

La sensibilité tactile de l'acteur : exploration et affinement au contact d'objets et de matériaux

di Véronique Muscianisi

veronique.muscianisi@mshparisnord.fr

Nous souhaitons aborder dans cette contribution la manière dont la sensorialité est travaillée par les acteurs en mettant l'accent sur la modalité tactile et son lien avec d'autres sens comme la vue et l'ouïe. Nos propos se centreront sur le travail de la compagnie du Théâtre du Mouvement, codirigée par Claire Heggen et Yves Marc depuis la fin des années 1970 en Île-de-France, et nous observerons plus particulièrement le contexte de situations d'explorations avec des objets et des matériaux.

La méthodologie que nous avons suivie pour cette étude relève d'une démarche ethnographique constituée d'un travail de terrain au sein de la compagnie qui nous a permis de suivre *in situ* les expérimentations présentées, qui sont issues de stages de formation comme de laboratoires de recherche pratique¹. François Laplantine renvoie à ce mode de connaissance spécifique que constitue l'ethnographie de la manière suivante : il s'agit de « l'observation rigoureuse, par imprégnation lente et continue, de groupes humains minuscules avec lesquels nous entretenons un rapport personnel »².

Le Théâtre du Mouvement oriente sa démarche sur le corps de l'acteur en premier lieu. Les fondateurs de la compagnie ont suivi une formation initiale en éducation physique et sportive, à la technique du mime corporel

¹ Ce terrain de 2009 à 2013 a été effectué par le biais d'observations, de descriptions de séances de formation au sein de la compagnie, des entretiens avec les pédagogues et stagiaires, ainsi que notre participation pratique lors de stages. Ce travail a été mené dans le cadre d'une Thèse de Doctorat en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts – option Théâtre et Danse, à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, qui abordait les sens kinesthésique, visuel et tactile de l'acteur : V. Muscianisi, « Les modalités d'incorporation des savoir-faire au Théâtre du Mouvement : l'apprentissage sensoriel de l'acteur au sein d'une compagnie de mime contemporain (France) », Thèse de Doctorat, Université Paris 8, 2015.

² F. Laplantine *La description ethnographique*, Nathan Université, Paris 2002 (1996¹), p. 11.

auprès d'Étienne Decroux (1898-1991) au début des années 1970, ainsi qu'en éducation somatique (eutonie de Gerda Alexander et méthode Feldenkrais). Leurs recherches tournent autour de la marche humaine, l'objet, la marionnette, les états de pensées et le rapport entre texte et corps. Ils enseignent dans plusieurs écoles professionnelles en France (notamment à l'École Supérieure d'Art Dramatique de Paris, à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières, ou encore au Lido-Centre des arts du cirque de Toulouse) ; ils sont invités également à l'étranger et disposent d'un studio de travail en région parisienne où ils donnent régulièrement des stages de formation.

Ces artistes, sondant ainsi en premier lieu le corps, travaillent aux « conditions organiques de l'émergence poétique »³, à travers une attention particulière donnée à l'affinement des modalités sensorielles. Le sens kinesthésique (ou sensation du mouvement⁴), la vue, le toucher et l'ouïe sont les sens particulièrement aiguisés dans leur démarche, au point de constituer de réels *savoir-faire* en eux-mêmes pour l'acteur⁵. Nous nous concentrerons ici sur le toucher des objets et son lien avec le regard ainsi qu'avec l'écoute du son des matériaux manipulés, afin de comprendre dans quelle mesure, et selon quelles modalités, un affinement sensoriel est construit dans la démarche artistique de la compagnie.

Nous proposons donc d'entrer dans l'atelier des artistes en trois temps : nous évoquerons tout d'abord quelques caractéristiques de la sensibilité tactile, puis nous aborderons certains principes du toucher utilisés dans la relation corps/objet, avant de traiter de l'écoute des matériaux manipulés.

Quelques caractéristiques physiologiques du toucher

Le toucher est un sens complexe qui physiologiquement n'est pas situé dans un organe particulier mais a pour caractéristique de concerner toute la

³ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, coll. « La pensée du mouvement », Bruxelles 2004 (1997¹), p. 61.

