquent au public ». (Adam, 1992, p. 56) L'élément fondamental de la construction du dialogue dans notre création a été cet interstice entre deux objets, entre corps et objet(s) ou entre corps et corps. Heggen utilise le terme «trans » pour signifier cet « entre-deux ». Il s'agit d'un lieu de transaction, de transformation, de transition, de transport ou de transfert. Ce peut aussi bien être l'espace entre le corps et l'objet que l'espace entre la réalité quotidienne ou fictive.

Cet espace d'interaction entre le corps des acteurs et l'objet possède une importance capitale au sein de notre spectacle. Dans *4 p'tits tours et puis...*, l'objet ne procure aucune référence familière au spectateur puisqu'il est fabriqué spécialement pour le spectacle. La manière dont les acteurs bougent ne rappelle pas non plus la façon habituelle de se mouvoir, elle est fictive. Nous avons choisi de nous servir de la dynamique relationnelle entre le corps et l'objet comme moyen de représentation des relations humaines. Ainsi, nous avons voulu donner la référence des relations humaines aux spectateurs pour ne pas qu'ils se perdent dans une transposition artistique trop abstraite. Que l'on pense à une relation d'opposition, de domination, d'oppression ou d'angoisse, ce sont tous des rapports que nous avons vécu avec les gens qui nous entourent. Le dialogue entre le corps des acteurs et l'objet a servi de point d'ancrage à la forme de dramaturgie utilisée pour notre création.

En conclusion de ce chapitre, nous avons constaté que le contact avec les objets qui nous entourent transforme les mouvements du corps. Ce contact permet l'évocation d'émotions, comme nous l'avons vu avec « l'effet boîte ». Le metteur en scène peut mettre à profit cette relation du corps des acteurs avec l'objet pour créer un univers poétique. Il peut exploiter cette relation de manières différentes, dont celle d'utiliser l'objet pour révéler les conflits psychologiques d'un personnage. L'acteur demeure à l'écoute de l'objet et entretient constamment une relation d'altérité avec lui. Il adapte et

formalise son corps en fonction de l'objet. Pour que l'objet existe sur scène, l'acteur doit lui conférer une volonté différente de la sienne. La résistance entre le corps et l'objet, le fait que l'acteur fasse naître une volonté à l'objet différente de la sienne, permet d'établir une relation sensible et non utilitaire entre eux sous la forme d'une dialectique qui se renouvelle sans cesse par l'entremise du jeu théâtral. Ce dialogue métaphorique peut dépeindre une situation grâce au montage d'images polysémiques et poétiques.

## CHAPITRE III

### LES CHOIX ESTHÉTIQUES

La recherche et la réflexion sur le corps, l'objet et la relation entre eux, décrites dans le chapitre précédent, nous ont permis de préciser les choix esthétiques privilégiés pour la composition de *4 p'tits tours et puis...* Les approches du mime corporel et du théâtre d'objet possèdent plusieurs points communs. L'altérité est l'un de ces principes. « En plus de continuer à faire le portrait de l'homme en relation avec le monde matériel, voilà que l'artiste mime est suffisamment outillé pour faire en plus le portrait de l'être social, en relation avec d'autres humains, et de l'être intérieur » (Gélinas, 1977, p. 10). Dans le théâtre d'objet, le principe de l'altérité se traduit par la relation que l'objet entretient avec l'acteur manipulateur. La principale caractéristique qui relie le mime corporel au théâtre d'objet demeure toutefois le contexte de la représentation, car le mime n'utilise pas son corps de façon quotidienne et l'objet n'occupe pas la même fonction au théâtre que dans la vie de tous les jours. La scène permet de créer un univers métaphorique. Le mime corporel et le théâtre d'objet ont aussi une esthétique commune : ils présentent un théâtre axé sur l'image où la transposition est à la base de la composition du langage. Ces approches théâtrales représentent des éléments favorables à la composition d'images scéniques et c'est pourquoi nous les avons choisies pour l'élaboration de notre spectacle.

#### 3.1 Le métissage des genres

Inspirée par la création de nouvelles esthétiques théâtrales, nous avons souhaité créer une forme d'écriture poétique en mettant à profit le métissage des genres artistiques. Plusieurs créateurs d'aujourd'hui, comme Robert Wilson et Robert Lepage, se permettent

de jouer avec les codes de la représentation scénique; ils font des rapprochements, des échanges entre le théâtre, la danse, la musique, les arts plastiques et la technologie.

Depuis la deuxième vague avant-gardiste (1960), l'identité du théâtre actuel est de plus en plus influencée par le métissage des genres. Les approches artistiques fusionnent, s'entremêlent et se juxtaposent pour créer diverses formes de langages visuels. Dans les créations de plusieurs artistes actuels, tels Josef Nadj, Philippe Genty, Philippe Decouflé, tous les éléments du spectacle peuvent être considérés comme des objets soumis à la composition d'une réalité scénique : l'acteur, les éléments scénographiques, le son, la lumière, le texte, etc. Nous avons développé notre propre forme d'écriture visuelle en profitant de cette richesse du métissage des genres. Nous avons tenté de réinventer un métissage original en associant la technique du mime corporel à celle du théâtre d'objet.

Le mime corporel peut être considéré comme un genre théâtral en soi, comme le démontrent les créations de Decroux telles *Les Arbres*, *Les duos amoureux*, ou encore *L'Usine*, mais il peut également se jumeler à d'autres arts. Citons José Babin, du Théâtre Incliné, qui a associé la marionnette au mime, ainsi que la compagnie Omnibus qui concilie régulièrement le mime et le texte dans leurs spectacles (ex. *Le Cycle des Rois* de Shakespeare monté en 1988 et *Le Silence* de Nathalie Sarraute présenté en 2003). Le mime peut facilement aller chercher un complément extérieur, s'enrichir des autres formes d'art. Lors d'une conférence donnée à l'UQAM en mars 2009, Claire Heggen a suggéré l'idée d'un « mime contemporain » : « Pour ma part, je pense que le mime est fondateur de tous les autres arts. C'est la base, le démarrage, c'est le fonctionnement du bébé. Le mime a la capacité transversale à nourrir les autres arts ». (Heggen, 2009) Pour Heggen, le mime peut servir de base à la construction d'un spectacle sans en être obligatoirement l'unique genre théâtral. Aujourd'hui, on parle même « des arts du mime » comme l'on parle « des arts de la marionnette ». En jumelant le mime au théâtre d'objet pour notre création, nous avons développé une forme de « mime contemporain ».

« La question de l'écriture scénique est au centre de l'évolution des formes théâtrales ». (Bonté, 2002, p. 21) Pour la composition du spectacle, nous avons choisi de

créer un univers singulier. La dramaturgie de notre création a évolué à partir des habiletés corporelles des actrices, ainsi qu'à partir de l'éveil de leur sensibilité à la thématique du deuil. En tirant parti des forces de chacune des interprètes, nous avons pu élaborer une écriture scénique. Nous avons demandé à chaque comédienne d'improviser avec les dispositifs architecturaux avant de distribuer les rôles pour la composition de *4 p'tits tours et puis...*. Ce travail d'exploration nous a fait découvrir quels mouvements devaient être privilégiés pour l'écriture (voir Appendice A). Nous avons remarqué qu'un acteur possédant un phrasé gestuel très net et précis offre un impact visuel plus efficace dans la forme cubique, tandis qu'une scène nostalgique demande des gestes aux formes circulaires (mouvements rectilignes pour le cube et mouvements circulaires pour les coussins ronds). Le laboratoire nous a aussi permis de prendre conscience des émotions qui émergent de la relation des actrices avec chacune des structures. Il nous a donné l'occasion de constater, par exemple, que le fait de jouer avec des cordes fait naître des sentiments d'impuissance et de colère. C'est alors que nous avons décidé d'associer l'émotion de la colère à l'environnement des tissus.

### 3.2 Le langage théâtral

Bien que nous possédions tous les éléments nécessaires à l'élaboration de notre propre forme d'écriture, nous nous sommes tout de même demandé comment parvenir à créer une forme d'écriture scénique s'adressant davantage aux sens et aux émotions des spectateurs qu'à leur intellect. Comment organiser le visible de manière à donner non seulement à voir, mais également à sentir et à ressentir?

La scène est un lieu autonome. Elle crée un alphabet métaphorique dont nous connaissons les lettres et parfois la syntaxe, mais jamais le sens profond. Elle a l'ambition d'être un endroit par où l'humain échappe à lui-même pour se découvrir différent. (...) C'est un instrument de perspective qui indique des points de fuite dans le cerveau des spectateurs. L'action, s'il y en a une, se passe toujours derrière, au-delà de l'œil. (Bonté, 2002, p. 17)

En ce sens, nous avons décidé de raconter une situation fictive aux spectateurs en orchestrant une suite d'images polysémiques. En ayant recours aux images, nous avons désiré présenter un spectacle théâtral où le spectateur ne serait pas qu'un simple témoin passif de la représentation. Dans *4 p'tits tours et puis...*, le spectateur pouvait associer les images présentées sur la scène à son propre vécu. L'objectif était de rendre le public actif en le forçant à se questionner sur les significations des images présentées. Le théâtre d'objet et le mime corporel jouent en effet sur les associations d'idées et d'images et peuvent ainsi laisser une part de subjectivité aux spectateurs.

### 3.3 L'image

#### 3.3.1 L'image au lieu des mots

La création de l'image est une matérialisation poétique de l'imaginaire de l'artiste. De l'image ressort parfois une étrangeté visuelle qui surprend en repoussant les limites du réel. À titre d'exemple, citons le travail de Robert Wilson qui, renouant avec l'abstraction des esthétiques modernistes<sup>26</sup>, parle de ses spectacles comme d'une « architecture mobile », d'un « arrangement d'espace et de temps », d'une « musique visuelle » ou encore comme d'un « opéra. » (Maurin, 1998, p. 13). Les images qu'il compose font parfois penser à certaines approches cinématographiques ou à diverses techniques utilisées dans l'art visuel, comme le collage. L'image scénique wilsonienne recompose la réalité : lieux distants et époques éloignées s'y juxtaposent, tandis que faits et fictions s'y entremêlent, se « collent » et créent de nouvelles tensions. L'image permet au texte de se libérer de l'obligation d'avoir du sens. Elle raconte une histoire par la composition des formes, des rythmes et des couleurs, et non pas à l'aide de mots.

D'après Genty, les « objets sont, a priori, sans vie et, dès qu'ils sont en mouvement, ils prennent une valeur de symbole ou de signe (...) Le spectateur va donc

---

<sup>26</sup> Selon Maurin, le travail de Wilson a été influencé ou possède quelques ressemblances avec celui de plusieurs artistes comme Mondrian, Malevitch, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Frank Lloyd Wright, Carl André, Tony Smith, Frank Stella, James Turrell, etc. (Maurin, 1998, p. 75)

percevoir l'objet comme porteur d'idées.» (Compagnie Philippe Genty, [En ligne], p. 13) Bien que le spectateur sache pertinemment qu'il n'est pas vivant, il se laisse porter par l'idée nouvelle de cet objet que lui propose l'acteur en le manipulant. Les images provoquées par la métaphorisation des objets permettent de multiplier les niveaux de lecture. L'interprétation d'une image est variable, chacun l'interprète selon ses références et ses fantasmes personnels. Une image parvient à expliquer ce que mille mots auraient peine à dire, car elle est habituellement plus suggestive. Voilà pourquoi nous avons souhaité concentrer notre travail d'écriture sur la construction d'images.

