

*Exploration d'un  
personnage par le corps et  
la pensée.*

**Travail d'interprétation corporelle  
du personnage de *Lulu*  
de Frank Wedekind.**

Emilie Vaudou

Mémoire

Exigence partielle pour la certification finale

Haute Ecole de théâtre de Suisse Romande

La Manufacture

Août 2007

« *Le théâtre est pour moi un laboratoire des expressions humaines, le théâtre comme récit ne m'intéresse pas*<sup>1</sup> ».

Krystian LUPA.

« *Je cherche moi-même – je nage exactement comme les autres*<sup>2</sup> ».

Pina BAUSCH.

## **Avant-propos.**

Je tiens à remercier tout particulièrement Cindy VAN ACKER pour sa disponibilité et son écoute, Philippe SAIRE et Sandrine KUSTER pour les vidéos qu'ils ont eu la gentillesse de me prêter et Katia DELAY pour l'aide précieuse qu'elle m'a apporté tout au long de ma recherche.

## **Résumé.**

Ce mémoire constitue un essai basé sur la recherche d'un processus permettant au comédien de proposer une interprétation corporelle d'un personnage.

Pour mon expérimentation pratique, j'ai choisi d'utiliser *Lulu* de Frank Wedekind car c'est un personnage déclencheur dans mon parcours de comédienne.

Mes cadres théoriques principaux sont Anne UBERSFELD, Ferdinand DE SAUSSURE Krystian LUPA et Pina BAUSCH. Je me réfère dans une moindre mesure à d'autres auteurs qui ont nourri ma réflexion et ma pratique.<sup>3</sup>

Comment, à partir de l'analyse d'une partition textuelle et du décryptage des signes linguistiques qui la compose, en passant par un travail d'écriture ayant pour but d'affiner la pensée du personnage et d'éveiller l'imaginaire du comédien, et enfin en questionnant la temporalité du geste quotidien par différents traitements issus du monde de la danse, peut-on proposer une interprétation corporelle d'un personnage ?

---

<sup>1</sup> *Krystian Lupa*, entretiens réalisés par Jean-Pierre THIBAUDAT avec la collaboration de Béatrice PICON-VALLIN, Ewa PAWLIKOWSKA et Michel LISOWSKI, Arles, les éditions Actes-Sud-Papiers, 2004, p.6.

<sup>2</sup> Raimund HOGHE, *Pina Bausch. Histoire du théâtre dansé*, Paris, L'Arche éditeur, 2004, p.9.

<sup>3</sup> Cf. bibliographie et filmographie pp. 19 et 20.

## **Introduction et problématique.**

Mes trois années de formation à la Manufacture m'ont donné l'occasion de rencontrer et de travailler avec de nombreux metteurs en scène. Durant les stages proposés, de durées plus ou moins longues, chaque praticien a tenté de nous transmettre son propre univers et ses connaissances du métier de comédien. En effet, toutes les personnalités que j'ai rencontrées dans cette école m'ont donné accès à une méthode en m'apportant des clés que je suis aujourd'hui en mesure d'utiliser pour mon travail de comédienne.

De plus, l'école envisagée comme « un laboratoire », m'a permis de prendre des risques et de considérer mes éventuels égarements comme formateurs. Elle a contribué à mon développement personnel au sein d'un groupe et m'a poussé à affirmer mes propres désirs et obsessions.

J'ai toujours pensé que le fait d'être comédien était le travail d'une vie. Ainsi, je considère que mon apprentissage de ce métier ne s'arrête pas à mes trois ans d'études, mais qu'il se prolongera et se peaufinera grâce à chacun des projets artistiques qui me seront proposés.

Aujourd'hui, la fin de mon cursus à la HETSR implique mon entrée dans le milieu professionnel du théâtre. Pour moi, cette nouvelle étape n'est en aucun cas une rupture mais s'inscrit plus que jamais dans le prolongement de ma recherche sur mon métier de comédienne.

Par conséquent, il m'a paru essentiel pour ce mémoire de m'intéresser à un processus concernant mon travail de comédienne reposant sur des éléments concrets de mon parcours à la Manufacture qui puisse m'être utile dans ma future expérience professionnelle.

Il me semble important ici de vous expliquer par où est passé mon questionnement, de vous faire partager les différentes étapes ainsi que les moments d'égarements que j'ai traversés avant de trouver le cœur de la question que j'avais envie de développer pour ce mémoire.

En début de troisième année, lorsque l'exercice du mémoire s'est posé, j'ai eu très vite le souhait d'approfondir et de développer un sujet qui m'attirait depuis longtemps mais que je n'avais jamais exploré.

Lorsque j'étais à l'université, en complément de mon cursus d'Etudes Théâtrales, j'ai suivi un cours optionnel sur le cinéma muet. L'étude de cette période du cinéma m'a vraiment frappé et fasciné et plus particulièrement celle du cinéma expressionniste allemand.

Pour résumer, l'expressionnisme allemand s'est surtout développé entre les années 1920 et 1930. Il est né et s'inscrit dans un tournant historique et politique important en Allemagne. Il s'impose en rupture face à toutes les formes d'expressions artistiques de cette époque et surtout le naturalisme. En effet, si l'on en croit les propos de l'écrivain

expressionniste allemand Kasimir EDSCHMID : « *Le monde est là, pourquoi le reproduire.* »<sup>4</sup>

Il fait incontestablement parti des esthétiques qui ont révolutionnés la manière d'aborder l'art au XX<sup>e</sup> siècle.

Il est important de noter que la période durant laquelle l'expressionnisme s'est développé est très courte. Cela explique, entre autre, qu'il a été un passage par lequel les artistes de l'époque sont passés et qui les a conduit vers une autre recherche. En effet, chaque artiste a sa propre définition de l'expressionnisme qui lui permet surtout d'aller plus loin dans sa démarche personnel.

J'ai donc décidé de développer mon intérêt pour ce sujet en m'appuyant tout d'abord sur certains films qui me semblaient être les plus révélateurs de l'esthétique expressionniste.<sup>5</sup>

Comment ces acteurs, provenant le plus souvent du théâtre, privé de l'usage de la parole car les moyens techniques de l'époque ne le permettaient pas, arrivaient-ils à créer un « langage », ayant pour principal outil leur corps ?

Pourquoi lorsque je visionne un film muet expressionniste, l'absence de parole ne m'empêche pas de saisir les personnages, les situations, etc. ?

Comment se fait-il même que « l'interprétation corporelle » des acteurs de cette époque me suffit pour comprendre les personnages : les conflits internes, leurs complexités, ce qui les motive ?

Comment se fait-il que je fasse un lien direct entre les années 20-30 et l'époque dans laquelle je me trouve ?

Voici, le genre de question que soulevait le visionnage des films précités.