⁴ Pour Alain Berthoz, le sens kinesthésique est un sixième sens ou sens du mouvement. Cf. A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris 2008 (1997¹).

⁵ Cf. V. Muscianisi, « Les modalités d'incorporation des savoir-faire au Théâtre du Mouvement : l'apprentissage sensoriel de l'acteur au sein d'une compagnie de mime contemporain (France) », cit.

surface du corps. Les lieux les plus sensibles aux stimuli, ou comportant une grande finesse du « grain perceptif »⁶, restent toutefois la main, notamment l'intérieur de la paume, le bout des doigts, (l'extrémité des doigts comportant une grande densité de récepteurs et une extrême mobilité⁷), ainsi que la peau du visage et en particulier les lèvres. Le schéma de l'*Homonculus sensoriel*, ou *cartographie somatotopique*⁸ représente les projections corticales de la sensibilité somatique⁹. Par sa difformité, la figurine visible reflète l'absence de proportionnalité entre une surface corporelle donnée et la zone corticale correspondante¹⁰. L'importance de la main et du visage par exemple, reflète la forte innervation de ces zones.

Il est à noter que les sensibilités cutanées sont étroitement liées aux sensibilités proprioceptives – informations en provenance des muscles, tendons et articulations qui participent à la kinesthésie. Condillac, dans son *Traité des sensations*, insistait sur le fait que « non dotée de mouvement sa statue ne pourrait acquérir le sens du toucher »¹¹. Cette formulation, se référant à une figure emblématique dans l'histoire des sensations, manifeste la nécessaire articulation entre sensibilités cutanées et sensibilités proprioceptives. En effet, les sensibilités proprioceptives – sensibilités de la motricité – innervent les sensibilités cutanées, dont « elles constituent le fondement même »¹². La peau est en effet dotée d'une musculature spécifique permettant une saisie active des informations.

⁶ J.P. Roll, « Sensibilités cutanées et musculaires », in M. Richelle, J. Requin, M. Robert, *Traité de Psychologie expérimentale*, PUF, Paris 1994, p. 484.

⁷ Une extrême mobilité, liée à sa fine musculature digitale, qui a pu être qualifiée de véritable « fovéa tactile » (ivi, p. 488). Il est également convenu de qualifier le regard comme « un toucher à distance ». Ces synesthésies sont fréquentes dans le langage naturel.

⁸ La somatotopie est « la correspondance spatiale entre une surface corporelle donnée et une aire corticale spécifique » (ivi, p. 511). Cette représentation proposée de l'*Homonculus* est dû à Wilder Penfield et Theodore B. Rasmussen (voir : *The cerebral cortex of man : a clinical study of localization*, Macmillan, New York 1957).

⁹ Le toucher appartient à la sensibilité *somatique*, dite aussi *somesthésie*, qui comprend les informations extéroceptives (informations cutanées), proprioceptives (informations en provenance des muscles, tendons et articulations) et intéroceptives (informations des organes internes comme les viscères). Voir : J.P. Roll, « Sensibilités cutanées et musculaires », cit., p. 510.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 483. Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780), philosophe du XVIII^{ème} siècle, a notamment donné l'image d'une statue qui s'éveille à l'odeur d'un parfum de rose. Ici, il est fait référence à son *Traité des sensations* datant de 1754.

¹² *Ibidem*.

Ainsi, deux modes du toucher sont communément admis : l'un passif, la perception cutanée, et l'autre actif, la perception tactilo-kinesthésique. La perception cutanée « résulte de la stimulation d'une partie de la peau alors que la main est totalement immobile »¹³, alors que la perception tactilo-kinesthésique « résulte de la stimulation de la peau provenant des mouvements actifs d'exploration de la main entrant en contact avec des objets »¹⁴. Les travaux en physiologie admettent plus particulièrement l'expression de perception haptique¹⁵ pour qualifier ce toucher actif afin de souligner l'articulation des deux systèmes sensoriels dans les mouvements d'exploration ou de préhension. En effet des informations proprioceptives relatives aux muscles, tendons et articulations interviendront, avec les informations cutanées. La perception haptique, associée à un mode d'exploration (contact, pression, soupèsement, vibration, etc.), apporte une connaissance des qualités d'un objet (sa température, sa matière, sa forme, etc.).