### 3.3.2 La clarté de l'image<sup>27</sup>

La composition de l'image peut s'appuyer sur des codes fictifs, des codes inventés qui ne font pas nécessairement référence à la vie quotidienne. Nous croyions préférable de nous appliquer à les rendre compréhensibles pour le public. On s'efforce ainsi de raffiner la netteté et la précision de chaque image. En ce sens, il est souhaitable de dénuder l'espace scénique pour mettre en évidence les structures qui composent une image. Dans *4 p'tits tours et puis...*, chaque élément scénographique servait directement au jeu théâtral. Tout ce qui était disposé sur la scène était manipulé par les actrices à un moment ou à un autre. Chacun des éléments scéniques a été choisi soigneusement et réparti dans l'espace.

Puisqu'il n'utilise généralement pas le langage verbal, le mime corporel donne d'emblée des images aux spectateurs. L'articulation du mouvement est un élément essentiel à la clarté de l'image. Ainsi, le mime articule le mouvement de façon à ce que le spectateur puisse voir où le mouvement débute et à quel moment il se termine. L'acteur mime joue avec le phrasé du mouvement. Il tente d'indiquer clairement les intentions qui motivent ses mouvements : ce qui cause le départ, l'arrêt, la ponctuation et la dynamique de ses gestes. Le spectateur qui voit le mouvement se propager progressivement dans le

---

<sup>27</sup> Expression inspirée de la réflexion de Frédéric Maurin sur le travail de Wilson : « La décoration, Wilson la raréfie et l'élimine. (...) À l'encontre du bric-à-brac postmoderne qui empêchait de voir quoi que ce soit nettement, l'image renoue avec la quête moderniste de pureté et d'abstraction, ou bien avec la recherche minimaliste de simplicité (...) » (Maurin, 1998 p. 74)

corps de l'acteur voit aussi, image par image, la vie s'insuffler dans la matière. Nous croyons que c'est exactement ce que proposait Decroux avec sa technique du mime corporel.

Claire Heggen a poussé plus loin ces principes decrousiens et s'est questionnée sur la relation entre la présence de l'objet et la présence de l'acteur. Elle croit qu'il est possible de guider le regard du spectateur à l'aide d'un mode gestuel articulatoire, en précisant la définition de l'emplacement du moteur du mouvement et de son intention. Par exemple, si l'extrémité (l'objet/marionnette) mène la base (le corps), le regard du spectateur est plutôt attiré vers l'objet/marionnette (mouvement progressif) alors que si c'est la base qui dirige, l'attention du spectateur va directement sur le corps (mouvement dégressif). Pour clarifier une image, il est souhaitable d'enlever les gestes parasites<sup>28</sup>, d'« essentialiser » le propos et de s'attarder sur l'architecture de la proposition. Le point focal doit être clair et précis; l'acteur articule les parties du corps à l'endroit où il veut que le spectateur regarde. Pour notre création, nous avons décidé de dessiner chaque scène, mouvement par mouvement, pour permettre aux comédiennes d'articuler leurs mouvements et de guider ainsi l'intention qui motive chacune de leurs actions (*voir* appendice B).

Claire Heggen et Robert Wilson s'inspirent tous deux de la réalité pour la transposer sur scène; Heggen, par la formalisation esthétique du corps et de son mouvement et Wilson, en recomposant la réalité à l'aide d'un collage d'images visuelles où des lieux distants et des époques éloignées se juxtaposent. Ils « objectivent » tous deux la réalité en la rendant abstraite, ils créent des univers où les faits et la fiction s'entremêlent. En articulant et en désarticulant le corps sous la forme d'un système combinatoire ou en décomposant et en recomposant le monde réel sous la forme d'images, ils regroupent des fragments tirés du monde réel de manière à créer un « collage » qui s'agence et se défait continuellement. C'est là toute la richesse expressive de l'utilisation du corps et de l'objet : orchestrer une multitude de combinaisons possibles d'agencement

---

<sup>28</sup> Un geste parasite est un geste injustifié qui nuit à la clarté de l'intention qui motive une action.

de l'un et de l'autre pour créer une suite d'images. Voilà précisément ce sur quoi nous avons travaillé pour construire notre création. Nous avons d'abord cherché, par l'entremise d'improvisations, une banque significative d'attitudes gestuelles possibles générées par la relation des corps des actrices avec les objets (*voir* appendice A). Nous avons ensuite agencé les plus pertinentes en une suite cohérente. Ce travail rigoureux a finalement mené à l'élaboration d'une écriture chorégraphique.

Le « vocabulaire » du théâtre d'objet, tout comme celui relié au corps fictif de l'acteur, donne lieu à une construction poétique, un théâtre de la métaphore et de la transposition qui assemble, juxtapose et jongle avec les structures du langage. Dans notre création, nous avons voulu laisser une part de subjectivité aux spectateurs en travaillant à partir d'images. Le deuil est une étape de la vie vécue différemment par chacun. Certaines personnes vivant un deuil peuvent renier leurs émotions un long moment, tandis que d'autres vont rapidement se réfugier dans la colère. La temporalité fictive de *4 p'tits tours et puis...* est variable; l'utilisation de l'image nous a permis d'éclater la notion du temps tel que nous le souhaitions.

### 3.4 La recherche de la neutralité

#### 3.4.1 L'exclusion des références quotidiennes

Chaque spectateur a des souvenirs personnels liés à un objet. La sérialité de l'objet fait que chacun les reconnaît, car tous en ont déjà été possédés. Plusieurs artistes, tel Duchamp, proposent de détourner l'objet quotidien de sa fonction utilitaire pour en faire un instrument imaginaire. Ils créent ainsi une pensée nouvelle de cet objet par l'art du détournement. Nous n'avons pas convergé en ce sens puisque nous avons voulu créer la pensée de l'objet, et non pas la déplacer. Il ne s'agissait pas de prendre un objet quotidien et de nous en servir de manière inhabituelle, tel un chaudron transformé en un casque protecteur, par exemple. Nous avons plutôt choisi de fabriquer nos propres objets, de concevoir des dispositifs architecturaux spécialement construits pour notre création. Pour

*4 p'tits tours et puis...*, nous avons fabriqué des objets surdimensionnés pour tenter d'éliminer les références communes. Cette décision a engendré l'idée de créer des objets à l'intérieur desquels l'acteur pourrait vivre, des objets qui serviraient d'environnement pour le corps. Personne ne vit sur un mur ou dans un cube. C'était pour nous l'une des meilleures façons d'enlever toute référence quotidienne.

Nous croyons que l'objet abstrait ramène directement à sa forme, puisqu'il n'a aucune utilité dans la vie quotidienne. On peut facilement le transformer et le métaphoriser de manières différentes, selon les situations. Il est, d'après Heggen, « d'une certaine manière, plus facile de transposer, de transgresser l'objet, de le dévoyer quand c'est une forme plus abstraite que fonctionnelle. » (Heggen, 2009, 15 mars) L'objet abstrait, tel un cube, possède un vaste potentiel métaphorique puisque le spectateur ne peut l'identifier : il ne l'a jamais possédé ni utilisé. S'il n'est pas nécessaire de détourner le sens d'un objet fabriqué, il peut alors jouer de manière poétique plus rapidement. Heggen choisit le caractère poétique avant tout : l'objet qui renvoie à la mémoire, qui masque et qui démasque, qui révèle, qui fait apparaître, qui protège... Nous avons orienté notre démarche artistique dans la même direction, ce qui explique pourquoi nous avons privilégié l'objet abstrait à celui qui est manufacturé. L'emploi de l'objet abstrait a permis aux spectateurs de porter leur attention sur la relation que l'acteur entretenait avec l'objet et non pas seulement sur l'objet lui-même.

Pour Catherine Sombshtay, le théâtre d'objet est avant tout le rapport sensible du corps à la chose que l'on regarde; le théâtre d'objet naît dès que l'acteur accorde une importance particulière à un objet, dès qu'il le rend « vivant » par l'intermédiaire du jeu théâtral.

Est-ce qu'au-delà de l'art du détournement de l'objet, le fait de passer à des formes qui sont des objets faits pour l'occasion n'a pas à voir avec l'abstraction? La proposition de manipulation d'objets aux formes non identifiables peut amener la contestation, si on enferme le théâtre d'objet dans le théâtre d'objets manufacturés. (...) (Lacoste, 2006, p. 71)

Les propos de Catherine Sombshtay rejoignent notre définition personnelle du théâtre d'objet : la manipulation d'objets fabriqués reste du théâtre d'objet. Il s'agit tout simplement d'un procédé d'abstraction, un choix esthétique que nous avons mis en pratique. Nous avons voulu enlever les références quotidiennes des objets en les fabriquant et soustraire le corps humain de son usage quotidien en le formalisant, afin de mettre l'accent sur la relation de l'un et l'autre et non pas sur l'un ou sur l'autre.

#### 3.4.2 La dynamique relationnelle

Tout comme nous l'avons vu précédemment, jouer, pour l'acteur, c'est principalement réagir. (*voir* chap. 2, sect. 2.3.1.) Dans cette création, nous trouvons primordial de mettre l'accent sur la dynamique relationnelle plutôt que directement sur l'objet ou le corps. Nous croyons que la théâtralité d'un spectacle surgit de la rencontre entre sujets. La relation entre le corps et l'objet, tous deux à la fois sujets et objets d'art, permet à la dramaturgie d'évoluer; le contenu dramatique naît de la confrontation du corps des acteurs à l'objet dans l'espace. Notre écriture s'est appuyée sur le sens généré par le mouvement. L'important, pour l'élaboration de cette écriture, n'était pas nécessairement le parcours du mouvement, mais sa dynamique. Ce n'est pas forcément le déplacement d'un point à un autre qui nous a intéressée, mais la façon dont il s'effectuait.

Dans notre création, le réel existe par la dynamique des relations humaines; celle-ci devient le seul point de référence pour les spectateurs. Nous avons choisi de nous servir de la dynamique relationnelle et de la fiction comme outil de représentation des relations humaines. Dans *4 p'tits tours et puis...*, « c'est dans la mise en relation sensible, constamment réactivée et renouvelée par la matérialité de l'objet, que naît une narration porteuse de sens qui s'adresse à nos sens. » (Heggen, 2003, p. 36) La relation sensible et non utilitaire entre le corps des actrices et l'objet est une forme de dialectique, car elle transpose la pensée en action. Notre dramaturgie détaillée a pris forme grâce au renouvellement de ce dialogue sensoriel, perceptif et sensible entre corps et objet.

