

Sujet – objet: entretiens et pourparlers

Claire Heggen

École Nationale Supérieure des Arts de la
Marionnette — ESNAM/França

«Quelles sont les nouvelles?»

Depuis les origines de nos créations au Théâtre du Mouvement (1973), nous avons exploré, Yves Marc et moi, des secteurs de l'objet, sans savoir que cela s'appelait «théâtre d'objet» ou «théâtre de marionnette».

Les objets présents dans nos créations n'étaient ni accessoires, ni décors. Ils participaient pleinement à l'écriture des pièces comme déclencheurs ou attracteurs dans la dramaturgie. Sur scène, nos «corps fictifs», sujets et objets d'art, dialoguaient à égalité avec les objets... d'art. Nous prenions des chemins de traverse avant la lettre.

C'est ainsi que sont apparus dans nos recherches:

- des marionnettes anthropomorphes:
- de taille humaine (LM/MOBILE, 1982)
- de petites tailles, manipulées seul ou à plusieurs (DRÔLE DE LOGIS, 1991); BUGS, 1992, PETIT CÉPOU, 2001);
- des formes animées de l'intérieur:
- formes abstraites: cubes, boule, enveloppe de tissu élastique, caisses en bois... (LA RECRÉATION, 1973, ENCORE UNE HEURE SI COURTE, 1989),
- figures anthropomorphes et leurs doubles marionnetiques (EN CE TEMPS-LÀ ILS PASSAIENT, 1983 e TEZIRZEC, 1990),
- objets surdimensionnés: meubles, valises... (DRÔLE DE LOGIS, KROPS ET LE MAGICIEL, 1987);

— des objets réels ou surdimensionnés (utilisés de manière symbolique): cage, poupon couverture, couteau, poulet, marteau, porte, pipe... (LE COMBATTANT ET LA MORT, 1976; SOLO À LA PIPE, 1980; IMMOBILE, 1982; CITIES, 1999);

— des matériaux à fonction métaphorique:

feuilles, papier de soie, planches, rouleaux, miroirs, bâtons, polyane, grillage... (ENCORE UNE HEURE SI COURTE, 1989; CITIES, 1999; PETIT CÉPOU, 2001);

— des corps marionnettes:

représentant des marionnettes à fil (LA RECRÉATION, 1973);

— des corps marionnettisés:

— par le déplacement de masques neutres sur le corps (TANT QUE LA TÊTE EST SUR LE COU, 1978; CATHERINE ET L'ARMOIRE, 1985; PETIT CÉPOU, 2001);

— par le surdimensionnement des masques (CARTOON, 1976);

— des corps manipulés:

— auto manipulés (ÉQUILIBRE INSTABLE, 1977; INSTABLASIX, 1983);

— manipulés à distance par bâtons (ATTENTION À LA MARCHÉ, 1986; KROPS ET LE MAGICIEL, 1987);

— des corps «géographie physique» (cf. É. Decroux) ou «Corpo-Palco»:

(LES MUTANTS, 1975; ATTENTION À LA MARCHÉ, 1986; LETTRE AU PORTEUR, 1990).

« IL ne faut pas consommer l'objet
mais il faut se consumer pour l'objet.»

C'est riche de ces expériences qu'en 1988 je fus invitée à intervenir dans le cadre de l'ESNAM¹¹, en Charleville-Mézières.

Je n'ai pas eu l'impression de tomber dans un monde totalement inconnu, je me sentais dans un certain rapport de «cousinage» à plusieurs titres:

— une familiarité avec les objets dans une relation de «physicalité» pure expérimentée durant ma formation au professorat d'Éducation Physi-

¹¹ École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette.

que: les pousser, les jeter, les lancer, les tirer, passer au-dessus, dessous, tourner autour, etc. Des activités où le corps se plie à l'objet ou bien a besoin d'un objet pour se mettre en jeu, en action.

— une parenté historique due à la formation en mime corporel auprès d'Étienne Decroux. Celui-ci avait travaillé avec Copeau, Baty, Dullin, Artaud... et avait été grandement inspiré par les théories sur le théâtre, l'art de l'acteur d'E. G. Craig, et particulièrement par l'envisagement de la marionnette comme acteur idéal. Étienne Decroux considéra donc que pour acquérir les vertus de la marionnette il fallait élaborer une gymnastique adéquate: ce fut le mime corporel. Un art du théâtre où «l'acteur doit montrer son art sans montrer sa personne¹²». N'est-ce point là, déjà, une définition possible du marionnettiste?