Principes tactiles utilisés pour le traitement de l'objet

Au Théâtre du Mouvement, le traitement des objets est particulièrement développé par Claire Heggen qui a notamment transposé le vocabulaire decrousien pour une application sur les objets, les matériaux, jusqu'à la marionnette. Dans un entretien, elle rapporte avoir été sensibilisée aux objets lors de sa formation en éducation physique et sportive :

Pour moi, le rapport à l'objet remonte à très loin [...]. Dans les pratiques sportives, le rapport à l'objet est très divers : on va le pousser, le tirer, sauter au-dessus, se plier autour. Quasiment toutes les pratiques sportives sont en relation avec un objet : on est sur une poutre, on tourne autour d'une barre asymétrique, on rebondit sur un tremplin pour passer un mouton, on saute des haies, on lance un javelot, ou bien on glisse sur la neige avec des skis ou on borde une voile. À cette époque, c'était le tout début de la gymnastique artistique avec objets : on commençait à utiliser des massues, des rubans, des cordes, des cerceaux ou des bâtons¹⁶.

¹³ Édouard Gentaz, *La main, le cerveau et le toucher*, Dunod, Paris 2009, p. 1.

¹⁴ Ivi, p. 2.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ C. Heggen, « Une grammaire de la relation corps-objet », *Agôn*, n°4, 2011 [en ligne]. Consulté le 29 décembre 2016 : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258>.

Mais c'est son expérience d'enseignement à l'École Supérieure de Marionnettes de Charleville-Mézières depuis près de 30 ans, qui l'a fortement influencée dans cette voie :

On m'a proposé d'enseigner à Charleville-Mézières en 1988, avec la première promotion. Au départ, Margareta Niculescu [directrice de l'école à l'époque] m'avait sollicitée pour un training pour préparer corporellement les marionnettistes. Donc au début, j'ai fait un travail sur la segmentation, l'espace, la musicalité [...] Mais assez vite je me suis rendue compte qu'il ne fallait pas faire du corps, puis de la marionnette et du mouvement, mais qu'il fallait dès le départ travailler avec l'objet, donc commencer à travailler sur *la relation corps-objet*. J'ai progressivement développé *une grammaire* en voyant les élèves et les questions qu'ils se posaient¹⁷.

Claire Heggen développe ainsi ce qu'elle appelle « une grammaire de la relation corps-objet », comportant différents principes issus du mime corporel, tels que l'articulation du mouvement, la dissociation, le point fixe, l'immobilité, pour n'en citer que quelques-uns¹⁸.

Toucher et contact

Nous pouvons observer dans le cadre de stages de formation donnés par la compagnie, des protocoles d'exploration avec des objets simples – balles de tennis ou tiges de bambou d'environ 60 cm – proposés initialement pour familiariser les acteurs à la relation corps/objet. Si nous prenons le cas des tiges de bambou par exemple, il s'agit par binôme, les yeux fermés, de poser un doigt à l'une des extrémités du bambou pour le maintenir à deux tout en se déplaçant dans l'espace, ou descendant au sol sans que le bambou ne tombe. Il s'agit d'être attentif aux informations perçues au bout du doigt, mais au-delà, à la position et aux mouvements du partenaire de l'autre côté de l'objet.

Ce protocole demandant précision du geste, attention, et relation aux états intérieurs des stagiaires place l'objet – ici la tige de bambou – comme

¹⁷ Propos que nous avons recueillis lors d'un entretien au Théâtre du Mouvement à Montreuil, le 13 juin 2013.