### 3.5 La recherche de l'esthétique

#### 3.5.1 Esthétique géométrique

Notre style d'écriture a été grandement influencé par une esthétique géométrique. Nous avons décidé de construire des objets en nous inspirant du travail de l'architecte Dominique Beaux. Le traitement du corps de l'acteur contraint par un dispositif architectural respectant une forme géométrique nous a permis de composer une écriture scénique visuelle et métaphorique. Nous nous sommes d'abord inspirée de la forme, c'est-à-dire des improvisations effectuées par les comédiennes avec les différents dispositifs architecturaux, pour aller vers le contenu. À la suite de ce laboratoire d'expérimentation, nous avons pu nommer précisément chacun de nos actes en fonction des étapes du deuil. Nous savions dès le départ que nous désirions parler du deuil, mais nous ne savions pas comment le transposer avant d'avoir exploré les possibilités de jeu avec les structures architecturales.

Nous pensons que les lignes géométriques sont, avant tout mouvement, expressives et poétiques. Il est préférable d'être conscient de sa pré-expressivité. La symétrie, par exemple, est plus ou moins expressive, car son absence d'oppositions ou de contradictions ne crée pas de drame. (Heggen, 2009, 15 mars) Tous les déplacements sont géométriques, dessinent des lignes dans l'espace. À titre d'exemple, dans le premier solo de *4 p'tits tours et puis...*, l'objet encadre le corps de l'actrice et permet ainsi d'exploiter pleinement le principe des lignes idéales de Decroux (la verticale, l'horizontale et l'oblique). Nous avons créé une partition corporelle à partir d'une approche géométrique du corps. Puisque la forme de l'objet contraint le corps des acteurs, nous voulions qu'elle respecte également une certaine géométrie : cube, triangle, prisme et sphère sont devenus les formes de chacun des dispositifs architecturaux.

### 3.5.2 De la forme vers le contenu

Le peintre Kandinsky, associé au mouvement du Bauhaus, considère que « la forme, même abstraite, géométrique, possède (...) aussi un contenu intérieur. La forme est la manifestation extérieure de ce contenu. » (Michaud, 1978, p. 31) Étienne Decroux, par le style de jeu de la Statuaire mobile, défend un domaine d'expression artistique où la forme (le corps) prime sur les mots. Il croit que « notre pensée pousse nos gestes (...) et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend. » (Decroux, 1963, p. 30). Pour Decroux, le spirituel, la pensée et l'émotion donnent une forme au corps, mais nous avons décidé d'opter pour l'inverse : et si c'était la forme, le corps, qui animait la pensée et faisait naître l'émotion?

Nous croyons que le corps de l'acteur, contraint dans une attitude, peut nourrir la pensée. On pourrait dire, par exemple, qu'Heggen construit ses spectacles en partant de la forme vers le contenu. Elle travaille sur la théâtralité à partir du mouvement, c'est-à-dire qu'elle ne s'inspire pas d'une situation pour créer, mais du mouvement lui-même. Le fil conducteur de ses spectacles s'élabore au fur et à mesure des répétitions et la dramaturgie de ses créations apparaît progressivement à partir des images nées de l'exploration. Selon elle, Decroux travaillait également comme cela: « le théâtre s'écrit en se faisant. » (Heggen, 2009, 15 mars)

Il faut, par contre, faire la différence entre la formalisation et le formalisme, c'est-à-dire la recherche de la forme pour la forme. Nous avons travaillé à partir des symboles que le maniement des formes permet de faire émerger. Dans notre création, l'état émotif de l'acteur devait provenir de l'exploration avec l'objet. À l'origine, nous avions la thématique générale de notre création en tête, soit le deuil, mais la ligne dramatique n'était pas encore déterminée. Chaque acte, inspiré par le type de mouvements et les attitudes trouvés dans le laboratoire d'expérimentation, a alors trouvé son fil conducteur. Le contenu dramatique est né de la contrainte imposée à l'acteur par l'objet. Nous n'avons pas commencé notre écriture en effectuant des recherches approfondies sur la thématique

du deuil, nous avons plutôt expérimenté des relations possibles entre les corps des actrices et les objets en s'inspirant de ce thème.

### 3.6 La forme de l'objet comme une contrainte

#### 3.6.1 La distance entre soi et l'objet

L'homme crée les objets pour satisfaire des besoins. Il prétend augmenter sa qualité de vie à l'aide d'artifices qui lui sont extérieurs. Mais, pour être à l'aise dans un environnement matériel, il faut trouver la bonne distance entre soi et les objets qui nous entourent. Prenons, par exemple, l'organisation de la surface d'un bureau où chaque objet y est disposé de manière à favoriser l'efficacité du travail : les crayons sont situés à portée de la main. Dans *4 p'tits tours et puis...*, les objets ne favorisent pas le bien-être du corps, mais le contraignent et lui imposent des limites. L'homme ajuste continuellement son corps à son espace matériel. Certaines situations, certains environnements, et parfois le changement d'espace en lui-même, provoqueront inconfort et malaise. C'est, entre autres choses, la raison pour laquelle on ne dort jamais aussi bien que dans son lit : l'habitude du confort que procure son propre environnement. À ce propos, ce qui nous intéressait plus particulièrement était de découvrir quels types de mouvement peuvent surgir si on établit volontairement une distance inhabituelle entre le corps des acteurs et les objets.

C'est en quelque sorte ce principe qu'Oscar Schlemmer a développé lors de la composition des figures destinées au *Ballet triadique*. En utilisant des costumes constitués de divers matériaux comme le fer, le cuivre et le plastique, il a contraint et amplifié les moindres mouvements des danseurs. Il a utilisé les contraintes du costume pour composer de nouvelles formes avec le corps des interprètes. Alwin Nikolaï, issu du milieu de la danse, travaille également avec des corps dépersonnalisés, c'est-à-dire modifiés par des tissus, des bâtons, des élastiques, etc., pour la réalisation de ses chorégraphies. Il demande aux artistes d'improviser à l'intérieur de la forme et crée à partir des situations qui en émergent. Il propose un matériau, par exemple des poches de tissu extensible, et laisse

ensuite la matière guider les mouvements du corps. Pour la composition de notre création, nous avons choisi d'adopter une démarche similaire à celle utilisée par Nikolaïs.

### 3.6.2 La contrainte du corps par l'environnement architectural

Nous avons fait le choix de ne pas contraindre le corps des actrices avec un costume, comme le démontrent les exemples précédents. Nous avons plutôt créé des environnements qui entourent littéralement leur corps. Les architectes modernes<sup>29</sup> croient que certaines formes et structures architecturales provoquent certains types de mouvements ou de comportements en suggérant des directions, des équilibres, des déséquilibres, des aplats, etc. La surface texturée, par exemple, est susceptible de stimuler le corps. Nous avons puisé notre inspiration en partie sur leurs recherches.

Adolphe Appia (1862-1928), homme de théâtre reconnu, notamment dans le domaine de la scénographie, croyait que l'architecture devait à la fois s'opposer, se lier, surprendre, apaiser et stimuler le corps. Grâce à l'opposition, le corps humain peut rendre l'espace « vivant ». L'espace ne doit pas seulement se modeler au corps tel un calque et augmenter ainsi sa propre inertie, mais contredire le corps, s'y opposer pour recevoir sa part de vie et s'animer. Selon son point de vue, ce sont les lignes rigides qui mettent en évidence les lignes courbes et la sensualité du corps. L'architecture peut ainsi réveiller nos sens en apaisant ou en stimulant le corps de l'homme. Il s'agit d'un dispositif matériel, concret et perceptible par les sens, qui accompagne, stimule et régit les mouvements du corps humain.

Dans notre création, la relation entre le corps et les objets est née de la contrainte du corps des actrices par l'environnement matériel. Dans *4 p'tits tours et puis...*, la forme géométrique de chaque dispositif architectural favorisait un traitement géométrique du

---

<sup>29</sup> L'esthétique moderniste en architecture est un courant apparu dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle avec le mouvement du Bauhaus. Il est caractérisé par un retour au décor minimal, aux lignes géométriques et à la subordination des formes à l'emploi de techniques nouvelles. Il a été développé notamment par Walter Gropius, Adolf Loos, Ludwig Mies van der Rohe et Le Corbusier.

corps que nous considérons également comme un dispositif matériel respectant une certaine géométrie. Nous avons permis au corps des actrices et à l'objet d'entretenir une relation sensible, un dialogue métaphorique qui ont favorisé l'évolution dramatique du spectacle. Relation de pouvoir, de haine ou d'amour, chaque dialogue rappelait aux spectateurs les rapports qu'ils entretiennent avec les autres dans la vie quotidienne. En partant de la forme, des attitudes ou des mouvements nés de la contrainte du corps à l'intérieur d'un dispositif architectural fabriqué, le contenu émotif de chaque relation entre l'acteur et l'objet a graduellement émergé. L'objet a dicté au corps des actrices la manière de se comporter et a ainsi permis la naissance d'une trame évolutive sensible. Le déni, la colère, l'instabilité émotive et la nostalgie sont alors devenus les étapes émotives par lesquelles le personnage est passé pour cheminer avec la douleur occasionnée par la perte d'un être cher.

## CHAPITRE IV

### LA DÉMARCHE CRÉATIVE DE *4 P'TITS TOURS ET PUIS...*

Pour l'élaboration de *4 p'tits tours et puis...*, nous avons choisi de travailler le thème du deuil, sujet qui nous touche personnellement. Nous n'avons pas effectué de recherches approfondies sur cette thématique. Nous avons plutôt décidé de nous référer à notre propre expérience pour structurer l'évolution dramaturgique de notre création. Les répétitions servaient d'espaces d'écriture, de lieux de recherche et d'exploration pour la composition d'un vocabulaire gestuel en lien avec ce thème. Nous avons le désir de partager, autant qu'il est possible, notre cheminement personnel face au deuil, de démontrer comment il a influencé notre vie. Nous avons voulu transposer cette peine et l'immense vide qu'elle a laissé derrière elle dans une création artistique. Nous avons ainsi utilisé un médium théâtral pour véhiculer un message intime.

#### 4.1 La conception des objets

##### 4.1.1 Des éléments aux matériaux

Dès le départ, il était établi que le travail se ferait avec quatre comédiennes. Puisque nous souhaitions attribuer des rôles équivalents à chacune d'entre elles, nous avons pensé diviser notre spectacle en quatre actes principaux. Nous voulions, à ce moment, travailler avec les quatre éléments : la terre, l'air, l'eau et le feu. Nous cherchions alors quelles matières pourraient servir à effectuer une transposition artistique de chacun des éléments. Nous avons rapidement associé le matériau du bois à l'élément de la terre. L'élément de l'air, lui, nous a immédiatement donné envie de travailler avec une matière souple : le tissu. Par contre, l'élément du feu nous a causé quelques problèmes conceptuels. Nous pensons que la meilleure manière de représenter le feu sur scène était

d'avoir recours à un jeu d'éclairages, mais nous ne possédions aucune habileté ou connaissance particulière reliées à cette pratique. L'idée du métal a alors tranquillement émergé dans notre esprit, plus particulièrement celle du métal en fusion. Finalement, le dernier élément, l'eau, a présenté une problématique encore plus importante que celle du métal : comment parvenir à évoquer l'eau sans l'utiliser littéralement ?