— un cousinage esthétique par la volonté de non-réalisme, la relation à la contrainte, la formalisation, l'articulation, la composition-décomposition du mouvement. L'acteur sujet e objet d'art, se dédouble, à la fois s'engage et prend de la distance, entretient une dualité entre corps réel et corps fictif (corps usuel et corps formalisé), sujet assujetti à l'objet et objet d'art «jeté devant», donné à voir.

— une similitude dans le processus de mise en intrigue et de dramatisation à partir de l'image (en tout cas pour la marionnette qui n'utilise pas le texte). Même type de récits, de scénarios, de dramaturgies que l'on retrouve dans les formes animées et le théâtre gestuel.

— une fréquentation des mêmes thèmes:

identité-alterité; double-multiplication; animé-inanimé; vie-mort; présence-absence; visibilité-invisibilité; voiler-révéler; gravité-elevation; manipulation; métamorphose; gravité-élévation, fantômes, etc.

«Ce n'est pas un objet qu'on manipule,
c'est une mémoire, une pensée.»

Dans un premier temps, je suis intervenue à Charleville sous forme de stages thématiques: le premier porta sur les principes fondamentaux du corps et du mouvement (espace, temps, corps) et sur un des thèmes les plus

¹² DECROUX, Étienne. Paroles sur le mime. Paris: Librairie théâtrale, 1994.

spécifiques au Théâtre du Mouvement: le déplacement des masques (neutres) sur le corps et leur animation localement pour donner vie à des «chimères» (petits corps dans le grand corps) plus ou moins grotesques, monstrueuses, poétiques... et leurs rencontres. C'est pour moi l'interface exacte entre la marionnette et le mime. Selon qu'on incorpore ou désincorpore le masque, on tendra plus vers le mime ou vers la marionnette. C'est une thématique qui sera reprise systématiquement pour chaque promotion par la suite.

Puis vint l'idée de «corps prolongé», le développement petit à petit d'un entraînement avec des petits bambous initiant un début d'articulation de la relation corps/objet dans le temps, l'espace.

Fut abordé ensuite tout ce qui était de l'analogie corporelle et marionnettique: automanipulation (à mains nues, avec bâton, fil...), manipulation d'un autre, seul, à plusieurs... (corps-marionnette articulée, corps-mannequin souple ou demi-articulé, corps-statue, immobilité transportée).

En même temps, s'effectuait un travail de prise de conscience du corps, ses appuis, sa relation au sol, ses différents planchers, son axe vertical, ses articulations, sa sensorialité, sa tonicité, sa respiration, son regard, sa globalité, ses localités (dissociation-association, organisation-coordination...): une espèce d'écologie corporelle pour le marionnettiste en quelque sorte. Une «mise en jeu» sensible du corps réel pour être disponible à la scène. Sensible, c'est-à-dire à l'écoute des sensations mais aussi des significations potentielles qui émergent à l'occasion de cette mise en jeu (plus qu'une simple mise en mouvement, une prédisposition intérieure).

À la fin de la première promotion, ce fut un appui technique et un conseil artistique aux projets de sorties des étudiants. C'était une période où les élèves marionnettistes désiraient manipuler à vue. Pour moi se posait là une vraie question: une marionnette visible seule, fonctionnait très bien mais, dès que je voyais le corps usuel d'un marionnettiste en train de manipuler sa marionnette (qui, elle, n'était pas usuelle), je voyais presque plus le marionnettiste que la marionnette. Quel était l'intérêt de manipuler à vue? Pour dire quoi? Au profit de quelle représentation du monde?

Cela m'a amenée à développer un regard différent sur l'objet, le corps et sur leurs relations en scène. J'ai commencé à basculer du côté de l'objet et de la marionnette et à me confronter aux paradoxes habituels générés par la présence du manipulateur et de la marionnette ensemble sur scène et à ceux générés par l'introduction d'une pratique d'acteur plus ou moins gestuel au sein de la relation manipulateur-objet.

Cela me posait de nombreuses questions: qu'est-ce que manipuler, servir un objet, une marionnette? Comment servir et quoi? L'image?

À quoi rendre service dans l'image? À qui? À quel moment? Comment amener le regard du spectateur sur l'objet, sur le corps du manipulateur ou sur la relation des deux?

Comment aller dans le sens de l'objet? Comment lui donner la présence sur le corps, dans ce combat permanent entre présence de l'objet et présence humaine sans le ravalier au rang de prétexte à bouger, ou d'accessoire (supplément de sujet, en attente d'être sujet)?

