



HAL
open science

Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration

Julie Postel

► **To cite this version:**

Julie Postel. Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambresis, 2019. Français. NNT : 2019VALE0007 . tel-02294006

HAL Id: tel-02294006

<https://theses.hal.science/tel-02294006>

Submitted on 23 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en Arts du spectacle
de l'**UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE**

par

Julie POSTEL

**PRÉSENCES DE LA MARIONNETTE
CONTEMPORAINE :
FIGURE, FIGURATION, DÉFIGURATION**

VOLUME 1

Sous la direction du professeur Amos FERGOMBÉ

Soutenue le 29 mars 2019, à Valenciennes

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473)

Laboratoire CALHISTE (EA 4343)

Président du jury :

Didier PLASSARD, professeur, Université Montpellier III (pré-rapporteur)

Membres du jury :

Amos FERGOMBÉ, professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France

Cristina GRAZIOLI, professeure, Université de Padoue (Italie)

Julie SERMON, professeure, Université Lyon II (pré-rapporteuse)

Sylvie BAILLON, metteuse en scène, directrice de la compagnie Ches Panses Vertes, directrice du Tas de Sable – Ches Panses Vertes, experte

Marchant le long du Reeperbahn à Hambourg, un après-midi de 1946, enveloppé d'une brume sinistre où disparaissaient des filles estropiées, désemparées, certaines avec des béquilles, le nez bleui, les joues creuses, je vis un groupe d'enfants s'engouffrer joyeusement dans l'entrée d'un cabaret. Je les suivis. Sur la scène, un ciel bleu vif. Deux clowns à paillettes, minables, étaient assis sur un nuage en papier mâché, allant rendre visite à la Reine du Ciel.

- Qu'allons-nous lui demander ? dit l'un d'eux.

- À dîner, dit l'autre.

Alors les enfants hurlèrent leur approbation.

- Qu'allons-nous avoir à dîner ?

- Du jambon, du pâté.

Le clown commença à énumérer tous les aliments introuvables, et les cris d'excitation furent peu à peu remplacés par le calme et un profond silence. Une image devenait tangible, en réponse au besoin de tout ce dont ces gens étaient privés.¹

Peter Brook, *L'Espace vide*, 1977 [1968]

¹ P. BROOK, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, C. Estienne et F. Fayolle (trad.), Paris, Seuil, 1977, p. 64-65.

Remerciements

Je tiens à remercier Amos Fergombé qui a accepté de diriger mes recherches et m'a si bien accueillie à l'Université d'Artois. Merci d'avoir permis la rencontre et les collaborations multiples avec mes collègues du laboratoire Textes et Cultures et notamment de l'équipe Praxis et esthétiques des arts.

Je remercie Sylvie Baillon, Cristina Grazioli, Didier Plassard et Julie Sermon, d'avoir accepté de faire partie de mon jury. Merci à lui et elles pour leurs travaux qui ont frayé ma voie dans le champ des recherches universitaires et artistiques sur les arts de la marionnette.

Je remercie, par ailleurs, Marie Garré Nicoară, avec qui les discussions sont toujours si passionnantes. Merci, Marie, pour ta disponibilité, ton écoute, et surtout pour la richesse de nos échanges, qui ont été fondateurs pour cette thèse et le seront pour la suite de la recherche.

Je remercie également le laboratoire CALHISTE et notamment son directeur, Frédéric Attal, de m'avoir récemment accueillie et d'avoir permis la conclusion de cette thèse. Merci également à Sophie Ballet pour sa grande disponibilité.

Merci à Maxence Cambron, Anne Lempicki, Amandine Mercier, Jean-Baptiste Richard et Samuel Watrelot, fine équipe de jeunes chercheur·se·s, avec qui j'ai traversé les étapes réjouissantes de la vie de doctorante. Merci pour nos échanges et pour votre esprit de solidarité.

Je remercie par ailleurs toute l'équipe de l'Institut International de la Marionnette, qui m'a permis de vivre une expérience professionnelle, sans laquelle ma thèse n'aurait pas eu le même visage. Merci à Aurélie et Delphine pour leur disponibilité et leur humour. Un immense merci à Raphaële Fleury pour la confiance qu'elle m'a accordée depuis les premières années de doctorat. Merci à toi pour ton énergie, ton écoute, ton soutien constant et tes relectures si constructives.

J'en profite pour remercier l'équipe de « PhD in Puppetry », réseau de jeunes chercheur·se·s créé sous l'impulsion de l'Institut. Merci en particulier à Annie Rollins et à Oriane Maubert d'avoir partagé avec moi tant de séjours à la Villa d'Aubilly et pour les riches échos que nos travaux entretiennent.

Je remercie les artistes qui m'ont accordé leur temps, qui m'ont accueillie, aidée, corrigée et éclairée. Merci à François Lazaro présent depuis le début et jusqu'aux dernières minutes, merci à Delphine Bardot, Jean-Pierre Larroche, Phia Ménard, Santiago Moreno, Olivier Vallet, Benjamin Verdonck et Gisèle Vienne. Merci aussi à Arnaud Louski-Pane et Claire Heggen pour nos discussions. Merci tout particulièrement à Guillaume Lecamus pour l'intérêt porté à mes recherches et pour m'avoir permis de vivre l'expérience de la création à ses côtés.

Toute ma gratitude va aussi à Marta Pereira pour m'avoir proposé de faire entrer une baleine et un océan dans une salle de danse.

Merci à eux tou·te·s surtout pour ce qu'il·elle·s créent.

Je remercie profondément celles et ceux qui m'ont redonné à chaque instant souffle et légèreté et sans qui un tel travail n'aurait pas pu voir le jour :

Merci à mes parents, Serge et Dominique, pour leur confiance inconditionnelle, leur simplicité, leur gentillesse et pour m'avoir laissée écrire une thèse sur « la marionnette ».

Merci à Aïtatxi et Mamie Michèle de me rappeler à des questions plus essentielles et à une autre forme de persistance de la présence.

Merci aussi à Amatxi pour son intégrité et sa vaillance modèles.

Merci aux jeunes marionnettistes rencontré·e·s à l'ESNAM. Je pense notamment à Lou, Kristina, Pierre, Laura F., Coraline, Valentin, Blanche, Chloée S., Alice et Thaïs. Merci à Lulu, qui maîtrise mieux la gaine que les gants de boxe.

Je remercie bien sûr Sidonie et Pécho, pour leur compréhension et leur soutien si essentiels.

Merci à Élise B., Caroline J. et Sam pour leurs toits chaleureux et parisiens.

Merci à Aurore L. et à Aziz comme à tou·te·s ceux·celles, qui ont usé leurs yeux et leurs stylos sur mes textes. Merci pour votre temps et votre amour du travail bien fait.

Merci à Leny, Édouard, Camille G., Lucie et Vio, d'avoir été des soutiens fondamentaux tout au long de cette dernière année de rédaction. Je les remercie pour leur présence studieuse à mes côtés, pour leur écoute aux heures de crise et pour notre connivence. Sans elles·eux ces dernières semaines n'auraient jamais été si exaltantes.

Merci à Ingrid et Guy de m'avoir offert des perspectives sur un paysage magnifique et sur des réjouissances à venir.

Merci à Laura C. pour nos week-ends barrages contre l'écoulement du temps et pour je ne sais quoi d'autre.

Merci à Lnor, Anab et Sissi pour leur rigueur, leurs bulles et leur souplesse.

Merci à Anne G. et Chloë/Joë pour leurs moustaches.

Merci pour leur soutien moral et joyeux à Anna W., Camille C., Colin et Camille B. Merci pour nos voyages en patins ou camion.

Avec ou sans camion, merci à Caro d'avoir fait un joli bout du chemin.

Merci à Colombine pour ses noix de cajou, ses surprises et sa solide entèreté.