A cette étape, j'ai fais le choix d'axer plus spécifiquement ma recherche sur « le corps expressionniste ». Comment, chez l'acteur expressionniste, l'espace intérieur et les pensées du personnage sont un prolongement du corps ? Comment les conflits internes du personnage passent par le langage corporel ? Au-delà des connaissances filmiques que j'avais, je suis allée puiser dans les univers de la peinture et de la sculpture de cette période artistique. En prenant pour appui la matière récoltée et l'analyse de celle-ci : extrait de films, reproduction de peinture, etc., il me semblait possible d'extraire des codes de jeu, des postures types, propre à l'esthétique expressionniste. Ensuite, j'espérais être en mesure de tester et d'explorer cette « qualité de jeu » et de voir ce que le passage par cette esthétique pouvait apporter à mon expérience de comédienne.

Après avoir lu pas mal d'ouvrage j'ai pris conscience que mon sujet était trop vaste. J'ai donc décidé de le resserrer. Je me suis également rendu compte que ce n'était pas l'esthétique expressionniste en soi qui m'intéressais mais l'interprétation corporelle des acteurs de ces films.

A partir de là, j'ai souhaité approfondir la question de l'interprétation corporelle d'un personnage : Comment l'acteur est-il en mesure de proposer une interprétation corporelle d'un personnage ? J'ai bien conscience qu'il n'y a pas que l'expressionnisme

---

<sup>4</sup> Collectif, *Le cinéma expressionniste allemand : splendeur d'une collection*, la cinémathèque française, édition de la Martinière, Paris, 2006, p.20.

<sup>5</sup> *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert WIENE ; *Metropolis* et *Docteur Mabuse, le Joueur* de Fritz LANG ; *Nosferatu*, *Faust*, *Le dernier des hommes* de Friedrich Wilhelm MURNAU ; *Le Golem* de Paul WEGENER.

qui utilise le corps comme support essentiel à l'interprétation d'un personnage. Il me fallait donc trouver une autre technique proche des interrogations qu'avaient soulevé en moi la découverte de cette esthétique et qui me soit en quelque sorte plus accessible.

En parallèle à ces questionnements, j'avais envie de travailler depuis très longtemps sur le personnage de *Lulu* de Frank WEDEKIND.

J'ai toujours été sensible à la langue de cet auteur et dans l'ensemble de son œuvre, *Lulu* est la pièce qui m'a le plus interpellé. Pour moi, ce personnage s'est toujours situé entre la fascination et le mystère, il fait parti « des monstres » qu'on n'ose pas attaquer.

J'ai donc décidé d'amorcer une recherche sur *Lulu* sous forme de « parcours corporel » quand l'occasion s'est présentée lors des projets autonomes réalisés en automne 2006 dans le cadre de ma formation à la HETSR.

A cette période, j'ai travaillé sur un montage collage de répliques et didascalies que j'avais effectué. La visée première de ce travail était d'esquisser une interprétation de *Lulu* en plaçant le personnage seul dans la situation d'une scène existant dans la pièce de WEDEKIND. J'avais choisi de m'intéresser à l'Acte V, scène 1 de *La Boîte de Pandore, tragédie-monstre* (première version de la pièce). L'acte se déroule à Londres, on assiste à la déchéance du personnage qui la conduit à la prostitution. J'ai choisi de m'intéresser cette problématique : dans la situation de la scène, seul, comment le personnage de Lulu agit face à la problématique de la prostitution : entre l'idée et l'acte.

Pour faire le lien avec mes premières interrogations, j'ai fait le choix d'interpréter mon personnage sans utiliser la parole.

L'outil technique corporel que j'ai utilisé pour ce travail provient de la technique que Cindy VAN ACKER nous a enseignée dans ces cours. Cette technique provient entre autre du yoga. Elle consiste à canaliser l'énergie dans une partie du corps. Une fois que l'on a déterminée cette partie du corps, celle-ci devient le centre, le moteur de toute action et l'ensemble du corps se met en mouvement en fonction de « cette règle ».

J'avais choisi de m'intéresser pour ce travail au petit bassin. En partant d'une action du personnage, le travail consistait à interroger le mouvement avec le corps en fonction de la contrainte que je m'étais fixée. Par exemple : Mon personnage est assis, il doit se lever, seul son petit bassin peut être le moteur de son mouvement, comment va-t-il s'y prendre ? Ainsi, le corps cherche de nouveaux chemins.

Ce travail m'a permis d'explorer une nouvelle qualité de mouvement. Celle-ci provoquait l'étirement dans le temps de toutes les actions de mon personnage. En effet, la situation que j'avais choisie dans la pièce de WEDEKIND aurait pu être interprétée en cinq minutes mais le traitement du geste que j'avais choisi pour ce travail étirait les actions jusqu'à l'épuisement. Cette expérience m'a permis d'interroger la temporalité des gestes quotidiens. De plus, en fonction de la situation et de la problématique de mon personnage, il me semble que le traitement faisait sens.

Grâce à cet exercice, j'ai exploré un nouveau chemin. L'outil technique transmis par Cindy m'a permis d'explorer l'interprétation de mon personnage en utilisant un autre point de vue, plus proche à mon sens de la conscience particulière que les danseurs ont de leur corps. Cette expérience fut fondatrice pour moi, elle m'a appris à mieux canaliser mon énergie et elle a apaisé certaines tensions corporelles que je ressentais parfois dans d'autres travaux.

Pour le travail de ce mémoire, j'ai eu envie de prolonger cette expérience et de la pousser, en affinant ma recherche enclenchée depuis plusieurs mois.

Tout d'abord, j'ai envie de continuer à explorer le temps du geste quotidien. Grâce à l'outil technique que j'ai utilisé dans mon projet autonome, j'ai exploré la temporalité du geste d'une seule manière, à savoir le ralenti. Il me faut donc trouver une technique qui utilise une fois de plus le corps comme support essentiel et qui puisse me permettre d'explorer d'autres traitements gestuels.

De plus, je ne souhaite toujours pas utiliser la parole dans mon travail, il me semble que ce n'est pas encore l'étape de la faire intervenir. En revanche, je souhaite trouver un outil qui me permette de construire clairement la pensée de mon personnage.

### **Comment, en partant d'une partition textuelle précise, suis-je en mesure de proposer une interprétation corporelle d'un personnage ?**

Il me semble important de dire que je ne recherche pas cette interprétation corporelle du personnage comme but en soi : traduire par le geste ce qui est écrit. Il s'agit plus pour moi d'explorer des chemins d'interprétation. Comment le travail sur le geste est-il en mesure de laisser transparaître les conflits internes du personnage, ce qui le traverse ? J'espère que ce travail de recherche corporelle puisse nourrir une éventuelle composition du personnage de *Lulu*. Ici, *Lulu* est en quelle sorte « un personnage test ».

Comment cette « expérimentation » sera en mesure de me servir dans ma future expérience professionnelle ? Comment « cette méthode de travail » que je teste ici me permettra de nourrir mon travail d'interprétation et de faire des propositions de jeu à un metteur en scène ?