Peut-on être présent et s'absenter dans le même temps?

Quelles relations d'objets d'art instaurer entre sujet et objet?

Quels rapports de «physicalité» mettre en jeu (discretion, voire invisibilité, emphase)?

Quel est le type de formalisation (maximum, minimum...) nécessaire pour le corps du manipulateur en relation avec le type de manipulation? Si on manipule par en dessous, par au-dessus, par derrière, avec des fils, des tiges... les règles de manipulation sont-elles les mêmes? Est-ce la même manière d'organiser le corps? Sinon, quelle est-elle? En quoi est-ce différent? Quelles sont les règles de cet art et que serait la grammaire momentanée (spécifique ou non) de cette relation corps-objet pour manipuler? Pour donner quel sens?

J'ai expérimenté par moi-même, tâtonné, regardé des deux côtés, celui de la marionnette, celui du marionnettiste, et constitué peu à peu une sorte de boîte à outils hétéroclite constituée de principes techniques, de terminologies, d'aphorismes, de concepts théoriques, de mises en questions, d'intuitions...

J'ai revisité certaines expériences antérieures: par exemple, la technique et le vocabulaire d'Étienne Decroux (vue la grande similitude entre le fonctionnement de la marionnette articulée et le corps du mime corporel) - mais aussi l'eutonie de Gerda Alexander notamment pour les notions de contact, de toucher, de projection à travers et au-delà de l'objet, l'anatomie, mais aussi dans l'histoire de l'Art, le Bauhaus, etc.

«S'absenter sans disparaître.»

Bien sûr, j'ai retrouvé les notions fondamentales: d'articulation (segments du corps, espace, temps); de point fixe, point mobile; de progressivité, degressivité, contradiction, des éléments entre eux; d'opposition et contrapoids; de moteur et intention du mouvement; d'attaque, ponctuation; d'appuis

dans le corps, au sol; de ligne d'expansion, etc.

J'ai tenté d'identifier la fonction des mouvements dans la relation corps-marionnette. Par exemple, si la marionnette est dans un mouvement progressif par rapport au propre corps du marionnettiste, le service ira vers elle, et c'est elle que le spectateur regardera. Par contre, si elle est dans un mouvement dégressif par rapport à son corps, le service ira vers son corps. Un mouvement progressif est un mouvement dans lequel l'extrémité (la marionnette en l'occurrence) mène la base (le corps du marionnettiste) par degrés successifs. Un mouvement dégressif est l'inverse.

Le service de l'image, de la marionnette, du marionnettiste pour guider le regard du spectateur se fait en fonction du mode gestuel articulatoire choisi et de l'emplacement du moteur du mouvement et de son intention. Le spectateur regarde où «ça» bouge et où «ça» commence. À l'inverse, si une marionnette se fixe dans l'espace (et il ne suffit pas seulement pour le marionnettiste «de ne pas vouloir bouger mais de vouloir ne pas bouger»¹³!) et si le marionnettiste se déplace par rapport à ce point fixe, ce n'est pas tant son corps que le spectateur va regarder que la résistance de la marionnette au mouvement du marionnettiste.

Ce qui lui confère existence et volonté. Le spectateur regarde où «ça» résiste et où «ça» se tend.

Après mes premières interventions à Charleville, je fus invitée régulièrement (une fois par semaine) ou par périodes concentrées sur un thème précis ou en conseil pour des metteurs en scène extérieurs invités à l'École (Jean Louis Heckel, Irina Niculescu) ou pour des projets de fin d'étude en tant que conseil artistique, jusqu'à être marraine d'un projet d'élève. Progressivement, au fur et à mesure des années, des promotions, des directions et des orientations de l'école, j'ai élaboré un programme de formation pour les étudiants autour d'un thème large: corps-masque-mouvement, incluant peu à peu le travail avec les matériaux et le jeu métaphorique, le corps castelet et la marionnette, l'imaginaire et la composition.

Inévitablement s'est posée la question de la dramaturgie et de l'écriture dans les projets des élèves et particulièrement des modes d'énonciation des marionnettistes, des statuts de la marionnette, et leurs relations. Mon expérience au sein du Théâtre du Mouvement m'avait permis d'explorer des modes d'énonciation de l'acteur très différents à l'intérieur d'une même pièce. Le

¹³ Étienne Decroux, opus citado.

corps de l'acteur peut passer abruptement d'une métaphore à l'autre dans des traitements qui vont du minimalisme au clownesque en passant par l'abstraction, le mimétique, le chorégraphique, la distanciation, la présence pure, le réalisme, l'absence, etc.