Merci à Perrine pour son soutien moral, pour le temps qu'elle m'a consacré et la précision de ses retours et surtout pour notre joyeuse et rassurante complicité à toute heure.

Merci à Flo pour sa fidélité, pour ses encouragements aux départs, pour son aide qui a su prendre au fil des années des formes si variées mais toutes aussi précieuses.

Merci à mon petit frère et voisin, Vincent, pour ses notes de piano qui l'ancrent dans mon quotidien.

Merci enfin à Hélène, ma sœur à toute épreuve, d'avoir été là à chaque instant. Merci pour tout ce que discrètement tu donnes.

Cette thèse a bénéficié du soutien de l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières), sous la forme de résidences de recherche avec bourse. Le soutien de cette structure a également pris la forme d'entretiens individuels réguliers avec Raphaële Fleury (responsable du Pôle Recherche et Documentation et titulaire de la chaire ICiMa – Innovation Cirque et Marionnette), d'un accompagnement documentaire de Aurélie Oudin et Delphine Bois (documentalistes) et de présentations publiques de mes recherches, suivies d'échanges avec les membres de l'équipe de l'Institut, les étudiant·e·s de l'ESNAM, des artistes et des chercheur·se·s.

Sommaire

VOLUME 1

Liste des abréviations.....	15
Notes techniques	17
Introduction générale.....	19
<i>Préliminaires pour cerner la présence.....</i>	<i>47</i>
<i>Partie I. Sur les ruines de l'objet-marionnette</i>	<i>99</i>
<i>Introduction. Confluences des arts plastiques et de l'animation</i>	<i>101</i>
<i>Chapitre 1. Procès de morcellement</i>	<i>113</i>
1. Anatomie du fragment.....	114
2. À corps ouvert ou le corps en constellation.....	129
3. Des corps cousus ou la reconfiguration des limites du corps	139
<i>Chapitre 2. Procès de défiguration.....</i>	<i>153</i>
1. Figures sans visages.....	154
2. Se passer du dessin du corps.....	169
3. ... jusqu'au refus de toute forme	182
<i>Chapitre 3. Procès de dématérialisation</i>	<i>199</i>
1. Animer des surfaces, animer en surface.....	201
2. Plasticité de l'onde et du vide.....	221
3. Dialogues des corps autour de l'immatériel	234
<i>Conclusion. Du « personnage transparent » à la « scène ondulatoire »</i>	<i>247</i>
<i>Partie II. Délocaliser les présences</i>	<i>251</i>
<i>Introduction. Présences à l'entour</i>	<i>253</i>
<i>Chapitre 1. Circulations de la présence.....</i>	<i>259</i>
1. Troubler les frontières plastiques et dynamiques entre objets et humains	260
2. « Entrées et sorties » de la présence.....	275
3. Dynamiser « l'entre » des corps et des objets.....	284
<i>Chapitre 2. Disjonctions entre objets et lieux de présence.....</i>	<i>307</i>
1. L'objet « placé devant » ou le matériel contre l'animé	309

2. Immobilités avivées.....	320
3. L'aura des matières et l'objet comme relais.....	337
Chapitre 3. Présence spatialisée.....	355
1. Figure-paysage : vie fictive des espaces.....	358
2. Modeler l'espace par le relief des présences.....	369
3. Étendue et dynamiques de la présence comme « vecteur ».....	387
Conclusion. Balistique des présences.....	405
Partie III. Modalités de persistance d'une présence qui point, qui fuit et s'évanouit.....	407
Introduction. Oscillations dans l'intensité de la figure.....	409
Chapitre 1. Frisson : figure minuscule et fugace.....	413
1. Aux limites de l'imperceptible.....	415
2. Le frisson comme rupture du rythme.....	429
3. Présences « poignantes ».....	437
Chapitre 2. Feuilletage : une présence composée d'absences.....	451
1. Instables fantômes.....	455
2. Feuilletage du présent, proximité d'un ailleurs temporel.....	468
3. Une présence redimensionnée à la mesure de l'irréel et de l'indicible.....	484
Chapitre 3. Partage de l'infiguré.....	501
1. L'invisible en partage ou qui partage.....	504
2. Travail et liberté du regard : voir, croire, douter, penser.....	522
3. Le « sens » du partage : balisage de l'indicible.....	539
Conclusion. Cerner les regards.....	559
Conclusion générale.....	563
Index nominum.....	571
Liste des créations plastiques et scéniques.....	579
Bibliographie.....	585
Table des illustrations.....	606

VOLUME 2

Annexe 1. Documentation sur le corpus principal.....	7
1. Les Ateliers du spectacle, <i>Tremblez, machines !</i> et <i>Animal épique</i>	7
2. Clastic Théâtre, <i>Des hurlements montaient le long des saules pleureurs</i>	11
3. Morbus Théâtre, <i>54x13</i>	15
4. Compagnie Non Nova – Phia Ménard, <i>L'Après-midi d'un foehn (version 1)</i> et <i>Les Os noirs</i> 17	
5. La Mue/tte, <i>Les Folles</i>	19
6. Les Rémouleurs, <i>Rêves et motifs</i>	21
7. Benjamin Verdonck, <i>Chansonnette pour Gigi</i>	23
8. Gisèle Vienne, <i>I apologize</i> et <i>Last Spring : a prequel</i>	31
9. Marta Pereira, <i>Et mon corps inondé</i>	33
Annexe 2. Entretiens inédits	37
1. Entretien avec Delphine Bardot et Santiago Moreno (compagnie La Mue/tte)	39
2. Entretien avec Jean-Pierre Larroche (Ateliers du spectacle).....	63
3. Entretien avec François Lazaro (Clastic Théâtre)	73
4. Entretien avec Guillaume Lecamus (Morbus Théâtre)	95
5. Entretien avec Phia Ménard (compagnie Non Nova)	109
6. Entretien avec Olivier Vallet (Les Rémouleurs)	123
7. Entretien avec Benjamin Verdonck.....	139
8. Entretien avec Gisèle Vienne	147

Liste des abréviations

Cnac : Centre national des arts du cirque

BIAM : Biennale Internationale des Arts de la Marionnette

ENSATT : École Nationale Supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre

ESNAM : École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette

FMTM : Festival Mondial des Théâtres de Marionnette (Charleville-Mézières)

ICiMa (chaire) : chaire d'Innovation Cirque et Marionnette

Ircam : Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

LED : diode électro-luminescente (vient de l'anglais : *light-emitting diode*)

ORTF : Office de radiodiffusion-télévision française

PAR : *parabolic aluminized reflector*

THEMAA : Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés

TJP : Théâtre Jeune Public

CDN : Centre Dramatique National

UNIMA : Union Internationale de la Marionnette

Titre abrégé :

Hurlements : Des hurlements montaient le long des saules pleureurs

Notes techniques

1 - Les dates de création des œuvres plastiques et scéniques citées sont indiquées entre parenthèses lors de leur première citation. Elles sont également indiquées dans l'index des créations en fin de premier volume.

2 - Nous avons choisi d'adopter pour la rédaction de cette thèse les règles typographiques de l'orthographe inclusive. Cette orthographe est aujourd'hui régulièrement adoptée dans des textes scientifiques et admise pour la rédaction de travaux universitaires. Nous ne considérons pas la graphie féminisée comme un résultat satisfaisant des luttes féministes mais saisissons cette occasion possible de faire entendre qu'elles existent. La binarité des genres qu'elle reconduit nous paraît en outre réductrice. Précisons que ces questions ne sont pas traitées dans la thèse et que l'orthographe inclusive est employée dans nos analyses comme un moyen de neutralisation du genre plus que de survalorisation de ce critère. La règle adoptée est celle de l'indication entre points médians de la terminaison féminine du mot. (ex : metteur·se en scène ; spectateur·trice·s).