¹⁸ Pour un développement sur cette *grammaire*, nous renvoyons notamment aux articles suivants : C. Heggen, « Sujet-objet : entretiens et pourparlers », *Alternatives Théâtrales*, n°80, 2003, pp. 32-36 ; Ead., « Une grammaire de la relation corps-objet », cit.

un véritable « prolongement actif de la main »¹⁹, ayant pour rôle « de discriminer, de distinguer, de discerner, d'orienter »²⁰ le partenaire dans ses mouvements. Il est à noter que Claire Heggen marque précisément dans ce protocole une distinction entre les termes *toucher* et *contacter*, une distinction lui venant de sa formation en eutonie de Gerda Alexander²¹. Elle nous l'explique lors d'un entretien sur son rapport au toucher :

Dans le travail de Gerda Alexander le *toucher* n'est pas le *contact*. Avec des balles, des bambous, je fais faire cette différence [elle pose la main sur son bloc-notes] : tu peux *toucher* [le bloc-notes] mais à travers ce que tu *touches* tu peux *contacter* la table dessous. Donc quelque part, le corps, à travers l'objet, peut contacter le sol, ou le sous-sol, donc à travers les os, au-delà du corps. Tu peux contacter plus loin que le corps, au-delà du visible. En tout cas c'est ce que moi j'en ai compris, comment je me suis saisie d'une idée pour la faire évoluer. Peut-être bien que finalement c'est Gerda Alexander qui a fait que je me préoccupe du toucher²².

Ce qui est marquant ici, c'est que par une mise en avant de la peau et du toucher sur le bambou, c'est en réalité le partenaire qui est à atteindre, à *contacter*, jusque dans son squelette. L'importance dans le geste proposé est en effet à la fois donnée aux informations haptiques directes – à même la peau du doigt mobilisé – mais aussi à la réception d'informations à l'autre bout de ce qui est mobilisé, ici le partenaire à l'autre extrémité du bambou. Gerda Alexander explique elle-même cette distinction entre *toucher* et *contact* :

Par le toucher, nous faisons l'expérience de la délimitation de notre organisme, nous « vivons » notre forme corporelle extérieure. En outre, le toucher nous donne des informations essentielles sur le monde environnant, ses formes, sa température, sa consistance [...]. Par le contact, nous dépassons consciemment la limite visible de notre corps, alors que par le toucher nous restions à la périphérie de la peau [...]. Ce contact conscient a une influence plus forte que le

¹⁹ C. Sola, « "Y a pas de mots pour le dire, il faut sentir". Décrire et dénommer les haperceptions professionnelles », *Terrain*, n°49, 2007, p. 43 (à propos des outils des artisans de textile).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Claire Heggen a découvert la pratique de l'eutonie de Gerda Alexander lors de sa formation à l'École Normale Supérieure d'Éducation Physique, dans le milieu des années 1960. Le terme *eutonie* (du grec *eu* harmonie, et *tonos* tonus) a été créé en 1957 « pour traduire l'idée d'une tonicité harmonieusement équilibrée et en adéquation constante, en rapport juste avec la situation ou avec l'action à vivre ». G. Alexander, *L'eutonie, un chemin de développement personnel par le corps*, Tchou, Paris 1990 (1976¹), p. 25.

²² Propos que nous avons recueillis lors d'un entretien au Théâtre du Mouvement à Montreuil, le 13 juin 2013.

toucher, en ce qui concerne les changements dans le tonus et la circulation. [...] L'artisan exercé contacte les objets à travers ses outils [...]. On peut développer et renforcer le contact par la pratique²³.

Ces modalités tactiles, toucher et contacter, se découvrent et s'affinent ainsi pour l'acteur, pour une meilleure perception et conscientisation de lui-même comme de son partenaire. Il s'avère à ce titre que fermer les yeux durant l'exploration permet de mieux discriminer les micro-mouvements du bambou au bout du doigt (les changements de directions ou les vibrations dues au déséquilibre). La fermeture d'une modalité sensorielle permettant ainsi l'amplification d'une autre, ici le toucher mais également l'ouïe. Une comédienne ayant participé à cette exploration nous confie à ce sujet lors d'un entretien :

C'est très fort, parce qu'on est dans notre intimité et ça nous dépasse. On est dans l'écoute de l'autre et dans notre propre écoute, du coup on se retrouve à faire des choses avec notre corps qu'on ne soupçonne pas, et on est plus dans la réflexion. Parce qu'on n'est pas dans une recherche de mouvements, on est dans la réception de ce qu'on ressent par rapport à l'autre. Voilà tu ne dois pas réfléchir mais tu dois être à l'écoute, écouter ce que te donne l'autre et *que ce que te donne l'autre*²⁴.