J'ai pu alors repérer et préciser (davantage) les différents points de vue, relations et postures réciproques du marionnettiste et de sa marionnette - comme par exemple et entre autres: une relation de fusion, d'identification avec la marionnette, ou bien une présence d'accompagnement parallèle à celle-ci qui a sa vie propre, une situation de témoin distancié (voire d'absence), de partenaire de dialogue avec elle, ou iconoclaste parfait en la ramenant à son état d'objet premier en la laissant tomber et en la poussant du pied, etc.

«Faire du juste avec du rien.»

Tout se passe dans l'entre-deux, le «trans»: transaction - transformation - transition - transport - transfert.

C'est ce dialogue incessant, sensible, sensoriel, perceptif (entre objet et sujet) qui va produire matière à théâtre, à nourriture dramatique pour l'acteur manipulateur: performance, où le corps de l'acteur objectivé par l'objet, se met au service de l'objet lui-même. Informations, contraintes, résistances, le corps est obligé de transiger. L'objet en retour nous offre «par surcroît», l'imprévu, la vision inattendue d'un avènement dramatiquement plus intéressant, un événement inconnu et reconnu qui invite l'acteur à sortir de ses chemins habituels et prévisibles de pensée et de mouvement.

L'objet dé-place l'acteur, il le dé-porte de sa centralité, le dé-trône, l'oblige à être à côté de lui-même. C'est là, dans cette fragilisation que tout se joue et que «ça» joue. C'est dans l'écoute attentive de l'objet par l'acteur, sa manière de porter «attention simple au simple» à travers le toucher, le regard ou le non-regard, la relation de deux gravités que le spectateur orientera ses yeux vers l'objet en priorité ou non.

La réalité incontournable de l'objet permet une relation sensible et non utilitaire entre corps et objet. Celle-ci entretient une dialectique permanente, une pensée en action, à l'intérieur de la pratique artistique et rend possible une diversité et des variations innombrables de la relation triangulaire de

l'objet, du corps scénique (de l'acteur manipulateur) et du spectateur.

C'est la relation, la mise en relation, à la fois individuelle et collective, du particulier et du public, qui apparaît comme le lieu central où concentrer son attention de concepteur et d'interprète.

Au-delà de la simple poétique de l'objet scénique (apparition, animisme, narration entre un objet et un corps...), c'est dans les modulations de la relation entre objet et sujet que se constituent à la fois la liaison et le fond d'une texture (comme la chaîne et la trame pour un tissu).

Un texte sensible s'écrit en faisant, en direct, celui de la relation. «Ça» parle de la relation, de la relation entre les êtres.

Il y a relation et relation: mettre en relation et relater (narration).

C'est de la mise en relation sensible, constamment réactivée et renouvelée par la matérialité de l'objet, que naît une narration porteuse de sens et qui s'adresse à nos sens.

Comptine

Je te tiens, tu me tiens
 par la barbichette
 le premier de nous deux qui rira
 aura une tapette.
 Un deux trois!
 L'objet rit-il?
 Rire du sujet
 L'objet donne une tapette au sujet.
 Je te tiens, tu me tiens,
 de la pulpe des doigts,
 à la pointe du cœur
 Je te tiens, tu me tiens
 Je tiens à toi,
 tu me retiens
 tiens!
 ça tient.
 Entretien
 entre tien et mien
 qui tient l'autre?
 ça se tient entre les deux
 entre les deux

ça s'entretient.
 Quoi?
 Une conversation silencieuse,
 Une histoire d'amour
 juste avant la parole
 juste avant de savoir
 Qui est qui?
 de l'objet
 ou du sujet.

L'infinie patience de l'objet¹⁴

Aujourd'hui, l'évolution des dramaturgies dans les arts de la scène donne à l'objet un relief accru. Au Théâtre du Mouvement, tu es confrontée à l'objet et cet objet est devenu essentiel - j'emploie à dessein le terme «essentiel» parce que son antonyme est «accessoire». Dans un premier temps est-ce que tu peux donner une définition de l'objet?