## **Hypothèses de travail, cadre théorique et méthodologie.**

Introduction aux principaux cadres théoriques.

Anne UBERSFELD et Ferdinand DE SAUSSURE :

Ces deux praticiens sont mes cadres théoriques qui me permettent d'introduire mon travail d'un point de vue dramaturgique. Je m'appui sur certaines notions qu'ils développent dans les ouvrages suivants : *Lire le théâtre II, l'école du spectateur* de Anne UBERSFELD et *Cours de linguistique générale* de Ferdinand DE SAUSSURE.

Anne UBERSFELD est une théoricienne du théâtre, j'ai découvert ces écrits lorsque j'étais à l'université. En résumé, son ouvrage traite de l'analyse du texte théâtral et des signes de représentations de celui-ci. C'est assez complexe parfois et ce n'est pas mon but de faire ici de l'analyse universitaire.

Ferdinand DE SAUSSURE est un linguiste qui est à l'origine de la sémiologie.

Ces ouvrages me sont utiles pour éclaircir certains termes complexes. Ces cadres de références me permettent de m'appuyer sur ces notions qui sont précieuses pour ma première étape de travail : le décryptage de ma partition textuelle.

Krystian LUPA :

*« Avec le texte, nous arrivons souvent à mentir. Lorsque nous parlons, nous n'arrivons pas toujours à exprimer concrètement ce que nous voulons, ou bien nous nous laissons soumettre à la pression du dialogue. Autrement dit, nous ne disons pas ce que nous voulons dire mais ce à quoi nous sommes forcés par l'enchaînement du dialogue. (...) Pour l'acteur, après la première lecture où le texte se trouve au premier plan, advient tout ce que nous appelons « les tourbillons sous-marins ». C'est encore à l'état embryonnaire, à peine esquissé, et plus d'une fois cela en reste à ce stade-là. On a très souvent l'impression au théâtre d'entendre des mots très lourds comme des balles et tout ce que j'appelle les « tourbillons », toutes ces énergies, ces motifs internes ne sont que des queues de spermatozoïdes, des choses misérables et sans importance. Souvent les metteurs en scène considèrent une scène comme une illustration du texte, en disant : « Par exemple, asseyez-vous lorsque vous dites cela » ou « Par exemple, vos doigts doivent se mouvoir sur la table ». C'est ce « par exemple » qui est caractéristique, on ne trouve pas la nécessité mais une possibilité éventuelle qui rappelle la vie, ce n'est donc pas une découverte du mystère qui, à cet instant, est induit par le texte. A un certain stade de la création, il faut que l'acteur abandonne le texte pour y revenir par en dessous et le pousser de nouveau à la surface, en tant qu'expression de ses désirs, de ses mensonges, de sa stratégie, d'une bouffée d'émotion. »<sup>6</sup>*

Le choix de mon deuxième cadre théorique s'est porté sur le metteur en scène Krystian LUPA.

J'ai découvert ce metteur en scène grâce à Isabelle Pousseur lors d'un stage effectué en septembre et octobre 2005 sur *Roberto Zucco* de Bernard-Marie KOLTES. Durant cette période, Isabelle nous a donné une première idée de la méthode de travail de Krystian LUPA en s'appuyant sur certaines notions qu'il développe avec ses comédiens.

C'est quelques mois plus tard que j'ai lu les entretiens réalisés par Jean-Pierre THIBAUDAT avec le metteur en scène. L'expérience avec Isabelle avait été fondamentale pour moi et lorsque que j'ai lu ce livre j'ai vraiment pris conscience de l'importance qu'il pouvait donner au processus interne de création du personnage.

C'est pour cette raison que j'ai choisi de m'appuyer sur un des principes de sa méthode : le monologue intérieur. C'est un exercice d'écriture qui permet au comédien d'éveiller son imaginaire et de préciser la pensée de son personnage.

Pina BAUSCH :

---

<sup>6</sup>Krystian Lupa, Op. cit., p.75.

« D'où est-ce que ça part ? Quand peut-on appeler ça de la danse ?

Ça a, en fait, à voir avec la conscience, la prise de conscience du corps, et la manière dont on fait les choses avec – Mais ensuite, peu importe la forme, qu'elle soit esthétique ou non. Toutes les formes sont permises et ça continue toujours à être de la danse.

Dans la pratique, si l'un de nous cherche à dire quelque chose qui ne peut passer par les mots, ce que celui-ci fera c'est de fabriquer un poème où tout le monde pourra sentir ce qu'il voulait dire.»<sup>7</sup>

Mon troisième choix s'est porté sur le travail de la danseuse et chorégraphe allemande Pina Bausch.

Il me semble important d'enrichir ma réflexion en choisissant une personnalité qui m'offre une pratique théâtrale dont le corps est le support essentiel. J'ai conscience qu'il existe des praticiens de théâtre dont le corps est au cœur de leur recherche. Mais il me semble qu'il est plus intéressant pour mon expérimentation de m'ouvrir à un autre art.

## Le décryptage de la partition théâtrale.

Dans ma première étape de travail, je décide de m'attacher au déchiffrement de ma partition textuelle. Cette analyse doit être en mesure de me transmettre des informations précieuses pour mon jeu de comédienne. Mais ce décryptage me suffira-t-il pour envisager une interprétation corporelle de mon personnage ?

Lorsqu'un comédien lit un texte de théâtre, « il se trouve en face de deux systèmes de signes linguistiques<sup>8</sup> :

- a) l'un est fait des didascalies dont la fonction est de commander et de programmer la construction des signes de la représentation ;
- b) l'autre sera présent, scéniquement, sous forme phonique (et non plus sous forme de signes écrits) ; il représente le discours qui devra être tenu sur scène par les comédiens.<sup>9</sup> »

En résumé, selon les propos de Anne UBERSFELD, un texte théâtral écrit est composé de deux catégories de signes linguistiques à savoir les didascalies et les répliques des personnages.

Au début du processus, le comédien découvre son personnage par le texte de l'auteur. C'est la seule matière concrète qu'il possède sur son personnage. Ainsi, les signes linguistiques du texte sont précieux pour le comédien, ils sont ces premiers appuis.

Dans un premier temps, je fais donc le choix d'une pièce de théâtre de laquelle j'extrait une scène clé du personnage que j'ai choisi d'interpréter. Ensuite, je procède à la lecture

---

<sup>7</sup> Martine BEYDON, *Pina Bausch. Analyse d'un univers gestuel*, cahier de la Bibliothèque Baty 2, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de Paris III, Paris, 1986, p.68.

<sup>8</sup> Un signe linguistique désigne une unité d'expression du langage, communément un mot, une entité formée par la réunion d'un signifié (un concept) et d'un signifiant (une forme sonore ou image acoustique).