Introduction générale

Dans les sciences naturelles, telles qu'elles existent, on trouve toujours une vilaine rubrique. Il y a toujours un moment où la science de certains faits n'étant pas encore réduite en concepts, ces faits n'étant pas même groupés organiquement, on plante sur ces masses de faits le jalon d'ignorance : « Divers ». C'est là qu'il faut pénétrer. On est sûr que c'est là qu'il y a des vérités à trouver : d'abord parce qu'on sait qu'on ne sait pas, et parce qu'on a le sens vif de la quantité de faits.²

Marcel Mauss, « Les techniques du corps »,
communication présentée à la Société de Psychologie
le 17 mai 1934.

Une mutation du paysage artistique contemporain se lit dans la multiplication des propositions interdisciplinaires, conduisant à une certaine hybridation des langages plastiques, musicaux et scéniques et à un décloisonnement des champs artistiques. Un tel décloisonnement participe d'un élargissement du territoire des arts de la marionnette, eux-mêmes essentiellement interdisciplinaires. Alors, comme sous l'effet de l'indéfinition qui menace, les termes pour désigner voire catégoriser et sous-catégoriser, les différentes approches des arts de la marionnette se multiplient : « théâtre de figures », « théâtre d'objets », « théâtre de matières », « théâtre de matériaux », « corps en marionnette », « manipulation d'images »³... Parallèlement, nous observons, dans le discours sur les arts, la prolifération des termes « marionnettisation » et

² M. MAUSS, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 365.

³ L'ensemble de ces expressions a été notamment utilisé dans le programme du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette (FMTM) en 2017.

« marionnettique », symptomatique d'une curiosité contemporaine aigüe pour le décentrement par rapport au seul corps humain en scène et pour une mise à l'écoute des échos pouvant être produits entre matières, corps et espaces. Notre recherche naît à l'endroit de cette diversité et de cette indistinction, dans cette zone du « divers »⁴, telle que la définit Marcel Mauss, marquée par l'ignorance et prometteuse de riches découvertes.

Suivant une approche esthétique, notre travail vise à interroger les fondements du dramatique, à l'œuvre dans des approches interdisciplinaires, qui articulent singulièrement geste plastique et geste dramatique. La question de la figuration guidera notre analyse, centrée sur l'écriture des liens entre corps, objets, lumière, son et espace.

1. Ces corps qui nous échappent

Notre questionnement naît de la rencontre d'œuvres qui ont défait quelque chose de notre appréhension du corps et ont élargi notre conception des possibles de la scène. Deux créations en particulier – pour opposées qu'elles puissent paraître sur le plan dramaturgique – ont permis la formulation de notre problème. *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs* du Clastic Théâtre, créé en 2013 dans la forge ardennaise FECR Production à Nouzonville, nous met face aux sculptures de Francis Marshall, pantins avachis et architectures miniatures, dans un lieu hautement symbolique de l'histoire de la métallurgie ardennaise. Quoique les pantins explosés de Francis Marshall ne bougent pas plus que les machines de la forge, leurs voix et leurs mouvements s'impriment dans notre mémoire de spectatrice. En déambulant à travers l'usine pour cheminer de scène en scène sous les injonctions des interprètes, nous entrons dans une œuvre. La même perte de repère physique – relativement à notre corps mais aussi aux corps visibles – s'est produite à la rencontre de *The Pyre* de Gisèle Vienne. La metteuse en scène formée à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) fait vivre en 2013 au Centre Georges Pompidou une expérience perceptive sidérante, au cours de laquelle les flashes lumineux et l'intensité de la musique, nous font douter incessamment du caractère humain des corps en scène. Que s'était-il produit pour que les limites des corps et la distance entre eux et nous semblent se dissoudre et pour qu'il ne reste dans notre souvenir qu'une impression de mouvement infiguré et l'idée que *quelque chose s'était passé* ?

Nos habitudes de regard et de lecture des images avaient été déstabilisées. Cette intuition a trouvé écho dans une question entendue souvent lors de représentations programmées dans la catégorie générique de « théâtre de marionnettes ». Des spectateur·trice·s décontenancé·e·s s'y

⁴ Voir citation en exergue de ce chapitre, p. 19.

demandaient : « Où est la marionnette ? ». Aussi naïve que cette question puisse paraître, elle nous permet d'en formuler d'autres essentielles : celle du lieu ou de l'espace dans lequel peut exister la marionnette, celle de l'unicité de « la » marionnette et celle de l'existence-même de cette marionnette. Cette question témoigne, dans son contexte, d'une inquiétude : la mise en cause de toute possibilité à partir d'un corps visible, assigné à un lieu, de reconnaître une instance dramatique agissante.

Cette inquiétude ne peut se mesurer qu'en connaissance de la conception conventionnelle de ce que serait « la marionnette ». Différents discours théoriques sur les arts de la marionnette convergent sur une définition de la marionnette comme instance dramatique articulée à un corps-objet. L'article « marionnette » de *L'Encyclopédie internationale des Arts de la Marionnette* propose, directement après une introduction sur l'étymologie du terme français, une première entrée intitulée « l'objet marionnette » et dans laquelle on lit : « Outre qu'elle est « acteur », la marionnette est un objet artistique. Des artistes issus des arts figuratifs concourent à sa fabrication, se confrontant ainsi à l'art de la scène et du mouvement »⁵.

Par ailleurs, la définition donnée de la marionnette par Henryk Jurkowski, si elle s'écarte déjà de la référence à l'anthropomorphisme, reflète une conception répandue et actuelle dans les imaginaires. Dans l'introduction de son ouvrage *Métamorphoses, la marionnette au XX^e siècle*⁶, l'historien et théoricien de l'art polonais – qui fut également pédagogue à l'ESNAM – écrit à propos de la marionnette qu'elle est « une figure artificielle, articulée, fabriquée selon les principes des arts plastiques, dotée des capacités techniques pour être mise en jeu, lors d'un spectacle, devant un public, en tant que sujet fictif »⁷.

Nous retenons notamment quatre principes de cette définition jurkowskienne : l'articulation de l'objet, le travail plastique d'élaboration de l'objet, la prédestination de l'objet à sa mise en jeu au sein d'un dispositif spectaculaire et enfin, l'existence d'un lien univoque entre élément plastique et sujet fictif. Il s'agira à partir d'eux de mesurer les frictions produites par un certain nombre de créations et ces traits définitoires.

En effet, nous repérons chez des artistes, comme Jean-Pierre Larroche des Ateliers du spectacle, non plus une succession mais une imbrication des gestes plastique et d'animation. Nous voyons également chez Guillaume Lecamus une mise en cause du principe d'articulation des objets, notamment lorsqu'il met en scène une sculpture miniature de cycliste dans *54x13*

⁵ C. GRAZIOLI et T. FOULC, « Marionnette », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/marionnette/>>, 23 mai 2016, p. 456.

⁶ H. JURKOWSKI, *Métamorphoses : la marionnette au XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretiens, 2008.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

(2014). Lorsque François Lazaro installe les pantins de Francis Marshall dans la forge de Nouzonville, il crée une forme dramatique à partir d'objets qui n'ont pas été créés pour la scène. Enfin, comment parler d'un sujet fictif à propos de la multitude de sacs plastiques que Phia Ménard fait voler dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* (2008) ou encore à propos des dix-sept mannequins adolescents de *I apologize* (2004) de Gisèle Vienne ?

Le parcours analytique que nous nous proposons dans le paysage de la création contemporaine nous met face à des scènes ou des installations, où aucun objet fixe et identifiable n'assume pleinement et de façon continue la fonction de localisation matérielle du drame. Elles ne présentent pas – ou pas seulement – d'« objet-marionnette », c'est-à-dire d'instance assumant la correspondance, définie par Henryk Jurkowski, entre une nature d'objet et une fonction dramatique de sujet.