D'après le dictionnaire, l'objet, c'est ce qui est «placé devant», «jeté devant», et qui donne matière à penser. Après, tout dépend du contexte dans lequel on est et comment on désire en faire usage. Tout peut être objet. Ton propre corps ou des parties de ton corps, l'autre, des objets matériels, des idées... Tout ce que l'on peut placer devant soi, distinct de soi-même. Avant d'aborder la marionnette, je me suis confrontée plutôt à des objets de nature différente: des matériaux ou des objets simples, plutôt abstraits, pour laisser la porte ouverte à l'imagination et à l'esprit libre. En effet, quand on aborde des objets plus familiers à fonction particulière précise, comme un couteau, un vase ou des lunettes, il y a tout un processus de déminage, de détournement de leur fonctionnalité à effectuer pour les amener à un imaginaire autre que celui auquel ils sont renvoyés habituellement (stéréotypes ou archétypes). Prenons un balai. Un des stéréotypes immédiat sera de l'enfourcher et de se transformer en sorcière. Par contre, si on l'approche du point de vue de sa matière (texture, poids, forme, grain, taille...) il a plus de chance de se transformer en espace poétique potentiel où l'objet devient métaphorique.

Donc, un objet théâtral peut être concret, décalé et enfin irréel. II

¹⁴ Propos recueillis par Patrick Pezin, metteur en scène, pédagogue.

y a aussi l'objet théâtral, nez de clown, masque, marionnette.

Pour moi, l'objet, qu'il soit de théâtre ou non, revêt successivement ou simultanément plusieurs fonctions. L'objet est un masque. Un masque pour voiler et/ou révéler, pour se protéger aussi. L'objet est un médiateur. Il permet d'entrer en relation avec l'autre (objet, personne, spectateur), d'échanger, d'opérer des transactions... L'objet est porteur de mémoire - rappel de souvenir, des actions, émotions, sensations éprouvées avec lui, à travers lui. Il est présent et générateur de futur. L'objet est agent de transformation pour celui qui le manie. Il peut objectiver le corps, lui faire objection. L'objet est présence et lieu de projection pour l'imagininaire de celui qui le regarde et de celui qui le donne à voir et l'agit(e). Entre autres...

Comment ça se passe avec un objet?

Par exemple, une feuille de papier de soie peut être un voile derrière lequel on peut apparaître, disparaître. Cette feuille manipulée à deux, facilite un dialogue, une alternance, un enjeu, une coordination, une compréhension du dessin à venir, une projection ensemble... Cette feuille, si on la froisse, garde la trace des plis une fois lissée. Les différentes actions se sont inscrites en elle. La feuille témoigne alors de l'histoire de ces actions et révèle les manières de faire (forces en présence, directions données...) ainsi que les non-dit du faire (feuille restée intacte après manipulation ou malmenée, voire déchirée...) Cette feuille par ailleurs suivant les images, mouvements, mises en jeu donne naissance à une imagination objective et se «change» métaphoriquement. La voilà, tour à tour et tout à la fois, voile de mariée, mur opaque, nuage, envol, rêve, détritrus, sensualité, etc... Cette simple feuille par la vertu de la manipulation devient œuvre d'art.

Objet et sujet d'art. Qu'elle est la relation entre le sujet et l'objet?

Au niveau théâtral, c'est une question centrale pour moi. Si je reviens aux formules d'Étienne Decroux: «l'acteur est sujet et objet d'art» et par conséquent sur scène, «l'acteur doit montrer son œuvre sans montrer sa personne». L'objet d'art de l'acteur c'est son corps. D'où la question, comment montrer l'objet (d'art) sans montrer le sujet (d'art)? D'abord en donnant à voir un corps fictif, extra-quotidien, décalé par rapport à un corps réel, usuel, qui renverrait trop au réalisme. C'est à dire en le formalisant. Mais comment? Ensuite, la question qui se pose est celle de la relation d'objets d'art à trouver entre le corps-objet d'art et l'objet d'art et sa mesure (quel niveau d'amplitude et de niveau de jeu).

Peux-tu donner un exemple?

Dans un des spectacles que j'ai mis en scène au Théâtre du Mouvement, *Encore une Heure si Courte*, nous avons travaillé avec des caisses. Les acteurs, ou plutôt le corps des acteurs étaient formalisés par les caisses. Pour tenir dans les caisses, ils étaient obligés d'organiser leurs corps dans un espace très étroit et quadrangulaire. Ils étaient formatés par l'intérieur de la caisse en quelque sorte. Quand ils portaient ces caisses en bois très lourdes, ils étaient mis en forme par l'extérieur des caisses. Leurs corps s'organisaient nécessairement en fonction, autour, de leur volume, de leurs poids, de leur centre de gravité... J'ai même rebondi sur cette «proposition» des caisses, en imposant aux acteurs une métaphore cubiste pour formaliser leurs corps, hors de la relation directe avec les caisses.