<sup>9</sup> Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, éd. Belin, 1996, pp. 16 et 17.

de cette scène et je tente de décrypter les signes linguistiques qui la composent. Ils doivent être en mesure de me transmettre des informations sur un certain nombre de points : ils déterminent une situation dans un espace-temps, révèlent les éventuels éléments de décor et de costume, me renseigne sur le discours des personnages présents, les rapports qu'ils entretiennent entre eux, leurs actions, etc.

Vu que je n'aurai pas de partenaire de jeu pour mon exploration pratique, il me faut donc, dans un second temps, replacer mon personnage seul dans la situation de la scène travaillée et garder uniquement pour référent les signes linguistiques qui le concerne et qui m'intéresse.

Sans vouloir faire de la *sémiologie*<sup>10</sup> théâtrale car là n'est pas notre visée, il me semble important de rappeler que le texte théâtral a cette particularité d'être un « *texte troué* »<sup>11</sup> pour reprendre la terminologie de Anne UBERSFELD, c'est-à-dire qu'il est composé de « *dits* » et de « *non-dits* ».

Dans un texte théâtral, on peut définir « *les dits* » comme étant les informations transmises par le sens littéral du texte et « *les non-dits* » comme étant tout ce qui reste caché, tout ce que peuvent suggérer « *les dits* ».

« *Lorsqu'on a un premier contact avec le personnage décrit par un auteur, ce qui est essentiel, c'est ce qui n'est pas exprimé.* »<sup>12</sup>

En effet, pour les comédiens, « *les dits* » mais surtout les « *non-dits* » qu'ils sous-entendent, soulèvent généralement de nombreuses questions. Elles concernent des éléments que nous avons du mal à percevoir, à exprimer et que nous ne savons tout simplement pas comment traiter.

Le décryptage de ma partition m'a transmis de nombreuses clés mais il m'a permis aussi de dégager et de mettre en lumière plusieurs problématiques concernant mon personnage que je ne suis pas en mesure de résoudre à cette étape de ma recherche.

Il ne faut tout de même pas oublier que lors des premières lectures, a lieu la rencontre entre un personnage et son futur interprète. Pour moi, il s'agit d'une étape importante et très intime. En effet, le texte résonne en chacun de nous d'une manière différente, il sollicite notre imaginaire en fonction de notre propre vécu, de nos souvenirs, de nos expériences, de nos références picturales, musicales, philosophiques, etc.

L'analyse du texte théâtral est précieuse. Elle m'a transmis de nombreuses informations sur mon personnage. Pourtant, elle a également révélé « les nœuds » du texte, les problématiques qu'il soulève. Je ne peux pas à ce stade envisager de me lancer dans une interprétation corporelle de mon personnage. En revanche, pour tenter de répondre aux interrogations que m'a soulevées mon travail dramaturgique, je me propose de passer par une étape intermédiaire en testant certains principes de la méthode de Krystian LUPA. Je tenterai ici de confronter les interrogations que le texte a suscitées à mon propre univers.

---

<sup>10</sup> La sémiologie ou séméiologie est la science des signes. Le terme a été créé par Ferdinand DE SAUSSURE, pour qui la sémiologie est « *la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale.* », Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, p.30.

<sup>11</sup> Anne UBERSFELD, *Op. cit.*, p.10.

<sup>12</sup> Krystian Lupa, *Op. cit.*, pp.59 et 60.

## L'écriture des monologues intérieurs.

Ma deuxième étape de travail repose sur l'écriture de monologues intérieurs de mon personnage. J'espère que le recours à cette étape intermédiaire d'écriture sera en mesure d'éclaircir « les nœuds » du texte et d'éveiller en moi des pistes d'interprétations possibles en faisant travailler mon imaginaire au regard de ce que je suis en tant qu'individu.

« *Le monologue intérieur* » est une méthode que les comédiens de Krystian LUPA mettent en pratique dans la première phase du processus de création (après les premières lectures de la pièce, en amont du travail sur le plateau), ayant pour objectif « *l'extension du personnage* ». C'est un véritable travail d'écriture qui s'effectue à partir des scènes qui présentent « des nœuds dramatiques » complexes que les comédiens devront interpréter.

« *Chaque acteur écrit un ou plusieurs monologues intérieurs, et nous pouvons considérer l'ensemble de ces monologues comme un torrent d'événements psychiques, les uns clairement perçus, les autres moins explicites. (...) Ecrire un monologue, c'est expérimenter à la fois un chemin et une technique de l'inspiration (...). Ainsi, au fur et à mesure que l'on écrit le monologue, on explore divers chemins et l'on acquiert différentes choses dont nous ne prendrions jamais conscience par la seule analyse de la situation. (...) Quand on écrit, la pensée se précise, la formulation s'intensifie et a le pouvoir de s'imposer. L'écriture est une provocation à aller plus loin* <sup>13</sup> ».

Krystian LUPA propose, grâce à cette méthode, un processus interne de construction du personnage.

Je me propose donc de passer par cette phase d'écriture qui je l'espère me permettra de me confronter aux interrogations soulevées par l'analyse de la situation de la scène que j'ai choisie d'interpréter.

Le travail d'écriture permet au comédien de s'échapper, de se décoller du texte, il fait obligatoirement appel à l'imaginaire de l'acteur.

J'espère que cette étape me permettra de trouver des chemins possibles d'interprétation.

*Ce (...) sont des couches profondes qui entrent dans le corps mais cela restera présent dans l'aura émotionnelle de l'acteur* <sup>14</sup> » lors du travail de plateau.

Dans le travail que Krystian LUPA effectue avec ses comédiens, l'écriture des monologues intérieurs est une étape du processus de création de personnage. Ensuite, ils interprètent les situations des scènes avec leurs propres mots. Le texte intervient vraiment à la fin du processus. Ainsi, l'interprétation des comédiens est enrichie à tout point de vue.

Je m'écarte de la méthode de Krystian LUPA sur ce point, vu que je n'ai pas l'intention d'interpréter le texte de manière orale.

Le processus interne que propose Krystian LUPA doit me permettre également de déployer et de préciser le fil de la pensée de mon personnage.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp.60 et 61.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 65.

Si les exercices d'écritures portent leurs fruits, je serais en mesure de pouvoir envisager une interprétation corporelle de mon personnage.

## Le traitement du geste quotidien dans la durée.

Ma troisième étape repose sur la recherche d'une qualité de mouvement en lien avec les différentes étapes de mon parcours.

Nourris du travail d'écriture, je tenterai ici d'appliquer différents traitements aux gestes et aux actions que j'ai choisis. J'espère que cette étape me permettra enfin de proposer une interprétation corporelle de mon personnage.

A ce stade du travail, je dois être en mesure de placer mon personnage dans l'espace-temps et la situation déterminée par la scène que j'ai choisie de traiter.

Les monologues intérieurs ont dû me permettre de préciser et de déployer le déroulement de la pensée de mon personnage. Si c'est le cas, cela peut m'offrir un fil conducteur précieux que je serais capable de suivre du début à la fin de ma scène.