On remarque le terme d'écoute très utilisé, désignant à la fois l'écoute tactile au bout du doigt, mais également l'écoute auditive des déplacements du partenaire dans l'espace (entre autres par le frottement des vêtements, le glissement des pas au sol, le rapprochement de la respiration), et l'écoute intérieure, la perception de soi et de ses états dans cette traversée.

Le protocole du bambou, au-delà de l'initiation aux principes de mouvement decrousiens, permet ainsi, d'une part d'affiner le toucher haptique (perception de l'extrémité du doigt posé sur le bout du bambou), d'autre part d'envisager l'objet comme prolongement de la main permettant de contacter le partenaire, jusqu'à accéder, à sa structure osseuse. Une initiation à la relation tactile au partenaire, les yeux fermés, se fait ainsi par l'intermédiaire de l'objet. À travers l'objet touché les partenaires se

²³ G. Alexander, *L'eutonie, un chemin de développement personnel par le corps*, cit., pp. 34-36.

²⁴ Rosie, comédienne et circassienne de 26 ans, entretien du 24 février 2010 à Montreuil, à l'issue d'une séance du stage de Claire Heggen : « Objets masques et matériaux ».

contactent et entrent en relation par le mouvement²⁵. L'utilisation de ces modes de toucher s'applique également aux objets et matériaux sans partenaire, toucher une planche en bois revient ainsi à contacter le sol.

Toucher et regard

Nous avons vu que le toucher, dans l'exploration relatée, était proposé les yeux fermés. D'autres mises en situation avec des matériaux réclament une dissociation entre la direction du regard et le toucher, ce qui vient poser la question de la place du regard en relation au toucher dans les protocoles utilisés. La maxime d'Étienne Decroux « Voir sans faire, faire sans regarder » est très usitée au Théâtre du Mouvement et est transférée de ce fait à l'objet :

Dès qu'il y a du toucher à l'objet c'est de la relation déjà, si on ajoute du regard en plus c'est trop. On ne peut pas le regarder et être dans une qualité de toucher. C'est un état de présence/absence ou de *regard de pensée intérieure* pour être au service de l'objet, ne pas le regarder, ni fixer autre chose²⁶.

Ce sont ainsi les caractéristiques visuelles yeux fermés, le voir (un regard global), plus que le regarder (un regard précis), ou encore le regard de pensée intérieure, qui sont préconisées dans le toucher à l'objet²⁷. S'il est manifeste que, généralement, lors d'un geste technique, les yeux suivent le geste tout au long de son exécution ou contrôlent subrepticement l'avant-geste, les yeux peuvent dans certains cas s'en dissocier lorsqu'il n'y a pas de manipulation précise d'un outil ou même se fermer pour vérifier l'état du matériau avec précision, comme le témoignage d'un artisan ébéniste qui touche après avoir poncé pour vérifier l'état du bois :

Moi, je sais que quand je veux vraiment être très précis, pour obtenir une surface parfaitement plane, je ferme les yeux, je me mets dans ma bulle et je

²⁵ L'objet, placé en intermédiaire entre les deux personnes, permet aussi paradoxalement de faciliter la proximité des corps (le toucher direct de l'autre), notamment lors des descentes au sol où apparaissent des frôlements, des appuis inévitables pris l'un sur l'autre, mais aussi des portés dans des explorations plus développées.

²⁶ Propos de Claire Heggen lors du stage « La musique des choses », le 18 octobre 2012.

²⁷ Ces différents types de regards énoncés et usités font partie du lexique de la compagnie appris par les acteurs.

touche délicatement le bois pour bien ressentir les défauts, les bosses et les creux à reprendre²⁸.