L'objet donc te formalise, t'objective, mais il est aussi objection aux mouvements du corps et celui-ci doit s'organiser en fonction de l'objet. Il fait aussi objection à notre pensée, à notre raison en ne faisant pas ce que l'on attend de lui. Il nous échappe, refuse de bouger comme on le voudrait, nous renvoie son impassibilité, sa résistance à faire ce que nous aimerions lui faire faire. Il est exigeant, intransigeant et sans état d'âme. Pour moi, l'objet est un très grand professeur pour l'acteur (acteur au sens de celui qui agit sur scène). 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 qu'il lui pose en terme de poids, forme, centre de gravité, matière, présence concrète...

Dans les séminaires que tu diriges, tu emploies souvent l'aphorisme suivant: «Il ne faut pas consommer l'objet mais se consumer pour l'objet».

Oui. De même que l'acteur ne fait pas du transport d'objet, il doit faire en sorte d'être «transporté» par l'objet. C'est lui qui guide et indique la direction à prendre. Les informations viennent de lui: à quel moment est-il en péril de déséquilibre? Quando son inertie est-elle agissante? Quel est son dessin - dessein -, sa destination dans l'espace? Etc... L'objet apporte tout sur un plateau. Il s'agit au départ d'être juste à l'écoute de ses informations, de déjouer en quelque sorte avant même de jouer.

Les informations que l'objet nous apportent nous transforment-elles pour aller ailleurs que là où l'on avait envie d'aller?

Pour ma part, il y a une espèce de transaction permanente à opérer entre ce que l'objet nous apprend, ce que nous pouvons lui renvoyer (en y incluant nos impossibilités corporelles) et sa réponse en retour. Si l'acteur se consume, se dépense, pour l'objet, c'est parce qu'il «en vaut la peine». Car, alors, l'objet n'est plus un simple objet matériel, manière à manipuler: il accède au statut de métaphore, de symbole, de l'idée qui nous transporte en esprit. Cependant, ni l'acteur, ni le spectateur ne sont dupes. Quand une marionnette s'anime, chacun sait qu'elle est manipulée, que ce soit à vue ou non. Le plaisir même du spectateur, je crois, vient de la double vision (double connaissance), du jeu d'aller-retour entre ce qui est montré et ce qui est caché. C'est la manière d'investir l'objet, de l'animer, qui mène le spectateur à s'illusionner, à croire en la fiction proposée. A ce moment, cette fiction raconte, dit, énonce et annonce quelque chose d'une autre sphère que matérielle, plus philosophique, métaphysique, spirituelle. L'objet comme passeur, nous permet d'accéder à un autre niveau de compréhension, d'intelligence, de sensibilité ou d'émotion. On ne manipule pas un objet, on manie des images, de la symbolique. L'objet devient dépositaire de plus qu'il n'est. Il faut simplement inventer d'y croire.

Comment l'objet est-il devenu un point fixe dans ton travail?

En réalité, l'objet a toujours été présent dans nos créations et recherches. Cela n'a pas été une décision arbitraire à un moment donné. En faisant retour sur mes expériences et créations passées au Théâtre du Mouvement, je me suis aperçue que l'objet nous était familier. C'était inattendu pour moi. Mon regard était focalisé davantage sur le corps et son mouvement. La Recréation, notre première pièce (créée en 1973 par Yves Marc et moi-même) détenait déjà en germes, non seulement les pistes corporelles, gestuelles, esthétiques que nous avons développées par la suite, mais aussi des objets aux statuts et utilisations différentes.

Enfin, pour moi, l'exploration d'un possible chemin où l'objet, la marionnette et le corps se croisent et se nourrissent réciproquement au bénéfice d'un imaginaire et d'une écriture contemporaine du théâtre, continue d'évoluer. Cela n'a pas été sans influence en retour sur ma façon d'envisager le corps et le mouvement, le jeu de l'acteur et sa mise en scène, le regard du spectateur et ses projections. Aujourd'hui, je sais le chemin parcouru et que les fruits de mon expérience en la matière peuvent servir aux marionnettistes, dans une plus ou moins grande mesure, selon leur désir ou besoin. Je sais aussi

que je peux pousser ce travail vers une esthétique spécifique qui m'est plus personnelle. Je suis, sur deux pas balancés, cheminante passerelle entre deux mondes - tantôt mime corporel, tantôt marionnettiste - métis en poésie.