En parallèle à ce fil conducteur de la pensée, je dois m'imposer un cadre, me construire un canevas composé d'une suite de gestes et d'actions en cohérence avec la situation de la scène.

Pour déterminer les gestes et les actions de mon personnage, je décide de m'appuyer sur les didascalies vouées à cet usage et présentes dans la scène de départ.

Ces descriptions de postures, de gestes, d'action font écho à certaines références photographiques, picturales ou encore filmiques que je me laisse la liberté d'utiliser si j'en ressens le besoin à un certain moment de ma recherche.

*« Ce n'est qu'en remaniant ce qui nous est familier que l'on peut percevoir l'invisible émotion. Le théâtre nie les proportions du réel.<sup>15</sup> »*

Mes précédentes étapes de travail à savoir l'analyse de la situation et l'écriture des monologues intérieurs, me demandent maintenant de faire un choix cohérent sur la transposition de ces gestes. Il me faut déterminer une qualité de mouvement particulière qui dans la mesure du possible fasse sens.

Je décide que le règlement du geste se fera par le rythme car c'est un des éléments essentiels que la danse utilise.

*« La culture française est peut-être la culture du monde la plus liée à la parole, et dans le théâtre le langage parlé masque peut-être d'autres éléments à qualité dramatique, dont le rythme ; on n'y vit pas physiquement ce qui se passe. Dans la danse, au contraire, on doit avoir ce type de rapport kinesthésique ; le public vit le rythme avec les danseurs et suit émotionnellement ce qui se passe<sup>16</sup> ».*

---

<sup>15</sup> Simone BENMUSSA, *Le geste quotidien et ses transpositions* in *Le corps en jeu*, CNRS édition, Paris, 2003, p. 155.

<sup>16</sup> Bernadette BONIS, entretiens avec Karole ARMITAGE in *Théâtre/ Public n°58-59*, éd. Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, 1984, p.65.

Il me semble important de repréciser la notion de rythme en général, pour être en mesure d'en tirer une définition applicable à la danse et plus spécifiquement à mon travail.

*« Sur un plan général, le rythme est l'organisation des sons et des silences dans le flux du temps (...) »<sup>17</sup>*

Ainsi, en danse, le rythme peut être considéré comme l'organisation des gestes et des immobilités dans le flux du temps.

*« Le rythme distribue les temps forts et les temps faibles du geste. Cette transformation du geste rarement de type naturaliste chez Pina Bausch, s'opère lors d'un travail de recherche antérieur à la création de la pièce. Puisé dans le réel, le geste subit essentiellement des modifications liées au changement de sa durée réelle. Arrêt sur image, accélération, ralenti, répétition, retour sur l'image, inversion du sens, point, contrepoint (...) Ces accentuations, suivant leurs positions et la nature du geste qu'elle travaillent, opèrent des changements de sens. »<sup>18</sup>*

Je décide pour mon travail de faire un choix parmi les traitements que Pina BAUSCH utilise dans ces chorégraphies.

Je m'appuierai essentiellement sur la distribution des temps forts et des temps faibles du geste. Ensuite, je tenterai de leur imposer des modifications liées au changement de leurs durées réelles: arrêt sur image, accélération, ralenti, répétition, retour sur image. Cela me fait un vocabulaire de traitement de base assez large.

Ainsi, dans mon travail, les transformations du geste viendront du traitement de leur durée. Je peux envisager les choses de la manière suivante :

Tout d'abord, cela concerne le geste en lui-même.

Ensuite, plusieurs gestes s'enchaînent dans une suite logique, ils font donc partie d'une même phrase. Par exemple, une phrase est composée de trois gestes (a, b, c) qui ont chacun une durée qui leur est propre, mais s'inscrivent dans une même phrase, donc dans une nouvelle unité de temps.

Puis, la scène que je travaille est composée de plusieurs phrases, toutes attachées à une durée propre, qui s'inscrivent finalement dans une durée plus globale à savoir, celle de la scène.

Il est évident que le règlement du mouvement dans le temps ne sera jamais gratuit. En rapport avec le travail que j'ai fait en amont, je suis en mesure d'appliquer un traitement particulier à chacun des gestes choisis qui seront, je l'espère, porteurs de sens.

*« En changeant le rythme d'un mouvement, en altérant la durée qu'un geste simple requiert normalement dans la vie pour se déployer, on laisse la place à l'imaginaire de ce geste pour qu'il apparaisse. Comme le geste doit laisser rêver l'espace, il faut qu'il se laisse rêver lui-même dans sa propre dynamique. D'un changement de rythme, une sensation nouvelle naît chez le spectateur. Un même geste, lent ou rapide, crée une*

---

<sup>17</sup> Jacques SIRON, *Rythme*, in *Bases des mots aux sons*, éd. Outre Mesure, Paris, 2001, p.166.

<sup>18</sup> Martine BEYDON, *Op. cit.*, p.6.

*angoisse, un malaise, ou une jubilation, une sérénité. Le geste acquiert ainsi une autre substance, un autre sens.*<sup>19</sup> »

Le choix du traitement dans la durée de l'ensemble de mes gestes peut être source de sens. Ces choix ne peuvent pas être formels ou arbitraires. Ils doivent être liés à chaque étape de mon travail et sous cette condition, deviendront alors des véritables choix d'interprétation.

## **Pratique.**

### Le décryptage de ma partition textuelle.

Vous trouverez en annexes les deux scènes des différentes versions de la pièce de Frank WEDEKIND sur lesquelles je me suis penchée pour mon expérimentation.

J'ai choisi d'axer mon exercice de présentation pratique sur certaines didascalies de la scène 1 de l'acte II de *L'Esprit de la terre* (deuxième version de la pièce) qui seront le canevas des gestes et des actions de mon personnage.

Je ne veux pas me perdre ici sous des pages d'analyses dramaturgiques. Il me semble important de reprendre les principaux signes linguistiques qui ont attirés mon attention et qui m'ont permis de m'intéresser à la problématique que je traiterai lors de mon exercice pratique à savoir : le rapport que le personnage de Lulu entretient avec son image.

J'ai choisi de travailler sur les didascalies choisies de *L'Esprit de la terre* au regard de l'analyse de certains signes linguistiques de la scène 1 de l'acte II de *La Boîte de Pandore, tragédie-monstre* (première version de la pièce).

Ces deux scènes ont des différences mais également des points communs. Finalement, elles se complètent assez bien et j'ai trouvé qu'il était intéressant pour mon travail de m'appuyer sur les deux versions.