Pourtant quelque chose *se passe* au plateau, quelque chose s'y performe, en-dehors du corps de l'acteur·trice mais aussi parfois en-dehors des objets, des matières et de toute forme visible en scène. Partant des impasses de la définition jurkowskienne, notre projet est d'analyser les modalités singulières d'une figuration que nous qualifierons de « marionnettique », afin de caractériser ce qui semble avoir disparu aux yeux des spectateur·trice·s désorienté·e·s (que nous évoquions précédemment) et ce qui s'y serait substitué.

2. De la marionnette au marionnettique

Ces premiers jalons montrent la dynamique dialogique, que nous cherchons à entretenir entre un champ artistique institutionnalisé et des créations dont nous postulons qu'elles se situent sur ses marges et permettent d'en repenser les limites. En outre, nos recherches trouvent dans le champ des arts de la marionnette, un lexique et des concepts qui étayeront nos analyses.

Le recours au terme « marionnette » fait l'objet d'usages pratiques, esthétiques et politiques qui ont des enjeux parfois divergents. Nous ne reviendrons pas sur les visions stéréotypées du théâtre de marionnettes⁸, si ce n'est pour dire que notre recherche prétend participer au renouvellement de ces imaginaires. Par ailleurs, le terme « marionnette » recouvre aussi une extrême variété de

⁸ Le terme « marionnette » véhicule encore de très nombreux malentendus sur un art souvent associé au théâtre pour enfants, aux figures populaires de Guignol et Polichinelle, ou encore à des formes télévisuelles d'un art parfois marqué idéologiquement et utilisé à des fins dogmatiques. (Voir sur ce dernier sujet, la publication à venir (en 2019) de l'ouvrage collectif *Marionnettes et pouvoir*, dirigé par Raphaële Fleury et Julie Sermon, faisant suite au colloque international « Marionnettes et pouvoir : censures, propagandes, résistances (XIX^e-XXI^e siècle) », organisé par l'Institut International de la Marionnette, à Charleville-Mézières, en novembre 2014.)

pratiques à travers l'histoire et le monde. À la fois trop réducteur et trop peu précis, il nous paraît inopérant pour aborder la singularité des œuvres qui nous intéresseront. Nous connaissons également le débat dont l'emploi de ce terme fait l'objet dans les milieux professionnels. L'historique en a notamment été retracé en introduction de sa thèse par Marie Garré Nicoară⁹. Les artistes choisissent le terme « marionnette » pour en défendre la cause ou il·elle·s le haïssent¹⁰ et lui préfèrent des périphrases (« art de l'interprétation par délégation »¹¹ pour François Lazaro) ou des associations de termes (« corps-objet-image »¹² pour Renaud Herbin, directeur du Théâtre Jeune Public – Centre Dramatique National d'Alsace).

Dans la mesure où notre approche ne sera pas de redéfinir les catégories institutionnelles appliquées aux arts, il nous a intéressé de connaître les raisons pour lesquelles les programmateur·trice·s, les producteur·trice·s, les critiques et les artistes recourent ou non au terme « marionnette » mais leurs motivations ne sont pas les nôtres. Nous y relevons avant tout une cristallisation intellectuelle autour d'un terme, qui nous indique un champ polémique. L'emploi de l'adjectif « marionnettique » nous offrira une liberté plus grande vis-à-vis de ces enjeux, tout en permettant de questionner les liens avec une discipline, son histoire esthétique, ses acteur·trice·s et ses techniques propres. À ce stade, l'indéfinition même de cet adjectif justifie en partie notre recherche. Nous posons *a priori* comme critère distinctif du « marionnettique » un principe d'écriture, qui est le contournement de l'incarnation et du rapport au corps de l'interprète humain comme instrument unique et central de l'économie des présences. Ces critères sont en effet les symptômes les plus objectivement transversaux aux pratiques qui nous intéressent. Mais un enjeu de la présente recherche sera de voir évoluer le contenu sémantique du terme « marionnettique », notamment suivant une acception dramaturgique.

3. Approche dramaturgique du marionnettique

Julie Sermon, professeure d'histoire et esthétique du théâtre à l'Université Lyon 2, a ouvert la voie à un questionnement du « marionnettique » suivant une perspective dramaturgique. L'emploi de cet adjectif permet, selon elle, de

⁹ M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, Arras, Université d'Artois, 2013, p. 6-10.

¹⁰ Nous pensons au titre de la revue *Cassandra/Horschamp* n° 69 : J. ROBERT (éd.), *Cassandra/Horschamp*, n° 69, « Je hais les marionnettes », Paris, 2007.

¹¹ CLASTIC THÉÂTRE, « François Lazaro », sur *Clastic Théâtre*, <<http://www.clastictheatre.com/francois-lazaro/>>, 2018.

¹² TJP STRASBOURG, « Corps-Objet-Image », sur *Corps-Objet-Image*, <<http://www.corps-objet-image.com/>>, 2018.

ne pas présupposer que seuls les textes écrits et pensés *pour* les marionnettes engagent une théâtralité « marionnettique » [mais de] considérer au contraire le marionnettique comme un champ esthétique, renvoyant à une certaine manière de dire, de faire et de représenter (l'homme, le monde), qui emprunte au théâtre de marionnettes ses fonctionnements et ses conventions caractéristiques, mais sans nécessairement se destiner à cette forme.¹³

Dans la suite de son analyse, la chercheuse retient comme « fonctionnements »¹⁴ et « conventions »¹⁵ du théâtre de marionnettes, les principes de « mise en effigie »¹⁶ (autrement dit l'insistance sur la condition poétique ou la condition d'artefact des entités en jeu) ou des « effets de focalisation externe »¹⁷, qui se traduisent par l'évacuation de l'intériorité des personnages ou encore des cadrages marqués et témoignant de « dramaturgies du fragment, de l'esquisse, de la vignette »¹⁸.

Julie Sermon retient comme sème du « marionnettique » certains effets du transfert de l'humain vers l'objet, qu'elle transpose en termes d'écriture dramatique. Nous nous distinguerons de sa démarche en choisissant d'interroger des œuvres scéniques qui réalisent effectivement le détournement de l'incarnation, afin d'observer les possibles dramaturgiques qu'ouvre ce principe de jeu.

À cet égard, notre recherche s'inscrit dans le champ de la théorie des arts de la marionnette, à l'endroit d'une lacune, qui est celle du questionnement des dramaturgies. Le manque d'outils conceptuels pour penser les écritures marionnettiques s'explique possiblement par une négligence, encore récente, des recherches académiques pour ce domaine artistique et par une fascination (liée aussi à la curiosité pour les choses rares) pour ses principes techniques. Pendant la seconde moitié du XX^e siècle, les artistes de la marionnette ont été les premier·e·s à stimuler et produire la recherche théorique sur leurs pratiques. La revue *Puck*, longtemps dirigée par Brunella Eruli¹⁹, en témoignera à partir des années 1980. Cette revue continue de faire référence lorsqu'il s'agit de prendre la mesure des réflexions qui traversent ce champ artistique au tournant des XX^e et XXI^e siècles. La revue *Manip* publiée par l'association THEMMAA²⁰ adopte un discours

¹³ J. SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 48, 2010, p. 113.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹ Brunella Eruli (1943-2012), professeure à l'Université de Sienna, spécialiste des avant-gardes du XX^e siècle et du théâtre contemporain. Elle fut rédactrice en chef de la revue *Puck, la marionnette et les autres arts*, de 1988 à 2012.