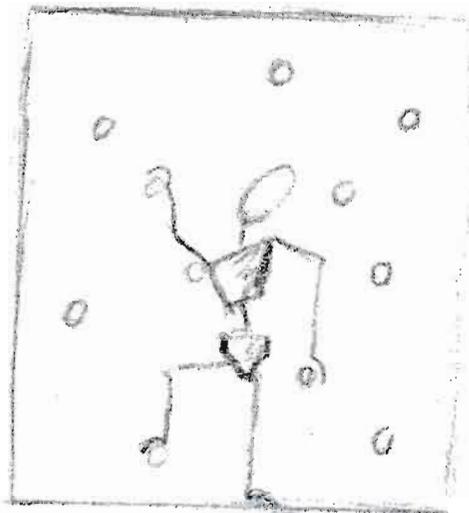
Suite à ces questionnements, nous avons décidé de conserver la piste des matériaux et d'abandonner celle des éléments. Le choix d'avoir recours aux matériaux s'est également concrétisé après avoir pris connaissance du travail de plusieurs artistes tels Nadj et Nikolaïs. L'idée du bois, du tissu et du métal était suffisante pour stimuler notre créativité. Après réflexion, nous avons choisi d'utiliser la pierre comme dernier matériau. Nous trouvions primordial d'arrêter notre choix sur des matériaux dissemblables pour chaque scène afin de varier les dynamiques et le vocabulaire corporel. Lorsque nous pensons à la pierre, une sensation de pesanteur et de raideur nous anime, tandis que le tissu évoque la souplesse et la légèreté. Le bois, le tissu, le métal et la pierre constituaient ainsi le point de départ de notre conception, mais il restait encore à définir la forme concrète que revêtirait chacune de ces matières.

#### 4.1.2 La fabrication des structures architecturales

Après avoir pris connaissance du travail de Dominique Beaux (*voir* sect. 2.2.1, p. 20), nous avons pris la décision de fabriquer des dispositifs architecturaux à partir des matières présélectionnées. Nous voulions confectionner des objets dans lesquels l'acteur pouvait à la fois se réfugier ou se sentir « emprisonné ». Selon le *Dictionnaire des symboles*, la forêt, ou le bois sacré, est un centre de vie, une réserve de fraîcheur, d'eau et de chaleur associée à une sorte de matrice (Chevalier, 1982 p. 134). C'est à partir de cette définition symbolique que s'est développée l'image d'un nid ou d'une sorte de boîte. Le travail de Beaux parlait précisément d'une boîte et nous avons trouvé l'endroit idéal où exploiter le potentiel expressif de ce dispositif architectural dans notre création.

Peu à peu, les concepts d'une prison de cordes fabriquées en tissu, d'un mur bâti en métal et de pierres aux dimensions variables ont émergé. Nous avons alors constaté qu'il était impossible de confectionner ces dispositifs architecturaux avec les matières réelles : les matériaux étaient trop chers et trop lourds à manier pour les comédiennes. Nous avons donc décidé d'opter pour une imitation de chaque matériau au lieu de fabriquer les objets avec les matériaux originaux. Nous avons choisi de construire grossièrement nos dispositifs

architecturaux avant d'effectuer un laboratoire d'expérimentation avec les comédiennes. Nous avons ainsi des prototypes nécessaires au travail d'exploration.



**Figure 1. 1** Exemple d'esquisse que nous avons réalisée pour la conception des structures architecturales.

## 4.2 Le laboratoire d'expérimentation

### 4.2.1 La structure générale

Il était essentiel de prendre le temps d'essayer les possibilités de jeu avec chacun des dispositifs architecturaux avant de composer la structure finale du spectacle. Le laboratoire a permis aux comédiennes d'explorer les diverses relations possibles entre leur corps et les différents dispositifs architecturaux grâce à de courtes improvisations, concertées ou non. Au fur et à mesure que se déroulaient les ateliers, les actrices se sont graduellement acclimatées à chacune des structures architecturales. Ce travail nous a aussi donné l'occasion de mettre à l'essai quelques-unes de nos idées de conception, comme celle de déconstruire le cube pour manipuler ses surfaces amovibles.

Le temps de recherche a été réparti selon trois axes principaux : l'exploration de l'expressivité du corps, l'expérimentation des techniques de manipulation d'objets et la

familiarisation des comédiennes avec les différentes structures en lien avec la thématique du deuil. Peu à peu, nous avons délaissé les objets au profit du corps des actrices. Nous voulions, entre autres, travailler sur le détachement progressif de leur corps par rapport à un environnement matériel imaginaire et explorer l'influence de chacun des matériaux dans leurs mouvements. À la suite de quoi, nous avons continué le travail avec des prototypes d'objets; nous nous sommes exercée avec des objets aux dimensions variables pour déterminer, au cours des explorations, les proportions finales de chacun des objets (planches, rubans, cylindres, pierres). À la fin de la deuxième partie du laboratoire pratique, les prototypes ont été délaissés au profit des objets utilisés pour le spectacle.

La majeure partie de ce laboratoire d'expérimentation devait être destinée à la mise à l'épreuve des différents dispositifs architecturaux. À la suite de l'expérience pratique avec les objets, nous avons conclu qu'il était possible d'utiliser quatre principes pour jouer avec les objets : l'objet fixe et le corps mobile, l'objet mobile et le corps fixe, l'objet et le corps fixes ainsi que l'objet et le corps mobiles. Nous tenions absolument à explorer toutes ces possibilités de jeu pour enrichir notre proposition théâtrale. Pour chaque structure, nous avons planifié un atelier avec le dispositif architectural fixe (travail en solo) et un atelier avec les parties amovibles du dispositif (travail de groupe).

#### 4.2.2 L'exploration pratique

Dès le départ, il était entendu que chaque comédienne aurait l'occasion d'essayer toutes les structures. C'est de cette façon que les rôles ont pu être déterminés, selon les préférences et les habiletés de chacune. Durant le laboratoire d'expérimentation, les comédiennes étaient appelées à chercher des manières de transposer différentes relations entre leur corps et les objets dans une partition gestuelle, telles les relations de haine, de domination, d'amour, etc. Afin de guider leur travail d'exploration, elles devaient également respecter quelques directives de jeu inspirées de la méthode du mime corporel (*voir* appendice C).

À cet effet, nous avons pris exemple sur quelques notions fondamentales de l'approche de Claire Heggen en créant des improvisations structurées à partir de l'articulation du corps et de celle de l'objet, des jeux de points fixes et de points mobiles et de la conscience des appuis au sol. Nous avons aussi préparé les ateliers à l'aide de la grammaire corporelle élaborée par Decroux : les jeux de gammes sur les plans de l'espace, le principe d'isolation des différentes parties du corps (la nomenclature des organes), les styles de jeu, les causalités, les dynamos-rythmes, etc. À titre d'exemple, lors de l'atelier d'expérimentation avec les surfaces mobiles de la structure du cube, nous avons demandé aux comédiennes d'explorer les possibilités de mouvements de ces surfaces en respectant certaines contraintes reliées aux sites privilégiés de l'espace<sup>30</sup>. Les comédiennes devaient choisir l'un des six sites, comme celui de la sphère, et manipuler leur surface seulement dans l'axe spatial qui lui est associé, celui de la profondeur arrière. C'est ce qui nous a permis de découvrir que le maniement des surfaces était beaucoup plus expressif si on utilisait le procédé de la translation (le site du circonstanciel), un glissement latéral, oblique ou avant/arrière.

Ces ateliers ont permis la conception d'une banque significative de gestes, de mouvements et de relations émotives pour chacune des structures architecturales. Tous les ateliers étaient filmés. Après chaque rencontre, nous prenions le temps d'analyser les propositions trouvées pendant cette exploration. Nous nous sommes appliquée à dessiner les attitudes, les gestes et les mouvements jugés pertinents à servir cette création.

---

<sup>30</sup> Les sites privilégiés de l'espace sont un vocabulaire développé par Decroux. Il en énumère six : la sphère (la profondeur arrière), la table (la profondeur avant), l'entendement (l'inclinaison latérale), le social (la rotation), le circonstanciel (la translation), et l'errance (un mouvement potentiellement perpétuel).



Figure 1.2 Exemple d'étude graphique des possibilités de mouvements

Ces esquisses ont surtout été utiles au moment de rédiger l'écriture du spectacle. À partir de ces dessins, nous pouvions nous référer à des expérimentations concrètes pour définir la structure dramatique de notre création (voir appendice A).

#### 4.3 La création de *4 p'tits tours et puis...*

##### 4.3.1 L'écriture

Il a fallu un mois de recul pour composer la trame évolutive du spectacle à partir du laboratoire d'expérimentation, des notes manuscrites, des cassettes vidéo, des dessins d'attitudes corporelles et des émotions générées par le dialogue entre le corps des actrices et les différents objets. Inspirée par les étapes<sup>31</sup> à franchir pour surmonter un deuil, nous avons identifié quatre sentiments principaux qui nous ont particulièrement affectée durant

<sup>31</sup> Les étapes du deuil sont le sujet de plusieurs livres et articles divers qui visent normalement à aider les gens à comprendre le processus du deuil. Les travaux d'Elisabeth Kübler-Ross, par exemple, relèvent cinq étapes du deuil : le choc, la colère, le marchandage, la dépression et l'acceptation.

cette période de notre vie : le déni, l'impuissance, l'instabilité émotionnelle ainsi que la nostalgie. Quatre étapes, quatre comédiennes et quatre objets fabriqués! C'est ainsi que notre création s'est divisée en quatre actes principaux, quatre univers différents liés par une suite émotionnelle inspirée de celle que nous avons vécue. Chaque acte était articulé autour d'un objet qui, lui, a favorisé la naissance d'attitudes corporelles, d'émotions et de mouvements différents.

Prenons, comme exemple, le premier acte, lequel aborde le thème du déni. La comédienne est enfermée à l'intérieur d'un cube : elle vit un choc. Tout comme la personne qui apprend qu'un être cher va mourir, elle ne réalise pas ce qui lui arrive. Elle ressent un sentiment d'inconfort et un certain malaise moral causé par cette situation inattendue. D'instinct, la comédienne cherche alors à retrouver une sensation de bien-être. (Elle dira, à la fin de cet exercice, que cet inconfort a créé un sentiment d'incompréhension.) Refusant d'accepter la situation, elle est incapable de décrire ce qui se passe en elle. Non seulement ressent-elle que les autres ne comprennent pas sa peine, mais elle ne la comprend pas elle-même. Par la suite, elle tente de chasser cette douleur en essayant de se montrer plus forte que sa peine. Certaines personnes qui vivent un deuil vont parfois noyer leur tristesse dans l'alcool ou l'atténuer par l'usage de drogues. Dans notre création, la comédienne s'enferme, à sa façon, dans un refuge imaginaire : elle finit par se sentir à l'abri de la réalité dans ce cube qui lui semblait si inconfortable au début. À ce moment, la structure du cube éclate et, malgré tous ses efforts pour retrouver la protection de cet environnement imaginaire, la comédienne perd son abri et doit faire face à la réalité de sa peine. Elle va devoir confronter son sentiment d'impuissance, l'émotion principale du deuxième acte (*voir* appendice D).