Dans les métiers du textile il est de ce fait question de parler de « main »²⁹ pour discriminer les qualités de tissus par le toucher : « on désigne par *main* les qualités tactiles d'un tissu, d'un cuir ou d'une pelleterie (douceur, fermeté, poids, tombé, élasticité, finesse...)»³⁰. Chaque matière a ainsi son « toucher propre »³¹ ; par l'exploration haptique le professionnel en décèle le grain et son utilisation. Nous avons vu que la main est l'une des parties les plus fines de l'anatomie et dotée d'un grand nombre de capteurs, la précision du toucher permet par exemple de considérer pour une styliste que « le lin est plus rugueux [...] que le coton, et il est cassant lorsqu'on le froisse. Il a des arêtes très marquées »³². En nous inspirant de cette notion de « main » utilisée dans le milieu textile nous abordons ici le traitement des différents matériaux lors des stages de Claire Heggen, qui introduisent une découverte de la qualité des matières.

Le rapport aux matériaux

Toucher et matière

Prenant l'exemple du drap, Claire Heggen explique lors d'une séance que la détente ou la tension mise dans la manipulation du drap change sa matière qui deviendra plus ou moins molle ou dure : « la manière de prendre change la matière de l'objet »³³. Elle conclut par l'aphorisme « matière et manière » et propose ainsi aux acteurs de mettre plus ou moins de résistance dans leur manière de toucher pour explorer les matériaux et en rendre les textures différentes. C'est la conduite motrice qui apporte ici toute sa qualité à l'objet.

²⁸ C. Sola, « "Y a pas de mots pour le dire, il faut sentir". Décrire et dénommer les haperceptions professionnelles », cit., p. 28.

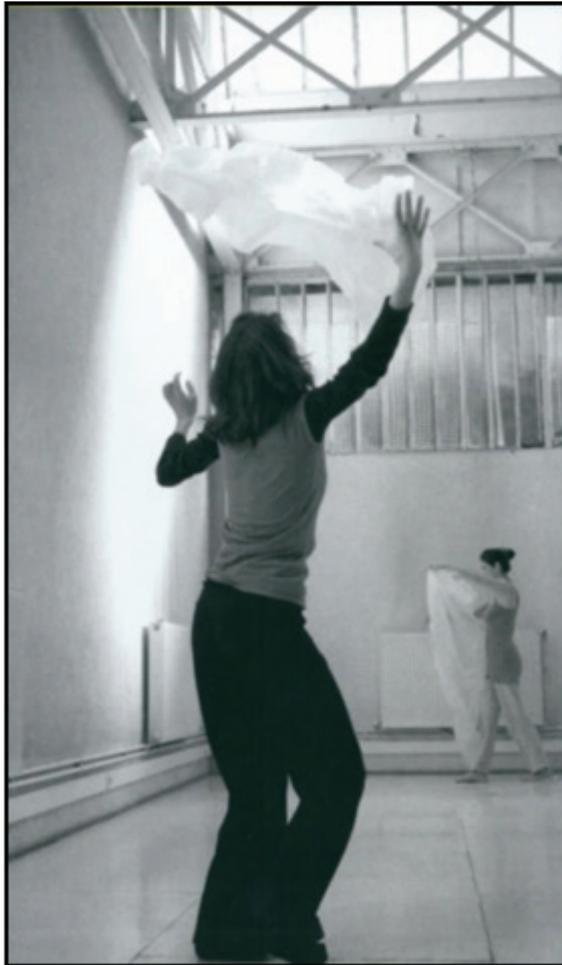
²⁹ *Ibidem*. Utilisé par exemple dans les formules « avoir la main ».

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 40.

³² *Ibidem*.

³³ Propos de Claire Heggen lors du stage « La musique des choses », le 15 octobre 2012.



Stage « À la croisée du corps et de l'objet », au studio du Théâtre du Mouvement© David Schaffer, 2012.

Il s'avère en conséquence que, plus que discriminer les caractéristiques fines des matériaux (plasticité, élasticité, rugosité) – même si elles entrent tactilement en jeu – , c'est la manière de toucher qui importe aux yeux de la pédagogue et qui rendra la matière perceptible de l'extérieur : « la qualité du toucher donne la matière »³⁴. Les qualités de la main – plus ou moins tonique – portées sur les matériaux les rendront matières : c'est bien ici la manière de toucher qui en crée la matière. La manière de manipuler l'objet, en lien avec la tonicité et la respiration du sujet qui en découle (chaque variation tonique entraîne une variation

respiratoire), manifestera les états de celui qui touche, plus ou moins tendus. L'objet peut être ainsi vu comme un prolongement du bras, mais aussi un prolongement des états d'âme. Ici l'intérêt n'est donc pas tant de gagner un affinement du toucher de la matière, de son grain en vue d'une utilisation spécifique, mais de trouver de nouvelles fonctions aux matériaux. Il ne s'agit pas de transformer la matière – comme dans l'artisanat ou le textile – mais plutôt de la déplacer, la porter, parfois la déchirer, la malmener ou s'en servir pour se camoufler, s'emballer : en faire un objet-matière abordé comme partenaire de jeu.