²⁰ L'Association nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés (THEMMAA) est la branche française de l'Union Internationale de la Marionnette (UNIMA). Elle réunit des artistes, professionnel·le·s de la culture, chercheur·se·s et amateur·trice·s. Elle a un rôle de représentation de la

plus pratique et technique, qui s'adresse davantage aux professionnel·le·s mais elle garde une rubrique consacrée à la recherche. Cette association soutient d'ailleurs différents cycles de recherche associant chercheur·se·s et artistes, telles la Scène des chercheurs (2007) ou les Rencontres Nationales²¹. La commission Recherche de l'Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) stimule également le travail de théorisation de l'art. Nous citerons par exemple le symposium « Arts de la marionnette et multimédia » organisé à Bratislava (Slovaquie) en novembre 2017. La commission Publication et Communication de l'UNIMA a conçu l'*Encyclopédie internationale des arts de la marionnette*, publiée en ligne depuis 2017 dans une version actualisée. Nous citerons enfin la création il y a trois ans de la chaire ICiMa (Innovation Cirque et Marionnette), portée conjointement par l'Institut International de la Marionnette et le Centre national des arts du cirque (Cnac). Ce dispositif vise à stimuler une recherche, fondée sur la collaboration de praticien·ne·s et de chercheur·se·s autour de différents axes formulés à partir de problématiques concrètes rencontrées par les artistes²².

Jusque récemment, les travaux universitaires s'inscrivant dans ce champ adoptaient plutôt une perspective historique sur leurs sujets. Nous pensons notamment aux thèses, publiées depuis, de Didier Plassard (*L'Acteur en effigie*²³), de Raphaële Fleury (*Paul Claudel et les spectacles populaires : le paradoxe du pantin*²⁴) ou encore d'Hélène Beauchamp (*La Marionnette, laboratoire du théâtre*²⁵), qui ont proposé des réflexions sur la marionnette au prisme des réformes théâtrales du XX^e siècle et ont ouvert la voie à la recherche universitaire en arts de la marionnette. D'autres thèses plus récentes telles celles de Lise Guiot sur le « *bunraku* transposé »²⁶ ou Marie Garré Nicoară sur « l'espace marionnettique comme lieu de théâtralisation de l'imaginaire »²⁷ adoptent une approche davantage esthétique et synchronique, qui informe plus directement les mutations en cours dans les pratiques contemporaines. Un lien fort existe entre nos travaux et la thèse soutenue par Marie

profession auprès des partenaires institutionnels et fédèrent les actions collectives de ses membres, au profit de l'expérimentation et de l'invention de nouvelles formes. (Source : THEMAA, « Présentation », sur THEMAA, <<https://www.themaa-marionnettes.com/lassociation/presentation/>>, 2018)

²¹ THEMAA organise environ tous les trois ans des Rencontres Nationales, dont le principe est de mettre en dialogue les arts de la marionnette et un autre champ disciplinaire, différent à chaque cycle.

(voir « Les Rencontres Nationales », sur THEMAA, <<https://www.themaa-marionnettes.com/lassociation/actions/rencontres-nationales/>>, 2018)

²² « La chaire ICiMa », sur ICiMa - Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette, <<https://icima.hypotheses.org/la-chaire-icima>>, 2015.

²³ D. PLASSARD, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1992.

²⁴ R. FLEURY, *Paul Claudel et les spectacles populaires : le paradoxe du pantin*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

²⁵ H. BEAUCHAMP, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

²⁶ L. GUIOT, *Le Bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry, 2016.

²⁷ M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, op. cit.

Garré Nicoară en 2013²⁸. Elle développe notamment dans sa thèse l'idée d'un dispositif marionnettique comme espace relationnel entre différents médias et différents corps²⁹. Les perspectives de recherche qui concluent sa thèse constituent en effet des pistes intéressantes pour notre étude :

Certains enjeux du corps, ou de l'espace, pourraient être amplifiés par la suite, tels que les *différents modes de présence de l'acteur* en scène, entre affirmation de la présence et mise en retrait. [...] Un tel espace [marionnettique], envisagé comme espace d'une poïétique dans les arts de la scène ouvre vers la question des œuvres en construction devant le public, mettant en jeu *la fragilité d'une présence qui se construit à vue*, de même que vers les esthétiques spectaculaires qui reposent sur une *illusion forte*, impliquant de manière essentielle la *croyance du spectateur*.³⁰

Nous retenons de cette proposition de Marie Garré Nicoară la nécessité d'approcher l'espace marionnettique à partir d'une analyse globale des dispositifs plutôt que d'une perspective rapprochée sur le seul objet. Par l'approche des dispositifs, il devient possible de penser la « présence de l'acteur » et la « présence qui se construit à vue » au prisme de la relation qui s'établit entre les objets, les corps, l'espace et les regards.

Il s'agit en effet de reconnaître la nécessité de décentrer le regard analytique de l'objet comme notre regard a été décentré vers un ailleurs face aux créations de Gisèle Vienne telles *I apologize*, où notre regard circule à travers une série de corps identiques et inertes, ou encore face à *Rêves et motifs* des Rémoiseurs, où des images sont projetées au centre comme autour de l'assemblée des spectateur·trice·s.

4. L'hypothèse d'une dislocation de l'objet-marionnette

Notre hypothèse est donc celle d'une dislocation du lien entre l'objet en scène et les lieux où se concentre le phénomène dramatique. En d'autres termes, nous observerons le dépassement du principe d'objet-marionnette, défini par l'association jurkowskienne d'un objet à une fonction dramatique de sujet fictif.

Notre proposition se fonde, par ailleurs, sur l'axiome des « deux corps de la marionnette »³¹, développé par Amos Fergombé à partir des travaux de l'historien Ernst Kantorowicz. Dans son

²⁸ *Id.*

²⁹ Voir notamment sa partie IV, intitulée « Processus et esthétiques relationnels de l'espace marionnettique ».

³⁰ M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 521. (Nous soulignons.)

³¹ A. FERGOMBÉ, « Les deux corps de la marionnette », communication dans le cadre du colloque « Corps vivants / corps marionnettiques », organisé par Françoise Heulot-Petit et Stanka Pavlova, Université d'Artois, Arras, mars 2010.

essai sur « les Deux Corps du roi »³², ce dernier analyse les implications du principe médiéval juridico-religieux de la double nature du roi. La transposition de ce principe aux arts de la marionnette permet à Amos Fergombé d’imager le fonctionnement iconique de l’objet-marionnette. Un corps matériel s’y articule à une seconde instance, de nature idéelle.

La structure binaire de ce modèle se retrouve dans les théories de l’opalisation comme dans celle de la double vision, théories fondatrices des études actuelles sur les arts de la marionnette.

L’« effet opalisation »³³ théorisé par Henryk Jurkowski renvoie à la « présence *alternative* d’un personnage fictif sur deux plans existentiels »³⁴. Comprenons par là que l’objet vaut tour à tour comme personnage dramatique et comme signe symbolique dont les termes sont définis par sa nature matérielle. Steve Tillis précisera ce principe en substituant à l’alternance de ces valeurs dramaturgiques, l’idée d’une « double vision »³⁵ simultanée de l’objet et de l’instance dramatique qui l’habite. Les œuvres contemporaines qui retiennent notre attention se situent dans un angle mort de ces principes. En effet, tous reposent sur une conception binaire du corps marionnettique, que nous pouvons considérer comme une base mais qui s’avère inopérante pour penser certains dispositifs contemporains : ces principes s’accordent sur deux modes de fonctionnement de l’objet-marionnette, l’un iconique (l’objet, transparent, donne accès à un second corps virtuel), l’autre symbolique (l’objet fait sens par sa matérialité). Or, lorsque Steve Tillis affirme la simultanée de la double vision, il ne peut rendre compte de pratiques qui ponctuellement déjouent le fonctionnement iconique de l’objet. Impossible en effet d’évoquer un fonctionnement iconique à propos de l’architecture très géométrique du castelet animé de Benjamin Verdonck dans *Chansonnette pour Gigi* (2018) et qu’en est-il des mannequins de Gisèle Vienne qui ne font sens que symboliquement dans la mesure où ils ne sont pas établis comme les corps identifiables de sujets fictifs ?³⁶

Ces créations déjouent les mécanismes de projections iconiques en ce qu’elles disjoignent les « deux corps de la marionnette ». Ce lien des deux corps est mis à mal, distendu, voire ponctuellement rompu.