J'ai fait le choix d'axer ma présentation pratique sur la scène 1 de l'acte II de *L'Esprit de la terre* pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, cette scène débute par une longue didascalie qui met en scène le personnage de Lulu, seule (ce qui n'est pas le cas dans l'autre version, la scène débute tout de suite par un dialogue avec l'autre personnage). Les moments où Lulu se retrouve seule dans la pièce sont très rares et donc précieux. Ensuite, vu que je n'ai pas de partenaire pour mon expérimentation pratique, il m'est plus facile de faire ce choix. Enfin, l'extrait choisi est un instant où le personnage est seul et ne parle pas, ce qui correspond parfaitement à mes envies.

J'ai choisi de traiter cet instant en m'appuyant sur certains signes linguistiques que m'offre l'autre version.

---

<sup>19</sup> Simone BENMUSSA, *Op. cit.*, p. 155.

« *Le portrait de Lulu en Pierrot* ».

Ce tableau est un élément important de la pièce. A chaque acte le portrait est présent sur les murs du nouvel intérieur occupé par Lulu. Elle change d'époux, de pays, les années passent et le tableau est toujours là.

Ce tableau est peint au premier acte lorsqu'elle est l'épouse du vieux docteur Goll. Le peintre qui effectue le tableau est en fait le nouveau mari présent dans l'acte II.

Pourquoi ce tableau la poursuit-elle ? Quelle est l'importance de celui-ci pour qu'il passe de main en main ? Est-ce qu'il s'agit d'un souhait du personnage ou de celui des hommes et des femmes qui l'entourent et qui la désirent ?

Que peut signifier pour ce personnage qui vit dans un rapport de séduction constant de se retrouver face à une reproduction d'elle-même plus jeune ?

« *Eve* » est le nom que son mari de l'acte II lui donne.

Tout au long de la pièce, Lulu change de nom. En effet, chaque homme qui l'entoure lui donne un nom particulier.

Qu'est-ce que cela peut provoquer chez le personnage ? N'a-t-elle pas plusieurs visages, plusieurs identités ? Et enfin, a-t-elle une identité propre lorsqu'elle se retrouve seule ?

Lulu révèle à son mari qu'elle est enceinte dans la première version de la pièce. On ne sait pas s'il s'agit de la vérité ou s'il ne s'agit finalement que d'une ruse pour qu'il la laisse tranquille. Il est tout de même assez intéressant de regarder la différence du discours de Lulu dans la seconde partie de la scène, à partir du moment de l'annonce. On peut penser qu'ils sont toujours en pleines conversations et on a aussi la sensation qu'elle se parle à elle-même.

La majorité des répliques la concernant parle de son corps, de ce qu'il va devenir en vieillissant, etc.

Quel rapport entretient-elle avec son corps ?

« *Je m'imaginerais – que je suis redevenue jeune – une petite enfant – je ne saurais rien. – J'aurais de nouveau envie de quelque chose – envie de quelque chose – envie de grandir. Je pourrais de nouveau rire en y pensant – comme ce serait beau - - - je redeviendrais un tout petit peu vierge...* »

Il y a également la réplique concernant le rêve qu'elle fait : l'imagination sur le retour à l'enfance. Quel rapport entretient-elle avec sa jeunesse ? Pourquoi ne veut-elle pas être mère ?

Les signes linguistiques que j'ai questionnés ici sont ceux qui m'ont le plus interpellé. Ces questionnements m'ont permis de passer à mes exercices d'écritures des monologues intérieurs.

L'exercice du monologue intérieur.

Voir annexe 3.

## Mon exercice de présentation pratique.

Après le décryptage de ma partition textuelle et les exercices d'écriture des monologues intérieurs, j'ai décidé d'orienter mon travail pratique sur un axe en particulier.

En effet, l'analyse du texte m'a permis de dégager plusieurs problématiques du personnage de Lulu présentes dans la scène que j'ai choisie. J'ai décidé de m'intéresser à l'une d'entre elles: le rapport que Lulu entretient avec son image.

Je me suis appuyé sur un extrait de texte que j'ai lu au jury le jour de la présentation. Pour moi, ces didascalies étaient un de mes supports pour l'exercice pratique d'improvisation que j'allais proposer :

*« Lulu, en déshabillé de soie verte, se tient debout, immobile, devant le miroir, plisse le front, passe sa main dessus, tâte ses joues, se détourne du miroir avec un regard maussade, mi-coléreux, se dirige vers la droite, se retournant plusieurs fois, ouvre un coffret sur le bureau, allume une cigarette, cherche parmi les livres posés sur une petite table, en prend un, s'allonge sur le divan face au miroir, laisse tomber le livre après avoir lu un moment, acquiesce avec sérieux à son reflet, reprend sa lecture.*

*(...)*

*Lulu, devant le miroir, remet de l'ordre dans sa toilette, ramène ses cheveux en arrière et sort. »<sup>20</sup>*

De plus, ces didascalies me permettent d'établir un canevas des actions de mon personnage et qui me donnent une ligne directrice à suivre. Je suis en mesure d'associer à ces actions les différents traitements dans le temps que j'ai choisis.

*« (...) se tient debout, immobile, devant le miroir »* arrêt sur image, posture, arrêt sur image, posture, etc.

*« (...) plisse le front, passe sa main dessus, tâte ses joues »* chaîne de trois actions, enchaînement des actions, répétition de la chaîne, accélération, ralenti.

*« (...) se détourne du miroir avec un regard maussade, mi-coléreux »* changement de direction du corps, répétition et accélération du mouvement.

*« (...) se dirige vers la droite »* déplacement du corps.

*« (...) se retournant plusieurs fois »* retour sur image, déplacement, retour sur image, déplacement.

*« (...) ouvre un coffret sur le bureau, allume une cigarette, cherche parmi les livres posés sur la petite table, en prend un, s'allonge sur le divan face au miroir, laisse tomber le livre après avoir lu un moment »* pose, arrêt sur image, pose, arrêt sur image, etc.

*« (...) acquiesce avec sérieux à son reflet, reprend sa lecture »* retour à la première image, arrêt sur image, longue immobilité.

*« (...) devant le miroir »* idem.

---

<sup>20</sup> Frank WEDEKIND, *L'Esprit de la terre*, acte II, scène 1.

« (...) remet de l'ordre dans sa toilette » enchaînement de plusieurs actions, répétition et accélération.

« (...) ramène ses cheveux »

« (...) et sort »

De plus, j'ai récolté quelques reproductions de tableaux d'Egon SCHIELE qui à mon sens peuvent faire écho avec mon personnage.

J'ai choisi des tableaux qui mettent en scène des corps de femme plus ou moins dénudés. Les poses que prennent ces femmes font référence à des clichés d'attitudes féminines à partir desquelles SCHIELE travaillait à la déformation de ces corps pour en montrer le plus souvent la monstruosité.

L'utilisation de ces clichés m'intéresse et si je suis en mesure de reproduire ces postures, il me semble intéressant de pouvoir éventuellement faire appel à cette matière si j'en ressens le besoin lors de ma présentation pratique.