Avant d'entamer les répétitions, nous avons rédigé la structure globale de notre création. Nous voulions ainsi exposer une ligne dramatique claire et précise à nos comédiennes avant d'élaborer la partition chorégraphique avec elles. Une fois l'écriture terminée, nous avons présenté nos idées à l'équipe de conception afin de connaître leur avis. Cette rencontre nous a permis de confirmer nos intuitions et de raffiner certains

éléments du spectacle, telle l'idée d'assumer la manipulation des cordes à la vue des spectateurs pour l'environnement des tissus du deuxième acte.

#### 4.3.2 Les répétitions

Une fois la structure générale du spectacle déterminée, les répétitions ont pu commencer. C'est à ce moment que nous avons décidé de présenter un laboratoire public devant les concepteurs. Il était important de vérifier nos élans créatifs avant de finaliser le déroulement de chaque scène. Quelques jours avant cette présentation, nous avons pris la décision de retravailler complètement la scène de la manipulation des tuyaux en métal. Nous doutions de l'efficacité de cette nouvelle scène, mais les commentaires des spectateurs nous ont convaincue de la conserver.

Le déroulement des répétitions allait comme suit : il s'agissait d'abord d'expliquer notre vision artistique de la scène à travailler aux comédiennes. À partir de celle-ci, l'équipe cherchait conjointement des points de repère. Si, par exemple, une comédienne devait interpréter le sentiment d'inconfort, il lui était demandé de se référer à une expérience de sa vie personnelle où elle avait déjà ressenti cette sensation, comme la gêne de parler devant la classe pendant un exposé oral. Ensuite, nous donnions un thème général d'exploration à partir duquel les comédiennes étaient conviées à un exercice d'improvisation. La chorégraphie de la partition gestuelle pouvait débiter à la suite de ces explorations, le tout en nous inspirant des acquis de leur précédente improvisation. Finalement, après chaque répétition, nous nous appliquions à faire le croquis de chacune des attitudes choisies dans le but de faciliter le travail de mémorisation de la partition physique.

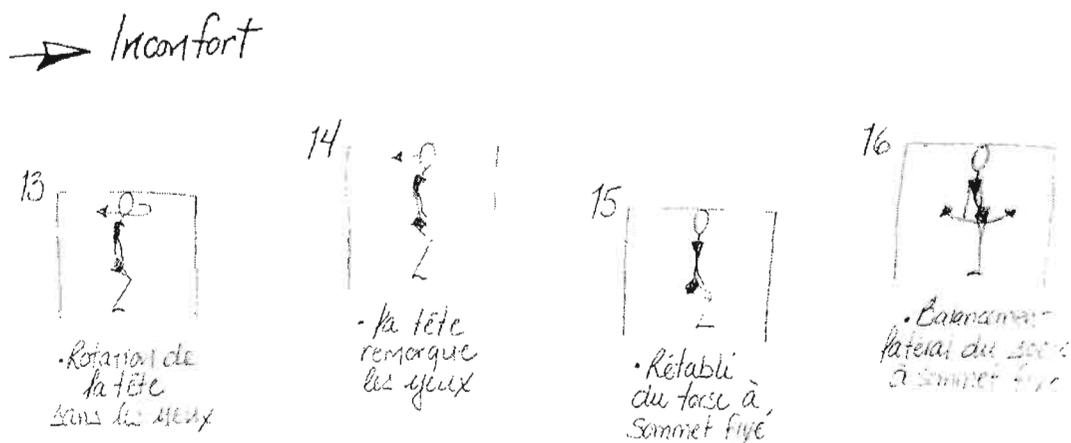


Figure 1. 3 Extrait de la partition chorégraphique

Ces esquisses servaient de « texte » pour les comédiennes (voir appendice B). Elles pouvaient alors travailler seules à rechercher et à transmettre l'intention qui motivait chaque geste. Puisqu'il n'y avait pas de texte écrit, le carnet d'esquisses devenait un outil précieux pour les enchaînements du spectacle dans la salle.

*4 p'tits tours et puis...* est ainsi né de la volonté de parler d'un thème lié à notre expérience personnelle. À partir de l'idée du bois, des tissus, du métal et de la pierre, nous avons fabriqué quatre structures architecturales aux parties amovibles. En nous inspirant du travail de Claire Heggen et de la grammaire créée par Étienne Decroux, nous avons préparé des ateliers pour la réalisation d'un laboratoire d'expérimentation avec les comédiennes. Ce laboratoire a permis l'exploration de diverses relations possibles entre les corps des actrices et les objets, de familiariser les comédiennes aux dispositifs architecturaux et de vérifier certaines idées conceptuelles. À l'aide de dessins réalisés lors du laboratoire, nous avons pris le temps d'écrire la trame évolutive de cette création et de rencontrer les concepteurs. Lors des répétitions, nous avons élaboré, comme il a été défini plus haut, la partition gestuelle de chaque scène. En dessinant la chorégraphie de chacune des scènes, mouvement par mouvement, nous avons créé un outil indispensable aux concepteurs.

## CONCLUSION

*4 p'tits tours et puis...* est le résultat de l'élaboration d'une écriture scénique poétique et métaphorique créée grâce à l'agencement d'images tirées de la relation entre des corps et des objets fabriqués. Ce mémoire-crédation nous a permis de parvenir à la composition d'un spectacle théâtral sans faire usage de la parole. Les corps des comédiennes et les objets scéniques sont devenus l'encre et la plume d'une forme dramatique originale. Nous avons transposé le cheminement émotif d'une personne qui apprend à vivre avec le deuil d'un être cher au moyen du renouvellement incessant de la dialectique entre les corps des actrices et les objets.

À cet effet, nous avons effectué un survol historique de diverses utilisations de l'objet et du corps en arts visuels, au théâtre et dans l'art contemporain : le « ready-made » et ses influences, l'apparition du théâtre de l'objet, le corps quotidien et le corps fictif. Nous avons choisi de traiter les corps des actrices de manière fictive en nous inspirant des principes du mime corporel élaborés par Étienne Decroux. À partir de ces principes, nous avons trouvé le moyen de considérer le corps comme un objet sans en atténuer sa sentimentalité. Après avoir pris connaissance du travail de l'architecte Dominique Beaux, nous avons pris la décision de concevoir des dispositifs architecturaux dans lesquels le corps d'un acteur pouvait vivre. Nous avons ensuite fait dialoguer les corps des actrices transformés en objets d'art avec les structures architecturales en nous inspirant de la grammaire élaborée par Étienne Decroux, de celle développée par Claire Heggen et de la sensibilité des comédiennes à la thématique du deuil.

En partant de la forme pour aller vers le contenu et en nous basant sur le résultat d'ateliers exploratoires effectués lors d'un laboratoire d'expérimentation, nous avons trouvé diverses relations émotives qui pouvaient se dégager des rapports entretenus entre les corps des actrices et les objets, tels le réconfort, les sentiments d'emprisonnement,

d'étourdissement et de compassion. À partir de ces explorations avec les comédiennes et de leur relation avec les dispositifs architecturaux, nous avons déterminé les émotions dominantes de chacun des actes de notre création : le déni, l'impuissance, l'instabilité émotive et la nostalgie. Certains imprévus reliés aux objets, telle la matière des « pierres », qui est passée d'une texture souple à une texture rigide, nous ont parfois détournés de nos intentions de départ et obligés à réécrire certains passages du spectacle. Nous avons dû sans cesse nous adapter aux contraintes provenant de l'utilisation des objets matériels. Nous avons concrétisé nos choix artistiques en jumelant les principes du mime corporel à ceux du théâtre d'objets : la recherche de la neutralité, l'intérêt d'opter pour une esthétique géométrique et l'utilisation de la forme de l'objet et de l'espace qu'il occupe comme une contrainte pour le mouvement du corps des actrices.

Si nous pouvions répéter la démarche artistique de *4 p'tits tours et puis...*, nous y apporterions certaines modifications. Être à la fois metteuse en scène et comédienne, par exemple, nous a causé quelques désagréments. En effet, la metteuse en scène ne cédait pas toujours la place à la comédienne en situation de jeu et la comédienne a parfois empêché la metteuse en scène de profiter d'une vision d'ensemble du spectacle. Nous voudrions également apporter quelques changements à l'environnement des tissus et à celui des pierres. Nous pourrions retrancher et revoir quelques éléments chorégraphiques, ajouter certaines diversités rythmiques et réviser la confection des structures architecturales. Nous souhaiterions aussi nous diriger vers une esthétique scénographique plus épurée : effacer les cercles de peinture sur les surfaces amovibles et repenser les costumes en utilisant des teintes de beige ou de gris pour mieux voir les gestes des actrices. Par rapport à la mise en scène, nous raffinerions les transitions entre les scènes et clarifierions le rapport des comédiennes entre elles (une seule personne qui se déchire en quatre).

L'élaboration de cette création nous a fait prendre conscience qu'il est possible de raconter une histoire à l'aide d'images, bien que l'interprétation des images demeure personnelle à chacun. La dialectique entre les corps des actrices et les structures architecturales a donné au public l'occasion de suivre l'évolution dramatique de notre création. À la fin des représentations, en parlant avec les spectateurs, nous étions ravie de

constater que chacun comprenait sensiblement la même chose. Tous ont associé, entre autres, les petites pierres aux souvenirs : c'était l'idée escomptée.