³² E. H. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, J.-P. Genet et N. Genêt (trad.), Paris, Gallimard, 1989.

³³ H. JURKOWSKI, *Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 63.

³⁴ *Id.*

³⁵ S. TILLIS, *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as theatrical art*, New York, Greenwood Pr., 1992, p. 67-76.

³⁶ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », 2017

5. Dessiner le relief d'un paysage en mutation

Nous choisirons donc d'explorer les modalités de liens entre deux instances *a priori* appelées « sujet fictif » et « corps matériel de l'objet-marionnette ». Nous avons élaboré pour cela un corpus concentrique, constitué de neuf œuvres centrales et d'une constellation d'œuvres dessinant un paysage plus élargi de la création marionnettique contemporaine. (voir Figure 1).

À partir des œuvres qui avaient suscité notre réflexion et de la mise en dialogue de notre questionnement avec le champ marionnettique, nous avons sélectionné des créations sur la base d'un double critère :

- de repérage, au cours de notre expérience de spectatrice de ce que nous nommons un « doute sur le visible », autrement dit une disjonction du principe iconique de lecture des images et des corps ;
- d'inscription dans le champ du marionnettique, tel que prédéfini ;
- de diversité dans les modalités du décrochage entre corps visible et corps virtuel de l'instance dramatique.

La constitution du corpus est donc liée de près à la qualité d'une émotion esthétique de spectatrice, qui pourrait s'exprimer en termes d'impression d'un visible qui échappe ou d'un infiguré qui agit et attire notre attention. Ce qui se joue ensuite dans certaines créations contemporaines, en termes d'écart avec la définition classique de l'objet-marionnette, a constitué le second motif pour les rassembler et en faire l'objet de notre étude.

Par ailleurs, afin de répondre à une double ambition d'observation de manifestations singulières et de formulation de propositions plus générales sur un champ artistique en mutation, la structure de notre corpus fonctionne par cercles concentriques, tels qu'illustrés sur le graphique.

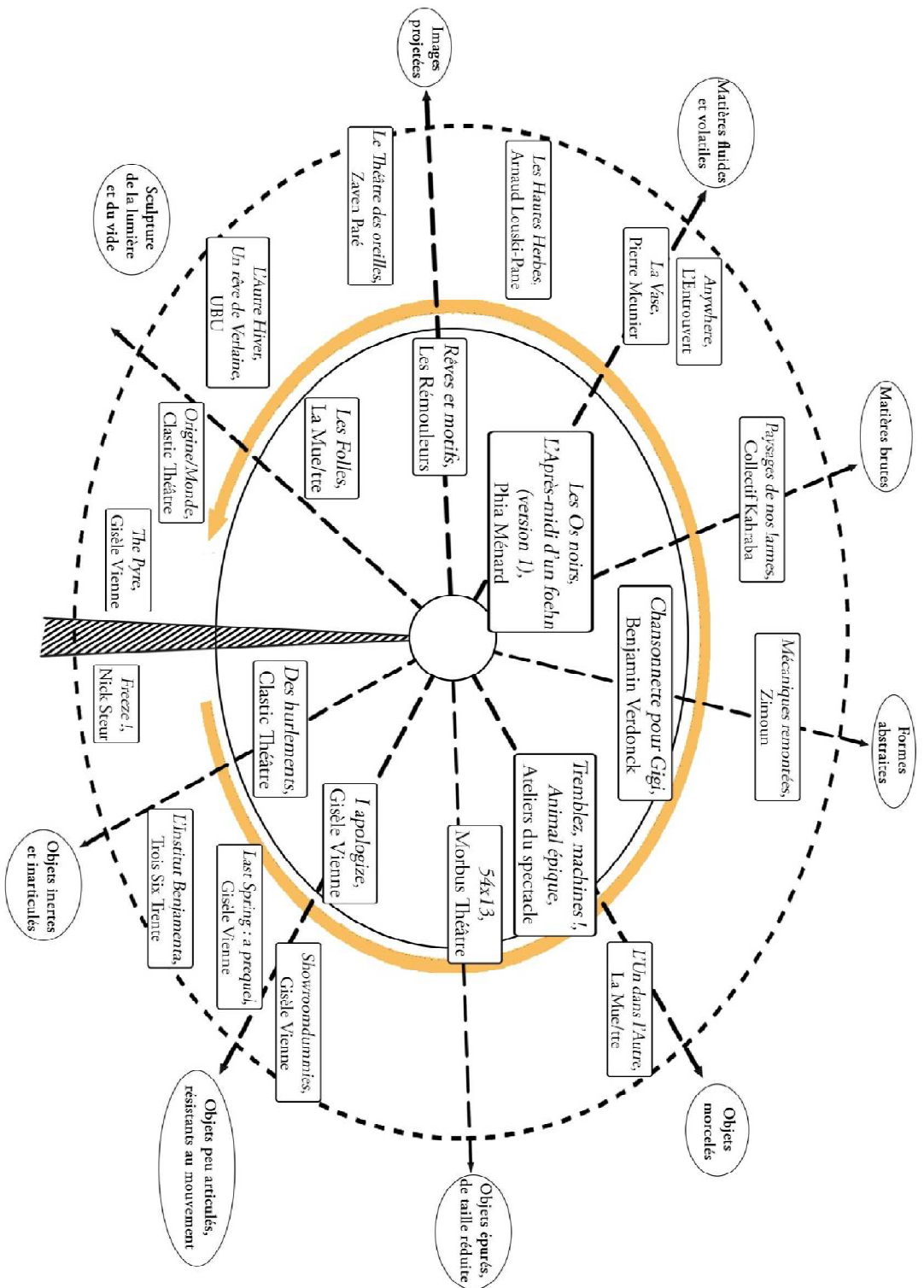


Figure 1 - Constellation d'œuvres

En son centre, un ensemble de neuf œuvres³⁷ seront étudiées de façon plus systématique. Chacune d'elles témoigne d'une forme singulière d'écart dans le fonctionnement iconique des objets (représentée par les axes partant du centre vers l'extérieur du cercle³⁸). Ces multiples atteintes au double corps se déclinent dans cette cartographie suivant une progression schématique de la qualité plastique de l'objet, du réalisme anthropomorphique à l'impondérabilité de l'objet.



Figure 2 - *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre)

³⁷ Une présentation plus détaillée ainsi que des documents en lien avec ces neuf œuvres sont rassemblés dans les annexes de cette thèse (cf. Volume 2).

Les neuf créations du corpus central réalisent de façon plus nette ou plus continue la disjonction du double corps de la marionnette. Nous avons assisté à une (au moins) de leurs représentations. Nous en avons visionné dès que possible des captations intégrales, en avons collecté des images, ainsi que l'ensemble des documents de communication et documents pédagogiques produits par l'artiste ou la compagnie en question.

³⁸ La place qu'occupe chaque création sur ce graphique ne constitue en rien une position définitive et qui concerne chaque unité de l'œuvre. Si nous avons dégagé à partir de chacune un axe qui nous paraissait central et important dans leurs mécanismes de figuration, il s'agit de ne pas concevoir cette représentation comme un plan figé dans lequel les œuvres seraient ancrées de façon permanente. Chaque création manifeste de façon plus ou moins prégnante les phénomènes qui nous intéressent, elle en tisse parfois plusieurs et repose souvent, par ailleurs, sur un recours à des objets-marionnettes fonctionnant de la façon iconique plus classique.

En outre, notre souci de constituer un corpus d'œuvres représentatif de phénomènes marquants pour le champ marionnettique s'ancre dans un paysage artistique en mutation assurément plus complexe que ne peut le traduire notre constellation d'œuvres et *a fortiori* sa représentation graphique.

*Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*³⁹ a été créé en 2013 par le Clastic Théâtre. Cette forme hybride et théâtrale est née du désir de François Lazaro, directeur artistique du Clastic Théâtre, marionnettiste et pédagogue ayant marqué une génération de praticien·ne·s, de rendre hommage aux œuvres plastiques, graphiques et textuelles de Francis Marshall, plasticien affilié à l'art brut. Cette création prend la forme d'une déambulation théâtralisée à travers la forge ardennaise FECR Production à Nouzonville (dans les Ardennes). Les spectateur·trice·s sont guidé·e·s à travers l'usine à la tombée de la nuit par des interprètes faisant office de guides. Accompagné·e·s d'un musicien et d'une chanteuse, les interprètes évoluent autour et à travers les « bourrages » de Francis Marshall, aux formes avachies et en voie de décomposition. Les interprètes circulent entre elles, s'installent sur une architecture miniature, à côté, ou sous elles, et font entendre les textes de Francis Marshall. Les objets de Francis Marshall sont inarticulés et ne sont jamais mis en mouvement, à l'exception de ses tableaux qui font l'objet d'une scène d'exposition animée.



Figure 3 - *I apologize*, Gisèle Vienne, 2004. (Photo : Gisèle Vienne © DACM)

I apologize a retenu notre attention pour la forme de résistance à l'animation dont témoignent les mannequins mis en jeu. Dans cette création scénique datant de 2004, Gisèle Vienne, formée

³⁹ Dans la suite de la thèse, ce titre sera abrégé sous la forme : les *Hurlements*.

aux arts de la marionnette à l'ESNAM, joue du trouble que produisent des mannequins très réalistes mais peu articulés. L'œuvre est également marquée par l'influence d'Alain Robbe-Grillet notamment dans sa structure fragmentaire. Le drame qui s'y joue fait voir un montage opaque de bribes narratives disjointes. Un personnage central, incarné par Jonathan Capdevielle, y évolue parmi dix-sept mannequins représentant des jeunes adolescentes en uniforme, qu'il extrait de grandes boîtes de bois et installe sous formes de différents tableaux évoquant la salle de classe, mais aussi la scène de meurtre. Ce geste de l'interprète fait voir chez lui une tentative de reconstitution d'une scène qui lui échappe. Le performeur Jean-Luc Verna et la danseuse Anja Röttgerkamp évoluent également dans cet espace déréalisé dans une relation plus ou moins claire avec le narrateur. Ils apparaissent comme des corps en contre-points, tantôt objets inertes, tantôt agissants, se déplaçant entre le narrateur principal et les objets ponctuellement manipulés par lui.



Figure 4 - *54x13*, Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Émilie Rouy)

La création *54x13* par le Morbus Théâtre travaille autrement la résistance à la lecture iconique l'objet. Dans sa mise en scène d'un texte original de Jean-Bernard Pouy, Guillaume Lecamus installe simplement sur une table au centre du plateau, une sculpture d'une vingtaine de centimètres de haut, créée par Norbert Choquet, qui dessine une silhouette de cycliste. Un seul interprète se prête à un jeu d'animation à distance avec cet objet. Il porte le texte à la première personne et ses postures orientent sur l'état de la figure. Placé alternativement derrière elle, sur le côté, au-dessus ou mimant de ses deux poings les mouvements d'un pédalier, il rend tangible l'épreuve d'endurance qu'affronte le cycliste-narrateur de *54x13*.



Figure 5 - *Tremblez, machines !*, Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle)

Une forme de résistance à l'élaboration de la forme se lit dans le diptyque de *Tremblez, machines* et *Animal épique* créé par les Ateliers du spectacle en 2017. Le principe commun en est de mettre l'atelier au plateau. Jean-Pierre Larroche met ainsi en scène des formes en cours de fabrication. Il déploie des univers poétiques dans lesquels des contraintes surréalistes permettent de mettre en dialogue les constructions plastiques, les images et la musique. *Tremblez, machines !* consiste en un montage de tableaux, régis par une contrainte de durée, et qui déploient le motif du quatre-mains, mais dont deux sont pianistes et deux sont peintres. Le motif du visage qui n'apparaît jamais traverse également cette création. L'impossibilité à dessiner le visage de l'autre relance sans cesse la quête du peintre. Ce thème de la figuration impossible est aussi au centre d'*Animal épique*. Une séquence vidéo ouvre le spectacle qui ne donne rien à voir, qu'une vaine recherche, à travers la nature, d'un animal dont l'existence même est incertaine. Les deux interprètes entrent alors au plateau pour poursuivre cette quête de figuration. Il·elle·s élaborent à partir d'une multitude de matériaux – cartons ondulés, tasseaux de bois, blocs de plâtre –, des ébauches de formes monstrueuses mais qui jamais n'apparaissent comme définitives ou satisfaisantes.



Figure 6 - *Animal épique*, Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle)

L'inaboutissement des formes procèdent dans la création *Chansonnette pour Gigi* (2018) de Benjamin Verdonck de la mise en drame du mouvement des formes abstraites. Le regard des spectateur·trice·s y chemine à travers l'espace mouvant ouvert par un cadre de bois. À l'intérieur une multitude de plans sont mus par des ficelles. *Chansonnette pour Gigi* prend la forme d'une berceuse ou d'une invitation à la méditation face à ce castelet animé. Le jeu de lumières participe également à des effets d'illusion par lesquels le proche paraît soudainement lointain et inversement. Pendant que deux musiciens jouent au plateau une musique très aérienne, Benjamin Verdonck, en position de manipulateur visible, met en mouvement le castelet et dit un texte, écrit par lui. Celui-ci apporte un contrepoint à légèreté de la rêverie. Il fait entendre les relations d'un père et de sa fille et construit une tension entre la vision curieuse et amusée d'une enfant et la violence d'un monde, fait d'attaques terroristes et de commerce mondialisé. Le vide au creux du castelet devient l'espace d'une tension entre l'intimité d'un espace calfeutré, et les fantômes d'un monde violent qui hantent ses cloisons.



Figure 7 – *Chansonnette pour Gigi*, Benjamin Verdonck, 2018. (Photo : Kurt Van der Elst)

L'Après-midi d'un foehn (version 1) et *Les Os noirs* de Phia Ménard (compagnie Non Nova) sont deux pièces appartenant au cycle qu'elle nomme les pièces du vent. La manipulation de matières fluides et brutes fondent une approche de l'objet comme instance en perpétuelle évolution formelle.

L'Après-midi d'un foehn (version 1) a été créé en 2008 au Muséum d'Histoire Naturelle de Nantes. Cette année correspond pour cette artiste, formée à l'art du jonglage, au début d'un cycle qu'elle nomme « I.C.E. » pour « Injonglabilité Complémentaire des Éléments ». Elle se propose à travers lui de cheminer vers le désapprentissage de sa virtuosité technique. Ainsi se confronte-t-elle en scène à des éléments qui échappent à sa maîtrise comme à toute forme. Outre cette dimension technique, la confrontation à des matières « injonglables », comme l'eau ou la glace, ouvrent sur des dramaturgies de la métamorphose et du changement d'état. *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* est une performance d'une vingtaine de minutes au cours desquelles des sacs plastiques de différentes couleurs et faisant voir des silhouettes très schématiquement anthropomorphes évoluent dans un espace circulaire. Celui-ci est en effet entouré de ventilateurs, dont les souffles variables permettent d'imprimer rythme et mouvement aux formes volantes. Un jeu de contact puis de conflit est mis en scène entre la foule de figures aériennes et l'interprète en jeu. Cette performance a été reprise sous une forme jeune public, plus narrative, sous le titre *L'Après-midi d'un foehn* en 2011. Dans *Les Os noirs* (2017) Phia Ménard déploie la thématique de la folie et du suicide. Structurée en trois « passages à l'acte », l'œuvre fait voir l'évolution d'une figure centrale, qui évolue au cœur de scénographies animées. Celles-ci, mues notamment par des souffles d'air, prennent la consistance – ou l'inconsistance – de paysages cauchemardesques. Un travail d'animation invisible fait voir des figures autonomes et gigantesques surplombant la figure humaine. Ainsi l'interprète semble mue par des forces extérieures à elle-même, jusqu'au dernier passage à l'acte où elle réapparaît sous un costume noir, qui lui crée un corps de cendres.