À partir des matériaux Claire Heggen, propose régulièrement aux acteurs une recherche d'écriture dans l'espace inspirée de la forme du haïku.

³⁴ Ivi.

Par exemple, à travers l'exploration d'une feuille de papier de soie, une transformation de la matière est demandée en recherchant les jeux métaphoriques possibles entre le corps et le matériau pour la création de ce que nous avons appelé un *haïku kinésique*³⁵.

Quand la matière s'écoute

Nous avons vu précédemment ce qu'on a appelé « la main » des matériaux, la manière de les toucher, liée à l'état tonique ; passons à présent à ce qui pourrait être appelé l'« oreille » du matériau, c'est-à-dire son écoute. Roland Barthes propose une différence entre entendre et écouter lorsqu'il explique :

Entendre est un phénomène physiologique ; *écouter* est un acte psychologique. Il est possible de décrire les conditions physiques de l'audition (ses mécanismes), par le recours à l'acoustique et à la physiologie de l'ouïe ; mais l'écoute ne peut se définir que par son objet, ou, si on préfère, sa visée³⁶.

Selon l'auteur, une première écoute (« l'exercice de la faculté physiologique d'entendre »³⁷) capte des indices, alors qu'une seconde recherche un déchiffrement³⁸.

Un des intérêts actuels de recherche artistique de Claire Heggen porte sur le son des matériaux³⁹. La découverte de matériaux divers par leur manipulation se fait dès le début des séances de travail concernées tout en éveillant le corps au mouvement. Une multitude de matériaux sont ainsi disposés sur le sol, chaque acteur est invité à choisir celui qui lui convient pour expérimenter le son qui en émane, par exemple s'enrouler dans un drap, tester ses tensions, ou se laisser glisser sur une planche en bois, ou encore explorer un carton, une feuille de papier de soie, papier kraft, papier

³⁵ Voir : V. Muscianisi, « Poétique du corps dans le mime contemporain », in B. Denker-Bercoff, F. Fix, P. Schnyder, F. Toudoire-Surlapierre (dir.), *Poésie en scène*, Éditions Orizons, Paris 2015, pp. 173-185.

³⁶ R. Barthes, « Écoute », in R. Barthes, *Œuvres complètes*, - Tome V : 1977-1980, Seuil, Paris 2002, (1995¹), p. 340.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Un stage sur « La musique des choses » a été organisé en octobre 2012 (voir *supra*). Durant la même année, Claire Heggen a également conduit des séances de recherche lors d'un laboratoire sur le rapport entre « corps, objet, matériaux » comprenant cette dimension auditive.

glacé, grande bâche bleue, couverture de survie, miroir, film plastique, polyane, film à bulle. C'est progressivement la découverte des matières et de leur texture tactile et sonore qui sera faite (lisse, rugueuse, molle, flexible, mais aussi grinçante, sourde, basse), ainsi que des possibilités de contacts et de mouvements avec ces matériaux.

Il n'est pas demandé aux acteurs de produire de la musique avec les différents matériaux à disposition, mais bien de se familiariser aux différents sons qui émanent des matières mobilisées ainsi qu'à l'agencement de deux dimensions appelées « musique visuelle » et « musique sonore ». La première concerne les mouvements du corps avec l'objet et la seconde les sons qui en ressortent. La pédagogue mentionne assez vite les principes suivants : « Donner à voir par l'écoute et par le voir ; Donner à écouter par le son et l'écoute ; Donner les deux par l'articulation »⁴⁰. Nous avons notamment observé un travail avec une planche en bois où le son du toucher sur le bois, comme de la planche sur le sol, et les mouvements donnés à l'objet entraînent en perspective. L'écoute du son des matériaux comprend ainsi les sons de l'acteur en contact avec la matière – qu'il peut soulever, transporter, froisser, frotter, palper, effleurer, embrasser, ou encore déchirer, voire dont il peut se parer, ou s'emballer selon la dimension et le poids des matières. L'écoute, comme vu précédemment, va également concerner les états intérieurs des acteurs en action. Claire Heggen demande ainsi lors d'une séance de travail :