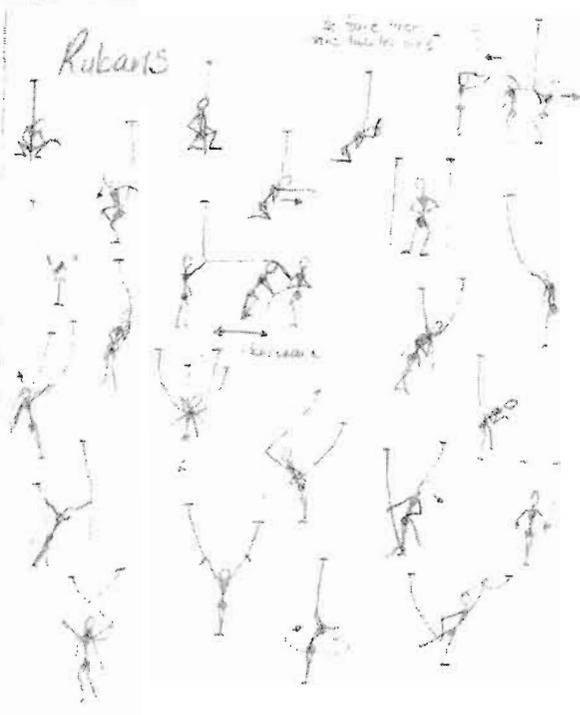
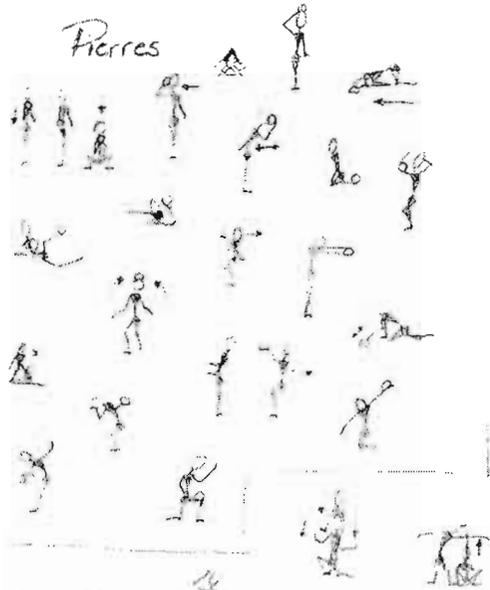
Il est difficile d'exprimer la douleur causée par la perte d'un proche avec des mots. En nous adressant aux sens des spectateurs, et grâce aux images composées par la relation entre les corps des actrices et les objets, nous sommes allées au-delà de la parole. Certains spectateurs ont mentionné s'être sentis désorientés pendant le premier acte, troublés durant le second, émotifs au troisième et enfin, soulagés pendant le dernier. Ces commentaires ont confirmé l'atteinte de notre objectif, qui était de faire ressentir aux spectateurs les états émotifs à travers lesquels notre douleur a cheminé lors du décès de notre mère. Étant encore affectée par cette étape de notre vie, nous avons choisi de ne pas représenter le corps de notre mère, mais plutôt de parler du deuil en général. Le dialogue entre le corps de l'acteur et l'objet nous a permis de prendre le recul nécessaire pour aborder ce thème douloureux.

La relation entre le corps de l'acteur et l'objet en art demeure un axe de recherche peu développé dans les documents théoriques existants. L'utilisation d'images créées par le renouvellement de la relation entre les corps humains et les objets permet à l'artiste d'exprimer poétiquement une vision personnelle du monde. Le renouvellement perpétuel des dialectiques possibles entre les corps des acteurs et les objets et leur transposition artistique n'a pas fini de nous captiver. Nous continuerons certainement d'exploiter cet axe d'exploration dans nos créations à venir et de mettre à profit cette forme originale d'écriture métaphorique.

# APPENDICE A

## EXEMPLE D'ÉTUDE GRAPHIQUE DES POSSIBILITÉS DE MOUVEMENTS

Recueil d'idées  
Atelier 4



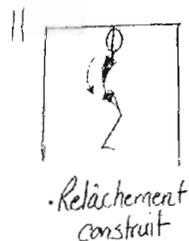
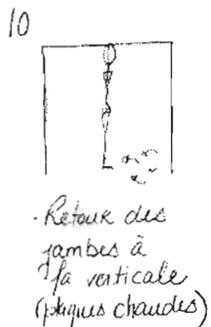
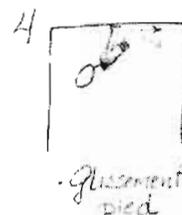
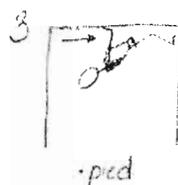
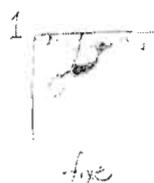
## APPENDICE B

### EXTRAIT DE LA PARTITION CHORÉGRAPHIQUE

Acte 1  
Scène 1

# Solo

→ Sidération



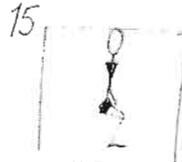
→ Inconfort



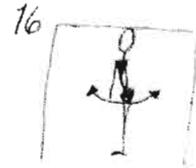
• Rotation de la tête sans les yeux



• la tête remorque les yeux



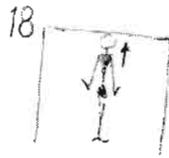
• Rétabli du torse à Sommet fixe



• Balancement latéral du socle à sommet fixe



• fixe



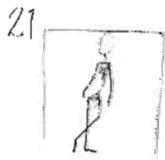
• fixe



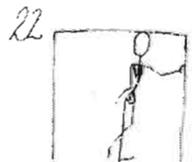
• Vague (inclinaison avant du bassin)



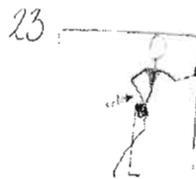
• Rétabli du bassin qui pousse la colonne pour faire naître la poitrine



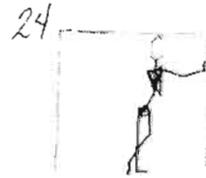
• Relâchement



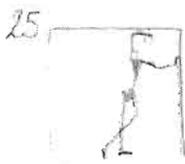
• faux confort



• Événement de la main



• Inconfort de la main



• Exaspération de la main



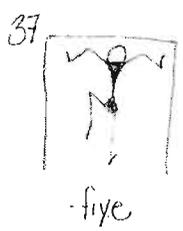
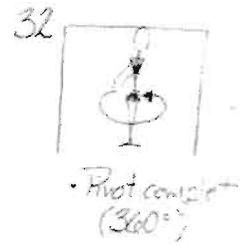
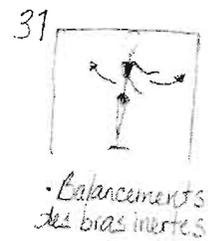
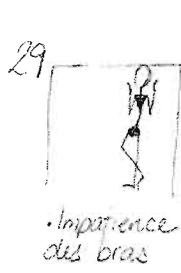
• Rotation de la tête



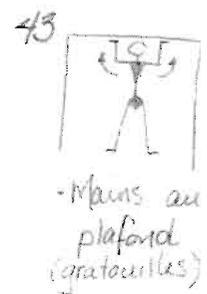
• Déplacement des racines

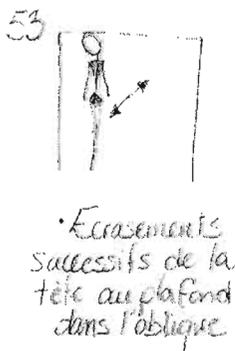
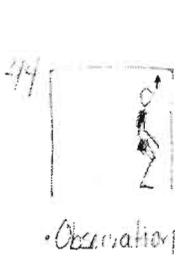


• Relâchement successif des bras



➔ Incompréhension





# → Complaisance



• Roulade



• Frottements du bassin sur la paroi latérale



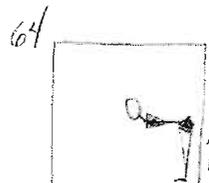
• Bascule (le bassin force le déploiement du torse)



• la main caresse le plafond



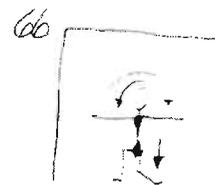
• 1/4 tour



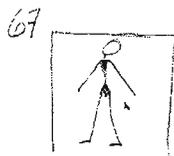
• levée du bassin



• Un pas, les bras se déploient



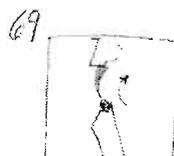
• Supplément de flexion des jambes force les bras qui tracent un demi-cercle



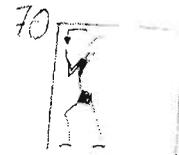
• les jambes se tendent, forçant la tête à incliner vers l'arrière



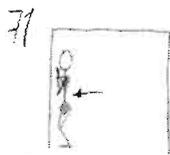
• les bras tracent un cercle et longent le plafond



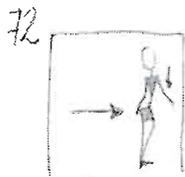
• les bras entraînent une courbe arrière du tronc



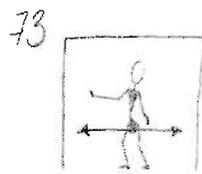
• les bras tracent le contour du cercle



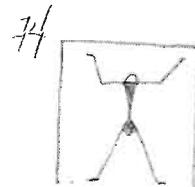
• la tête se rétablit dans la verticale et entraîne le corps



• la tête mène le corps vers l'autre paroi que la main caresse lentement



• le corps va d'une paroi à l'autre dans un crescendo rythmique



• Écartement complet

## APPENDICE C

### EXEMPLE DE LA PRÉPARATION D'UN ATELIER EFFECTUÉ DANS LE CADRE DU LABORATOIRE D'EXPÉRIMENTATION

#### Atelier 4

##### ➤ Exploration des techniques de manipulation des objets

###### Matériel nécessaire

- Crayons et papiers
- Caméra vidéo + trépied + rallonge + cassette
- Planches de bois
- Pierres
- Tissus
- Tuyaux de métal

###### ○ Travail sur l'identité et l'altérité

- Travail en relation avec les différents dynamos-rythmes proposés par Étienne Decroux qui peuvent régir les mouvements des manipulateurs avec divers objets.

- Explorer, sous la forme de courtes improvisations, différentes possibilités de manipulation des objets (4).

###### ✓ Rappel de différents dynamos-rythmes

- Accélération
- Accent
- Amortissement
- Antenne d'escargot
- Arrêt subit
- Canon
- Chute
- Coïncidence
- Départ imperceptible
- En queue
- Évanouissement

- Fondu perpétuel, métallique, végétal, lent ou rapide
  - Fouet
  - Hésitation
  - Inertie
  - Liaison
  - Mollesse
  - Mousseline
  - Ponctuation
  - Propulsion ressort
  - Pulsion spasmodique
  - Répétition
  - Ressort spiral
  - Retard et initiative
  - Saccade
  - Saut
  - Soupir
  - Succession
  - Toc butoir
  - Tremblement
  - Vague
- ✓ Présentation d'improvisations solo (4)
  - Attribuer un objet à chacune des comédiennes
  - Choisir trois dynamos-rythmes énumérés précédemment pour chacun des objets et effectuer un solo en trois temps, une comédienne à la fois.
- **Jeux de points fixes et mobiles avec chacun des objets, en variant le nombre d'objets et de comédiens.**
  - Explorer, sous la forme de courtes improvisations duo et trio concertées, différentes relations possibles entre le(s) corps et l'objet(s) (4).
    - ✓ Entre deux manipulateurs (1)
    - ✓ Entre un manipulateur et un interprète (1)
    - ✓ Entre plusieurs interprètes et plusieurs manipulateurs (2)
      - Exemples de relations autour desquelles les comédiennes peuvent explorer :
        - Séduire
        - Dégôûter