Par rapport à la problématique choisie, j'ai décidé de travailler face au miroir. C'est la première fois que j'utilise cet accessoire dans mon travail de comédienne. De plus, j'ai également récolté d'autres accessoires : un livre, des cigarettes, un tabouret, que je me laisse la possibilité d'utiliser.

Pour le costume, j'ai choisi le même que celui que j'avais utilisé pour mon projet autonome.

Le costume est très délicat à traiter dans cette pièce de Frank WEDEKIND et plus particulièrement pour ce personnage car l'habillement et le déshabillage font partie des activités principales de Lulu. De plus, le costume chez Lulu est en quelque sorte une seconde peau. Elle en change en fonction des hommes et des femmes qu'elle rencontre. Elle est en constante mutation et le costume est une véritable arme de séduction chez ce personnage.

Bien qu'elle soit intéressante, je n'ai pas souhaité dans ce travail creuser cette problématique. Il est évident que j'ai porté cette tenue pour me sentir plus libre dans mes mouvements, mais il est clair que si je m'étais intéressé à cette question d'un point de vue dramaturgique, j'aurais certainement fait un autre choix.

Pour le traitement du geste je décide de m'appuyer sur les vidéos des spectacles de Pina BAUSCH que j'ai visionnées. Il ne s'agit pas pour moi de reproduire des extraits de spectacles que j'ai vu. Tout d'abord, je me vois mal insérer des extraits de spectacle correspondant à un travail de répétition que Pina BAUSCH a fait avec ses danseurs dont le processus m'est inconnu et de les insérer tels quels à la situation que j'ai choisie.

Ensuite, même si je suis capable de m'appuyer sur une technique provenant du monde de la danse, il n'en reste pas moins que je ne suis pas danseuse : je n'ai pas la technique suffisante et en plus ce n'est pas le but de ma recherche.

Pour mon exercice, je ne peux que m'inspirer des différents traitements du geste quotidien dans la durée que j'ai pu voir dans les vidéos : arrêt sur image, accélération, ralenti, répétition, retour sur image.

Finalement, j'ai choisi de présenter une improvisation autour de ces didascalies en m'appuyant sur les différents points que j'ai évoqués plus haut. J'ai fait le choix de cet exercice pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, l'improvisation est un exercice que j'ai rarement pratiqué. C'est quelque chose que je trouve en général assez périlleux, c'est donc une manière pour moi de me mettre en danger. Malgré ma difficulté face à l'exercice je pense que celui-ci peut me faire découvrir de nouvelles choses.

Il est vrai que les précédentes étapes m'offrent une ligne directrice : je peux m'appuyer sur les monologues intérieurs qui peuvent m'aider à préciser ma pensée. De plus, la didascalie que j'ai choisie expose un canevas assez précis des actions de mon personnage auxquelles je peux imposer différents traitements du geste quotidien dans le temps. Ceci me fait un certain nombre de contrainte qui je l'espère me permettront d'explorer comme je le souhaite.

Ensuite, il était important pour moi que cette présentation ne soit pas un spectacle en soi mais une étape de mon parcours pratique même si je sais bien qu'il est impossible de mettre totalement de côté le caractère spectaculaire de ces présentations. J'ai voulu prendre le risque de montrer un de mes moments de recherche.

## **Résultat et bilan.**

Le décryptage de ma partition m'a permis assez rapidement de dégager un axe que j'avais envie d'explorer.

Ça m'a permis de faire des choix, de resserrer mon travail autour d'une problématique, sinon il me semble que je me serai perdu dans un travail pratique trop large.

Lorsque j'ai commencé à décrypter dans les moindres détails ma partition textuelle, je me suis vite rendu compte que je pouvais écrire des pages et des pages d'analyse et que la majorité de celles-ci n'étaient pas utiles pour mon travail de comédienne. Il y a des fils sur lesquels j'ai pu heureusement tirer et ça m'a permis assez rapidement de trouver du plaisir et de commencer à rêver mon personnage.

Au départ, je ne souhaitais pas transmettre mes monologues intérieurs car pour moi il s'agit d'histoires, de délires que j'ai eu autour de mon personnage et qui font parti de mes secrets de comédienne. J'ai finalement décidé de transmettre quelques extraits de ceux-ci.

J'ai pris énormément de plaisir à travailler à ces exercices d'écritures et je pense que cette étape m'a vraiment été utile pour construire le fil de la pensée de mon personnage.

Concernant ma pratique, j'ai fait le choix de revenir sur les points qui ont été soulevés par certains membres du jury lors de la discussion qui a suivi mon exercice pratique.

On a noté une différence entre la présentation pratique de mon projet autonome et la présentation pratique de mon mémoire. Il y a pour moi plusieurs raisons à cette différence.

La première concerne le caractère spectaculaire de ces présentations. L'atelier autonome devait prendre en compte cette contrainte, mais pas la présentation pratique du mémoire. Pour moi, il était clair que je devais montrer une étape de ma recherche et non pas une

finalité. Sinon, je n'aurai pas pris le risque d'improviser de cette manière lors de ma présentation pratique.

Ensuite, la grande différence qu'il existe entre ces deux présentations se situe au niveau de la différence de traitement du geste. Il est clair que le résultat visuel n'est pas le même. D'un côté, il y a un travail sur un traitement du geste où toutes les actions se déroulent selon la même temporalité. D'un autre côté, il y a un travail sur différents traitements du geste, jouant sur différents rythmes. D'un côté, il y a la méthode de Cindy qui m'est familière et de l'autre celle de Pina BAUSCH que je n'ai jamais pratiqué à l'école.

Je suis demandé si je n'aurai pas dû prendre Cindy comme cadre de référence, plutôt que Pina BAUSCH. En même temps, mon travail de mémoire aurait été le prolongement de mon projet autonome et non pas une nouvelle recherche.

Est-ce que cela peut venir du fait que la méthode que propose Pina BAUSCH est trop éloignée de moi? J'aurai peut-être dû plus explorer ces différentes qualités de mouvement, pour me familiariser avec elles avant de me lancer dans un exercice d'improvisation.

On m'a également fait remarquer qu'on ne percevait pas vraiment le travail sur les monologues intérieurs.

Cette remarque ne m'étonne pas du tout car lors de l'improvisation, j'étais tellement attentive à la gestuelle que j'en ai perdu le fil de la pensée de mon personnage que je m'étais construit grâce à mon travail d'écriture.

Ensuite, on m'a demandé pourquoi je n'avais pas utiliser la parole dans ce travail.

Il était clair pour moi que je n'étais pas rendue à cette étape dans ma recherche. En même temps, par rapport à la forme de l'exercice que j'ai choisi la parole aurait pu être un contre-pied intéressant à mon travail corporel. Cela m'aurait fait un appui et peut-être que j'aurais été moins déstabilisée.