Comment ces différents sons me meuvent et m'émeuvent ? Ne pas faire du son pour faire du son, comment mon mouvement produit du son et qu'est-ce que cela me fait ? [...]. Qu'est-ce que [la manipulation de] l'objet m'apprend et qu'est-ce que le son de l'objet m'apprend ? Amenez le spectateur à écouter l'objet par l'attention que vous avez à l'objet⁴¹.

Claire Heggen se réfère ainsi régulièrement à l'expression : « l'ouïe est une vue du dedans »⁴² pour souligner, nous semble-t-il, cette écoute des résonances intérieures – sur la respiration, le regard, les états – que

⁴⁰ Claire Heggen, séance du 18 octobre 2012.

⁴¹ Propos de Claire Heggen lors du stage « La musique des choses », le 18 octobre 2012.

⁴² Expression de l'écrivain allemand E.T.A. Hoffmann (1776-1822), rapportée par Pierre Schaeffer dans l'avant-propos de son *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*, Seuil, Paris 1977 (1966¹).

produisent les sons extérieurs des matériaux. Pour reprendre à notre compte une formule de Paul Valéry, nous dirions qu'il s'agit ici pour l'acteur de « mesurer les matières à leur sonorité ou résonance nerveuse »⁴³. Nous retrouvons à ce titre les notions de Barthes, « l'écoute » comme « un acte psychologique » et un « déchiffrement ». Les stagiaires s'initient à déchiffrer les sons des matériaux, ce qui relève d'une écoute qui n'est pas passive, et d'une manipulation de l'objet non productive de sons.

C'est d'ailleurs la recherche des silences qui, paradoxalement, apparaîtra la plus essentielle dans le travail mené sur la musicalité des matériaux. Le principe de l'immobilité cher au mime corporel est ainsi retrouvé par son corollaire sonore, le silence. Les acteurs remarquent en effet assez vite que certains matériaux sont plus sonores – bruyants même – que d'autres. Les bâches en plastique et couvertures de survie par exemple procurent un crépitement permanent qui se poursuit même à la fin de leur mouvement ou dans l'immobilité, faisant ainsi apparaître : « le son de l'immobilité », « une immobilité habitée par la musique », des formules acceptées et reprises au sein du groupe. Le rapport au sonore est donc ici travaillé dans sa double valence avec le silence. Claire Heggen souligne : « Travailler à partir du bruit et du silence avec cette matière, c'est d'abord trouver les silences dans le bruit »⁴⁴.

Nous retrouvons également le même procédé de haïku en tenant compte des deux dimensions susmentionnées pour construire un haïku visuel et sonore (« on travaille l'image sonore, la métaphore des deux côtés, du visuel et du sonore »⁴⁵). La formule « nous voyons des sons et nous écoutons des visions », introduite par Piergiorgio Giacchè⁴⁶, pourrait rendre compte ici de l'appréciation d'un observateur extérieur sur ce travail. Ces temps de recherches et d'affinement sensible mènent par conséquent à l'écriture de séquences de mouvements avec des objets ou matériaux, des mini-

⁴³ « Nous mesurons l'importance des choses à leur sonorité ou résonance nerveuse » : P. Valéry, « Sensibilité » (1941-1942. Sans titre, XXV, 347), in Id., *Cahiers I*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1973, p. 1169.

⁴⁴ Propos de Claire Heggen lors du stage « La musique des choses », le 15 octobre 2012.

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ P. Giacchè, « L'art du spectateur. Voir les sons et écouter les visions », *Diogène*, n°193, 2001/1, p. 112.

compositions ou, pourrait-on dire pour un observateur extérieur, des micro-paysages tactilo-kinesthésiques, auditifs et visuels.