- Faire ou avoir peur
  - Envoûter
  - Repousser
  - Dominer
  - Insulter
  - Ignorer
  - Manipuler
  - Aimer
  - Haïr
  - Être complice
  - Accompagner
  - Dévorer
  - Mépriser
- En respectant certaines contraintes tirées du vocabulaire développé par l'École de mime de la compagnie Omnibus et par l'enseignement d'Étienne Decroux (2).
    - ✓ En lien avec un ou plusieurs sites privilégiés de l'espace
      - La sphère (profondeur arrière)
      - La table (profondeur avant)
      - L'entendement (inclinaison latérale)
      - Le circonstanciel (translation)
      - Le social (rotation)
      - L'errance (mouvement potentiellement perpétuel)
    - ✓ En lien avec les différents styles de jeu (1)
      - L'homme de sport
      - L'homme des Îles
      - L'homme de salon
      - L'orateur
      - Le cérébral
      - L'affect
      - Le mime de songe
    - ✓ En lien avec l'articulation des différents segments corporels
      - Composition de la gamme : tête, marteau, buste, torse, tronc (bassin conforme, contraire et double), tour Eiffel (absolue, simili et appui fléchi).
      - Plans de l'espace

- Profondeur avant et arrière
- Inclinaison latérale gauche ou droite
- Rotation vers la gauche ou la droite

▪ **Explorer différentes relations possibles entre l'objet(s) et le(s) corps en respectant certaines directives de jeu inspirées de la méthode de Claire Heggen.**

- Exploration de différentes activités où le corps se plie à l'objet ou a besoin de lui pour se mettre en jeu (2).
  - ✓ Présentation d'improvisations duo
    - Chaque équipe choisit un objet à partir duquel explorer et détermine un interprète et un manipulateur.
    - Chaque équipe choisit deux activités à explorer pour l'improvisation.
      - Pousser
      - Tirer
      - Lancer
      - Jeter
      - Tourner autour
  
- Exploration de différentes techniques de manipulation du corps par l'objet (2).
  - ✓ Présentation d'improvisations duo
    - Chaque équipe choisit un objet et détermine un interprète et un manipulateur.
    - Chaque équipe choisit une ou plusieurs techniques à explorer pour l'improvisation.
      - Corps-marionnette
      - Corps-objet
      - Corps-statue
  
- Exploration des différentes façons de traiter le corps de l'acteur dans le but de le métaphoriser ou de l'objectiver (2).
  - ✓ Présentation d'improvisations duo
    - Chaque équipe choisit un objet à partir duquel explorer. Elle détermine un interprète et un manipulateur.

- L'équipe choisit un ou plusieurs états émotifs qui peuvent régir la relation entre le corps et l'objet.
  - Elles déterminent également un ou plusieurs traitements du corps à explorer
    - Minimaliste
    - Abstrait
    - Distancié
    - Réaliste
    - Absent
- 
- Exploration de différentes postures réciproques du manipulateur et de l'objet (2).
    - ✓ Présentation d'improvisations trio
      - Chaque équipe choisit un ou plusieurs objets de même nature et détermine un ou plusieurs interprètes ou manipulateurs.
      - L'équipe choisit ensuite une ou plusieurs relations à explorer pour l'improvisation
        - Fusion
        - Identification
        - Témoin distancié (voire absence)
        - Partenaire de dialogue
        - Iconoclaste en ramenant l'objet à son statut premier (négliger, dominer, ...)

## APPENDICE D

### EXTRAIT DE L'ÉCRITURE DE LA STRUCTURE GÉNÉRALE DU PROJET DE CRÉATION

Environnement de tissu

## L'impuissance

### Deuxième Acte

#### Scène 4 (solo)

##### ➤ L'emprisonnement

- Processus évolutif dramaturgique
  - Prendre conscience de ses limites : sentiment de désarmement causé par l'imminence de la mort.
  - Impuissance à changer le cours des choses. Emprisonnement (dans une réalité douloureuse et irréversible).
  
- Transposition esthétique du processus dramatique
  - Les cordes tombent successivement autour du corps de l'interprète, emprisonnant son corps, telle une prison.
  - Progressivement, l'interprète réalise où elle se trouve et laisse grandir l'angoisse de la sensation d'emprisonnement. Elle va d'un bout à l'autre de l'environnement.
  - Une panique s'empare d'elle. Elle tente de sortir de l'environnement de tissu, mais elle se bute à aux cordes.
  - Elle s'arrête brusquement, hypnotisée par l'une des cordes.
  
- Ambiance lumineuse
  - Ambiance de l'environnement du tissu : très faible intensité lumineuse ou éclairage tamisé (comme si de faibles faisceaux de lumière parvenaient à entrer à travers les barreaux d'une cellule d'un condamné à mort).

- Teinte rappelant l'atmosphère inquiétante de la scène précédente, avec une nuance quelconque.
  - Idée : une corde semble soudainement plus lumineuse que les autres et c'est pourquoi elle attire le regard de l'interprète.
- Ambiance sonore
    - La musique de l'environnement de tissu est à peine audible et semble provenir de loin.
    - C'est une musique à évolution progressive (très doux au début avec peu d'instruments, puis de plus en plus en complexe, à la manière de la musique classique).
    - Idée : un bruit accompagne la tombée de chacune des cordes par-dessus la trame musicale.
    - Pour cette partie, la trame sonore s'accroît quelque peu au moment où l'interprète porte son attention sur la première corde.
- **L'entêtement**
- Processus évolutif dramaturgique
    - Prise de conscience : incapacité à faire changer le cours des événements.
    - On est alors confronté à la vérification entêtante de l'authenticité de la perte. Malgré tout nous efforts, rien ne permet de ramener la personne décédée.
    - Notre pensée se nourrit alors de fortes contradictions : elle peut passer de l'accusation à la plus grande considération. On est emporté par plusieurs réactions paradoxales.
  - Transposition esthétique du processus dramatique
    - L'interprète scrute la corde dans ses moindres détails sans la toucher.
    - Elle l'agrippe soudainement de façon brutale. Elle la déploie en un mouvement lent et en force, faisant ainsi disparaître son corps.
    - Son corps apparaît dans le tissu de la corde, comme si cette dernière l'avait pris au piège. Elle se débat dans sa prison de tissu, laissant voir la trace de son combat à travers le tissu. Elle se tord dans tous les sens : elle essaie de monter dans le tissu, de l'arracher, de le déchirer...
    - À bout de souffle, elle tente de prendre une grande bouffée d'air en plaquant son visage contre le tissu (attitude fixe), mais elle est prise

de vertige et tournoie dans le tissu jusqu'à se retrouver dans un hamac, le corps étendu dans celui-ci.

- Pendant qu'elle reprend son souffle, une autre corde attire son attention. Faiblement, elle se lève et se dirige devant celle-ci. Lorsqu'elle arrive à proximité, elle s'effondre à ses pieds dans un mouvement souple et vif. Elle prend alors le tissu dans ses mains, avant de le porter à son visage pour sécher doucement ses pleurs.
- Soudainement, une autre corde capte son attention. Elle se rue littéralement sur elle et tente de l'escalader dans un élan de colère.
- Elle la délaisse tout en la provoquant du regard jusqu'au moment où une nouvelle corde suscite son intérêt. Elle tend délicatement celle qui est dernière avant de s'y suspendre, désespérée.
- Une dernière corde attire alors progressivement son attention. Elle s'en approche hypocritement avant de la tirer dans tous les sens pour essayer de l'arracher.

○ Ambiance lumineuse

- L'éclairage d'ambiance s'éteint pour laisser seulement la corde utilisée visible (douche lumineuse).
- Question : lorsque l'interprète s'enferme dans le tissu, est-il possible de trouver une source lumineuse qui viendrait d'en dessous ou d'en arrière pour donner l'effet d'un petit théâtre d'ombres?
- Progressivement, une douche lumineuse s'allume au-dessus de la deuxième corde. La première douche perd tranquillement son intensité au fur et à mesure que l'interprète la quitte, avant de s'éteindre totalement lorsqu'elle tombe à genoux.
- La troisième corde s'illumine progressivement lorsque l'interprète sèche ses pleurs (un peu plus rapidement que la précédente). L'autre s'éteint tranquillement pendant que l'interprète escalade la troisième corde.
- L'interprète délaisse la troisième corde et la quatrième corde s'allume brusquement lorsqu'elle se trouve à sa proximité.
- La cinquième corde s'allume soudainement dans un faible jet de lumière qui deviendra toujours plus fort en intensité, au fur et à mesure que l'interprète s'en approche (la quatrième devient de plus en plus faible, plus l'interprète s'en éloigne).

○ Ambiance sonore

- Toujours la même musique, mais de plus en plus complexe.
- Idée : est-il possible d'ajouter un nouvel instrument à chaque entrée en scène d'une nouvelle corde, sous une forme additionnelle?

## ➤ **Étourdissement**

- Processus évolutif dramaturgique
  - La révolte semble l'emporter sur nous-mêmes.
  - Notre esprit s'embrouille : nous sommes complètement démunie face aux événements.
  - C'est comme si le sentiment de révolte avait raison de nous.
  
- Transposition esthétique du processus dramatique
  - Essoufflée par son entêtement, l'interprète comprend qu'elle ne peut changer sa réalité et se retrouve à nouveau au centre de sa prison.
  - À la manière d'un soldat qui s'en va en guerre, elle enroule une première corde autour de son cou, avant de se vêtir successivement de deux autres cordes telles des bandoulières.
  - L'interprète est un insecte pris au piège dans une toile d'araignée : complètement entortillée dans les cordes. Elle est atteinte d'un vertige soudain et abandonne son poids aux cordes qui la soutiennent.
  - Elle laisse son corps tournoyer par le mouvement des cordes jusqu'à tomber au sol, étourdie par l'emprise que la révolte a sur elle.
  
- Ambiance lumineuse
  - Retour à l'ambiance de l'environnement de tissu.
  
- Ambiance sonore
  - On perçoit à peine la musique de l'environnement de tissu qui jouait au début de la scène.
  - Rappel musical qui ramène à l'ambiance de la prison de cordes, mais dans une intensité sonore très étouffée.

## **Scène 5 (trio)**

## ➤ **Maelstrom**

- Processus évolutif dramaturgique
  - Malgré tous nos efforts, nos émotions commencent à prendre le dessus et il devient de plus en plus difficile de les ignorer.