Je me permets d'émettre des réserves sur ce point. Lors de mon projet autonome je n'ai pas utilisé la parole et cela n'a posé aucun souci. Peut-être que les personnes présentes auraient souhaiter m'entendre mais il ne me semble pas que ça est gêné quelqu'un. De plus, même s'il s'agissait d'un travail corporel, on ne m'a pas dit que mon travail était purement chorégraphique et en aucun cas théâtral.

Est-ce que le traitement gestuel sur lequel je me suis appuyée était trop chorégraphique ?

Finalement, avec un peu de distance, il me semble que l'exercice d'improvisation n'était pas un bon choix pour cette présentation pratique.

J'ai été très déçu sur le moment car mon exercice a vraiment desservi le propos de ma recherche.

Les points que les membres du jury ont relevés m'ont fait réfléchir.

En fait, j'ai vraiment eu l'impression que les différentes étapes de ma recherche ne sont pas rejointes lors de mon improvisation. J'ai eu la sensation à certains moments d'être dans quelque chose de purement formel et ce n'était pas le but de ma recherche. Il me semble que l'expérimentation du geste dans le temps de l'improvisation a complètement perturbé mon travail.

## **Conclusion.**

Durant les semaines que j'ai passées sur mon mémoire, j'ai tenté de m'intéresser à l'interprétation corporelle d'un personnage.

Je suis contente d'avoir effectué ce parcours même s'il est vrai que j'aurais préféré que mon exploration pratique fonctionne un peu mieux.

Il me semble que j'aurais dû plus me familiariser avec cette technique avant de passer tout de suite par le travail d'improvisation.

Je ne sais pas si j'aurais dû faire le choix d'un autre cadre théorique que Pina BAUSCH pour le traitement gestuelle. Quoiqu'il en soit, la matière que j'ai visionnée et lue sur la chorégraphe m'a beaucoup passionnée. Je sais que toute cette recherche n'est pas perdue.

Je pense que je vais continuer à creuser mon questionnement en essayant dans une future étape de travailler parallèlement sur le texte de manière orale et l'interprétation corporelle.

## Bibliographie.

### Ouvrages :

BEYDON Martine, *Pina Bausch. Analyse d'un univers gestuel*, cahier de la Bibliothèque de Gaston Baty 2, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de Paris III, 1986.

COLLECTIF, *Le cinéma expressionniste allemand : splendeur d'une collection*, la cinémathèque française, édition de la Martinière, Paris, 2006.

COLLECTIF, *Le corps en jeu*, CNRS édition, Paris, 2003.

COLLECTIF, *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, trad. de l'italien par Domitilla GUILLERME, l'Arche éditeur, Paris, 1993.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Bordas, 2003.

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, Paris, 1996.

HOGHE Raimund, *Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*, trad. de l'allemand par Dominique PETIT, Paris, L'Arche éditeur, 2004.

KALLIR Jane, *Egon Schiele, l'amour et la mort*, éd. Gallimard, 2005.

SERVOS Norbert, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, trad. de l'allemand par Dominique LE PARC, l'Arche éditeur, Paris, 2001.

SIRON Jacques, *Bases des mots aux sons*, éd. Outre Mesure, Paris, 2001.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

WEDEKIND Frank, *Lulu*, les éditions théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2006.

### Recueils d'entretiens :

*Pina Bausch : mot pour mot*, entretiens réalisés par Philippe NOISETTE avec Pina BAUSCH, Macha MAKEIEFF, Maguy MARIN, Jean-François DUROURE, Christian LACROIX, Christian TROUILLAS ; Paris ; Van Dieren éditeur, 1997.

*Krystian Lupa*, entretiens réalisés par Jean-Pierre THIBAUDAT avec la collaboration de Béatrice PICON-VALLIN, Ewa PAWLKOWSKA et Michel LISOWSKI ; Arles ; les éditions Actes Sud-Papiers ; 2004.

## Revue :

ASLAN Odette, *Danse/Théâtre/Pina Bausch I : Des chorégraphies aux pièces*. Théâtre/Public n°138, éd. Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, 1997.

ASLAN Odette, *Danse/Théâtre/Pina Bausch II : D'Essen à Wuppertal*. Théâtre/Public n°139, éd. Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, 1998.

BESSON Jean-Louis, *Dossier Frank Wedekind : théâtre, cirque, cabaret*. Théâtre/Public n°159, éd. Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, 2001.

BONIS Bernadette, *Danse : Philosophie de la danse. Danse contemporaine française. Danse et théâtre. Vidéo-Danse*. Théâtre/Public n°58-59, éd. Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, 1984.

## Filmographie.

AKERMAN Chantal, *Un jour Pina m'a demandé*, 74'. Production Antenne 2, ministère de la culture, Paris, 1983.

EXCOFFIER Jo, BINER Pierre, GARNIER Jean-Pierre, *Pina Bausch et ses deux cousines*, 66', production SSR-TV, images de la culture, Paris, 1983.

PABST Georg Wilhelm, *Loulou*, Carlotta ; Gaumont, Columbia, Tristar, Home-Vidéo, 2004.

RIBADEAU François-Marie, *La passion de Catherine*, 26', Italie, Belgique, Allemagne, 1982.

Les répétitions du *Sacre du printemps*, *Walser*, *Barbe-Bleue*, *Café Muller* : spectacles filmés issus de VHS que l'on m'a prêtés et qui ne possèdent pas de références.

## Extraits de monologues intérieurs.

Je suis une nature morte, une image décrépite.  
Je suis une image inventée qui peut se décupler... par distraction.  
Je m'accorde à chacun.  
Je suis une image fixe – on me pose – on dispose de –  
Une image arrêtée – fascinante sur la toile  
Attends que je me décolle  
Fixée –  
A chacun un costume – un visage – un sourire – des manières – des attitudes travaillées  
–  
Une nouvelle peau – (...)  
Je mue au gré  
Des rencontres – je passe de main en main – j'aime seulement leurs mains -  
Une image immortalisée – elle se consume aussi – ne passera pas les années sans se  
peler – (...)

(...)Elle est revenue -  
Une petite se promène, traîne la chaussure sur le chemin de pierre – traîne la patte – les  
cheveux tombés dans les yeux – un peu –  
Traînent tes pieds dans la rue - ramassent des cailloux, les lancent sur les passants – les  
faire hurler –  
Pour entendre leur cris – et crier aussi - et rire – surtout –  
Présenter ses hanches de cette façon – un plus en avant – d'une manière plus marquante  
– (...)

Je suis - toujours - une nature morte, un âge, un corps ou plusieurs ça dépend de -, un  
sourire – toujours le sourire- le mien qu'on a collé

Je suis molle  
Je suis flasque  
Et je déborde – enfle de tout les cotes – m'enduit de - - pour durer –  
Mon dieu que je déborde -  
Mes joues, mes pauvres joues commencent à couler  
Des rides incrustées à la surface juste pour décorer la chair fraîche  
Je ne me souviens de rien –  
Décollez – décollez-le le rictus- (...)