- Tourbillon sentimental incontrôlable : notre état se complexifie. Attitudes de révolte. On exprime alors toutes sortes de critiques et de jugements envers soi-même.
  - On subit nos propres reproches, remords et ressentiments face à notre impuissance : combat contre soi-même.
  - On laisse le sentiment de colère nous porter dans une volubilité incontrôlable : les pulsions de révolte contre l'incompréhension de la mort nous poussent à avoir des comportements que nous ne comprenons pas nous-mêmes.
  - C'est une lutte contre soi-même : éviter de tomber dans le gouffre infini de la tristesse provoquée par la sensation d'abandon.
- Transposition esthétique du processus dramatique
- Lorsque l'interprète est tombée au sol, les trois cordes qui emprisonnaient son corps disparaissent (techniciens en haut?).
  - Les deux manipulateurs entrent sur la scène, respectivement à cour et à jardin.
  - L'interprète se relève tranquillement, hypnotisée par les deux manipulateurs.
  - S'en suit une forme de tango; l'interprète passe de la tentation de dominer ses émotions à celle de se laisser totalement dominer par les événements. C'est une relation de douleur et de passion vécue par l'exploitation d'attitudes d'abandon et de contrôle.
  - L'interprète glisse ou s'agrippe de corde en corde.
  - Elle veut les arracher, les contrôler, les cacher, les dominer. Elle passe de la tentation de dominer sa réalité à celle de se laisser totalement dominer par elle.
  - C'est une lutte ponctuée d'attitudes d'écartèlement, de résistance et d'emprisonnement.
  - L'interprète tente parfois de sortir de l'environnement de tissu, mais les manipulateurs la ramènent de diverses façons :
    - En s'attachant aléatoirement à un de ses membres
    - En l'envoûtant, en enroulant les cordes autour d'elle.
    - En lui barrant le chemin à la manière de barrières verticales ou horizontales.
  - Pendant ce temps, l'interprète de l'environnement de métal se place discrètement dans son mur.
- Ambiance lumineuse

- Ambiance sensuelle et passionnée accompagnant l'atmosphère du tango (couleur rouge?).
  - Ambiance sonore
    - Une musique gitane à saveur hispanophone s'arrime à la chorégraphie du tango.
- **Saisissement**
- Processus évolutif dramaturgique
    - On acquiert la pleine conscience de la perte définitive de l'être cher.
    - L'intensité de la douleur de la perte, jusqu'à présent reniée ou enfouie, paralyse alors tout notre être.
  - Transposition esthétique du processus dramatique
    - L'interprète se fige soudainement dans une attitude quelconque (attitude qui doit pouvoir se reproduire dans le mur de métal).
    - Les manipulateurs se figent à leur tour en raison de l'immobilité soudaine de l'interprète et lâchent les cordes qui voltigent librement (choc-choc-résonnance).
  - Ambiance lumineuse
    - L'éclairage redevient froid et sombre après l'arrêt de l'interprète.
  - Ambiance sonore
    - La musique faiblit tranquillement (ou cesse brusquement) lorsque l'interprète se fige.

## RÉFÉRENCES

- Adam, Marthe. 1995. « Le corps en jeu dans le théâtre de marionnettes ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Adolphe, Jean-Marc et Bernard Debroux (dir. publ.). 2006. Dossier « Joseph Nadj », *Alternatives théâtrales*, n° 89, p.22 à 29.
- Baudrillard, Jean. 1972. *Le système des objets*. Coll. « Bibliothèque Médiations ». Paris : Denoël- Gonthier.
- Banu, Georges. 1991. « L'objet théâtral ». *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la dir. de Michel Corvin. Paris : Bordas, p. 107-136.
- Barba, Eugenio et Nicola Savarese. 2007 (1995). *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*. Trad. de l'italien par Eliane Deschamps-Pira. Coll. « Les voies de l'acteur ». Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps.
- Béhar, Henri, et Michel Carassou. 2005 (1990). *Dada : Histoire d'une subversion*. Paris : Fayard.
- Bonté, Patrick, et Nicole Mossoux. 1996. *Spectacles*. Bruxelles : Bucrane Théâtre et Lunule.
- 2002. *Rencontres et décalages*. Bruxelles : La Lettre volée et Compagnie Mossoux-Bonté.
- Bonté, Patrick, Anne, Longuet Marx et Nicole Mossoux. 2006. « Le trouble du corps en scène ». In *L'actuel et le singulier*. Coll. « Regards singuliers ». Carnières/Morlanwelz : Lansman, p. 27-30.
- Chevalier, Jean et Alain Geerbrant (dir. publ.). 1982 (1969). *Dictionnaire des symboles : mythes rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont et Jupiter.
- Craig, Edward Gordon. 2004. (1943) *De l'art du théâtre*. Trad. de l'anglais par Claire Pedotti. Coll. « Penser le théâtre ». Belfort : Circé.
- 1978. *Gordon Craig on Movement and Dance*. Londres : Dance Books.

- Dachy, Marcel. 1989. *Journal du mouvement Dada 1915-1923*. Genève : Skira.
- 1994. *Paroles sur le mime*, nouv. éd. rev. et augm. Paris : Librairie théâtrale.
- De Marinis, Marco. 1993. *Mimo et teatro nel Novocento*. Barcelone : Casa Usher.
- Donagan, Jean. 2001. *Raconter avec des objets*. Coll. « L'espace du conte ». Aix-en-Provence: ÉdiSud.
- Dorcy, Jean. 1958. *À la rencontre de la mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*. [Rencontres avec Jean Louis Barrault, Étienne Decroux et Marcel Marceau]. Neuilly-sur-Seine : Les cahiers de danse et culture.
- Dufour, René-Jean. 1989. « Petite histoire d'un grand art : le mime, hier et aujourd'hui, perspective historique ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Gélinas, Aline. 1997. « Création mimographique ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Goffmann, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Trad. de l'anglais par Alain Accardo. Coll. « Le sens commun ». Paris : Minuit.
- Gropius, Walter. 1996 (1960). *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore : Johns Hopkins University Press..
- Heggen, Claire. *Suis-je un objet d'art?* Conférence présentée par l'École supérieure de théâtre à l'Université du Québec à Montréal, le lundi 9 mars 2009, au Studio-d'essai Claude Gauvreau.
- Entretien sur la relation corps-objet. Rencontre avec Geneviève Morin, à Montréal, le 15 mars 2009. Document audio, 28min.
- Stage sur la relation entre corps et objet. Formation donnée par l'École supérieure de théâtre à l'Université du Québec à Montréal, du 11 au 19 mars 2009.
- Julien, Marie-Pierre et Jean-Pierre Warnier (dir. Publ.). 1999. *Approches de la culture matérielle*. Paris : L'Harmattan.
- Jurkowski, Henryk. 2008. *Métamorphoses : La marionnette au XXe siècle*, nouv. éd. rev. et augmentée. Coll. « La Recherche ». Charleville-Mézière : Institut international de la marionnette.

- Kantor, Tadeusz, et Denis Bablet. 2000. *Le théâtre de la mort*, nouv. éd. rev. et mise à jour. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Kübler-Ross, Elisabeth. 1984. *Vivre avec la mort et les mourants*. Coll. « Traditions et conscience. Genève : Éditions du Tricorne.
- Lacoste, Jean-Pierre (dir. publ.). 2006. « Des théâtres par objets interposés », In *Cahiers Partages*, n° 3. Normandie : ODIA.
- Landry, Patricia. 2005. « L'articulation corps/objet à travers le motif du corps mutilé dans Trois carrés rouges sur fond noir de Tonino Benasquista ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Le Breton, David. 1985. *Corps et sociétés : Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Coll. « Sociologies au quotidien ». Paris : Méridiens Klincksieck.
- Lecoq, Jacques. 1997. *Le corps poétique*. Coll. « Cahiers de théâtre/Éducation », n° 10. Arles : Actes Sud-Papiers.
- Lecucq, Evelyne, et Sylvie Martin-Lahmani (dir. publ.). 2003. Dossier « Objet-Danse », *Alternatives théâtrales*, n° 80.
- Lemaître, Maurice. 1982. *La danse, le mime et l'art corporel d'avant-garde*. Paris : Centre de créativité.
- Maurin, Frédéric. 1998. « Charmes et vexations de l'image ». Chap. in *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter* Arles : Actes Sud, p. 51-76.
- Mauss, Marcel. 2002 (1934). « Les techniques du corps ». In *Sociologie et anthropologie*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France, p. 365-386.
- Michaud, Éric. 1978. *Théâtre au Bauhaus*. Coll. « Théâtre années vingt ». Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Mollet-Viéville, Ghislain. 1995. « Les sources de l'art conceptuel », Chap. in *Art minimal et conceptuel*. Genève : Skira, p. 63-67.
- Pavis, Patrice. 2002 (1947). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : A. Colin.
- Pezin, Patrick (dir. publ.). 2003. *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*. Coll. « Les voies de l'acteur », n° 9. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps.

- Rheims, Maurice. 1963. *La vie étrange des objets*. Paris : Plon.
- Tison, Pascale. 1993. « Étienne Decroux » In *Nouvelles de danse*, n° 16, Bruxelles : Contredanse.
- Tisseron, Serge. 1999. *Comment l'esprit vient aux objets*. Paris : Aubier.
- Ubersfeld, Anne. 1978. « L'objet théâtral ». In *Lire le théâtre*. Coll. « Classiques du peuple-critique ». Paris : Éditions sociales, p. 177-187.
- Ubersfeld, Anne et Bernard Piens. 1978. *L'objet théâtral : Diversité des significations et langages de l'objet théâtral dans la mise en scène contemporaine*. Coll. « Actualité des arts plastiques ». Paris : Centre National de Documentation Pédagogique.
- Ubersfeld, Anne. 1996 (1978). « L'objet théâtral ». Chap. in *L'école du spectateur*. Coll. « Lettres SUP ». Paris : Belin, p. 107-136.
- Vaïs, Michel. 1978. « Le renouveau artistique au théâtre et l'apport des metteurs en scène ». Chap. in *L'écrivain scénique*. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, p. 30-41.
- Vovelle, José, Michel Assenmaker et Daniel Soutif. 1990. *L'objet et l'art contemporain*. Coll. « Transversalité ». Bordeaux : CAPC.
- Younès, Chris (dir. publ.). 1997. *L'architecture au corps*. Bruxelles : Ousia.

### **Documents en ligne**

- Compagnie Philippe Genty. Pozza, Clara (dir. publ.). s.d. *Site Officiel de la Cie Philippe Genty*. (En ligne) [www.philippegenty.com](http://www.philippegenty.com). (6 mars 2009).
- Compagnie Omnibus et L'École de Mime. 2003. *Omnibus, le corps du théâtre*. (En ligne) [www.mimeomnibus.qc.ca](http://www.mimeomnibus.qc.ca). (27 octobre 2009).
- Dynamo Théâtre. s.d. *DynamO Théâtre, compagnie de mouvement acrobatique*. (En ligne) [www.dynamotheatre.qc.ca](http://www.dynamotheatre.qc.ca) (20 mars 2009)
- Théâtre du Mouvement. s.d. *Le Théâtre du Mouvement*. (En ligne) [www.theatredumouvement.com](http://www.theatredumouvement.com). (17 mars 2009).
- Théâtre de Cuisines. Quiniou, Marine. (dir. publ.). 2003. « *Le théâtre d'objet* ». (En ligne) [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com). (25 octobre 2009).

**Documents audio et vidéo**

Compagnie Omnibus. s.d. *Salut Decroux*. s.l. : Fonds Omnibus, 58 min.

-----1964. *L'art du mime - Étienne Decroux*. New York : Fonds Omnibus, 45 min.

-----1997. *Étienne Decroux, inventeur et pédagogue*. s. l. : Fonds Omnibus, 45 min.

Decroux, Étienne. 1977. *Les Vertébrés : Étude de composition*. Paris : Fonds Omnibus, 14 min.

Théâtre de l'Ange fou. 1994. *L'homme qui voulait rester debout : répertoire d'Étienne Decroux*. s.l. : Fonds Omnibus, 131 min.