Figure 8 - *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, Phia Ménard (Non Nova), 2008. (Photo : Jean-Luc Beaujault)

Rêves et motifs (2017) des Rémouleurs nous confrontent à des visions évanescentes dans lesquelles nous sommes immergés. Olivier Vallet, co-directeur de la compagnie, constructeur et historien de l'art, mène un travail sur les dispositifs de projections et de manipulations d'images. Il explore l'histoire des techniques pour en exhumer des inventions qui auraient été abandonnées et pour les réinvestir dans ses spectacles. *Rêves et motifs* naît de l'envie de mettre en scène les textes du mathématicien Alexandre Grothendieck, textes inédits rassemblés sous le titre *Récoltes et semailles*⁴⁰. Deux interprètes se partagent la diction du texte sans chercher à l'incarner. La variété des tons qui composent ces textes, de l'essai scientifique au récit de souvenir d'enfance, se traduit par la multiplication des dispositifs de figuration, qui explorent différentes qualités matérielles des images et des objets, de la manipulation de papier kraft à la projection à partir de *camera lucida*. Le dispositif bifrontal de cette création est structuré autour d'un miroir liquide, un écran très fin fait d'un film savonneux. Celui-ci est alimenté en permanence mais peut être rompu pour permettre une mise en drame de la réflexion (dans les deux sens du terme) et de l'évanescence d'une image.



Figure 9 - *Rêves et motifs*, Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ania Winkler)

Enfin, *Les Folles* (2017) de la compagnie La Mue/tte vient compléter notre corpus central en mettant en scène à partir du travail de la lumière des jeux d'apparition et de disparition. L'œuvre

⁴⁰ A. GROTHENDIECK, « Récoltes et Semailles. Réflexions et témoignage sur un passé de mathématicien », texte inédit, disponible en ligne, 1985.

est conçue comme un triptyque, composé de deux soli, *Point de croix* et *Silencio es salud*, ainsi que d'une installation, et dont le fil thématique est la lutte des Mères de la Place de Mai (à Buenos Aires, Argentine) pour le retour de leurs enfants, disparus sous la dictature de Jorge Videla. Le premier solo traite le sujet de façon très poétique, en choisissant la problématique du deuil de la mère. Une figure féminine centrale vit de ses souvenirs et trouve progressivement une forme d'émancipation dans la lutte politique et l'action collective. La scénographie s'anime et des visages apparaissent grâce à différents dispositifs de projection, pour créer l'effet d'un intérieur hanté par des visages évanescents. Le second solo constitue un contre-point davantage documentaire sur ce même sujet. Santiago Moreno y retrace son retour en Argentine et sa rencontre avec des Mères de la Place de Mai. L'interprète, musicien mais muet, évolue au plateau, tissant différents liens entre sa propre présence en scène et des images vidéographiques projetées.



Figure 10 - *Les Folles (Point de croix)*, La Mue/tte, 2017. (Photo : La Mue/tte)



Figure 11 - *Les Folles (Silencio es salud)*, La Mue/tte, 2017. (Photo : Lucile Nabonnand)

Ce premier noyau s'ouvre sur un plus grand nombre de créations qui gravitent plus ou moins près du cœur de notre étude. Elles dessinent ainsi l'horizon d'un paysage, lui-même symptomatique de ce qui se joue en lisière de la conception jurkowskienne de la marionnette. Le nombre et la diversité formelle des œuvres de ce corpus élargi (installations d'automates, créations théâtrales, performances) vise à constituer un champ dans lequel nous circulerons plus librement suivant les résonances que pourront y trouver nos analyses du corpus principal.

Notre étude tend à offrir un regard analytique sur un moment et un espace précis de la création contemporaine. Notre corpus est donc synchronique et panoramique. Si une mise en perspective historique permettra ponctuellement de nourrir la compréhension de phénomènes contemporains, notre corpus principal se limite à des créations auxquelles nous avons pu assister entre 2004 et aujourd'hui. Le corpus secondaire intègre des œuvres parfois plus anciennes. Un principe esthétique détermine ces limites pragmatiques de notre recherche : celui d'avoir assisté à une représentation des créations. En effet, les phénomènes qui nous intéressent travaillent sur la modulation d'un rapport physique aux images et jouent d'une incertitude que seul le regard direct

(et non médié par un écran)⁴¹ peut éprouver. Notre sensibilité de spectatrice devait les avoir éprouvés dans les véritables conditions de leur représentation⁴².

Dernier critère, non-excluant mais déterminant, de sélection des œuvres, une filiation existe le plus souvent dans le parcours de formation des artistes ou dans leur champ d'évolution professionnelle avec le réseau institutionnel des arts de la marionnette. Si nous avons montré l'insuffisance de ce critère, il s'agit pourtant d'en tenir compte au moment du choix du corpus, dans la mesure où il peut nous informer d'influences esthétiques possibles entre des artistes.

Notre analyse des créations sera particulièrement attentive aux processus poïétiques. Pour nourrir cette perspective, nous avons intégrés à notre corpus la création en cours de Marta Pereira : *Et mon corps inondé*. Notre travail de dramaturge aux côtés de cette actrice-marionnettiste, danseuse et plasticienne, nous permet de cerner les enjeux techniques et le type de recherche présidant aux effets de débordement du corps de l'objet-marionnette.

Enfin, notre approche des processus créatifs se fonde sur des entretiens que nous avons réalisés avec des artistes ayant mis en scène – ou collaboré en tant que plasticien, technicien et regard dramaturgique, pour ce qui concerne Olivier Vallet des Rémouleurs – aux créations du corpus central⁴³.

Notons l'absence dans ce corpus du recours aux technologies numériques de projection d'images – en tout cas, comme principe essentiel d'une composition du corpus principal. Le déploiement du recours aux technologies numériques dans les arts depuis la fin du XX^e siècle suscite en effet de larges réflexions sur le sens du corps en scène et la réinvention des modes de figurations. Pourtant nous souhaitons contribuer à cette réflexion sur la « présence réelle » et « l'effet de présence » par l'analyse de gestes artistiques qui n'opèrent pas la déréalisation et la dématérialisation du corps par des biais technologiques mais grâce à une écriture spécifique des relations au plateau entre les corps, les objets, l'espace et les regards. Il nous apparaît en effet que

⁴¹ La captation vidéo, si elle a permis d'enrichir nos analyses ne sera utilisée que pour vérifier notre souvenir, comprendre ses mécanismes, ou intégrer à l'étude des productions artistiques qui intégreront le second cercle, élargi, de notre corpus.

⁴² Il découle également de ce principe fixé en amont de notre recherche que les œuvres analysées ont toutes été présentées en France ou dans un champ géographique très resserré comprenant notamment Bruxelles.

⁴³ Ces entretiens, publiés en annexes de la thèse, ont été transcrits et réécrits afin d'en atténuer la dimension orale. Mais ils n'ont été ni montés, ni coupés. Il s'agissait de préserver la dimension brute d'une parole enregistrée et de la publier ainsi dans la thèse, comme matériau pouvant nourrir de futures recherches.

nous pourrons, aussi paradoxal que cela puisse apparaître d'emblée, trouver dans ces démarches des formes plus essentielles de présence virtuelle et infigurée.

6. Méthode et cheminement dans les concepts

Notre analyse de ce corpus concentrique, constitué de matériaux de natures différentes, opérera suivant une double démarche. Nous ancrerons nos interprétations dans le concret de l'analyse des œuvres. À partir de l'analyse d'un geste précis, d'un dispositif spatial, d'un travail singulier de la voix, d'un élément textuel, dans une œuvre en particulier, nous chercherons ensuite les échos et les nuances possibles à cette première interprétation, dans le paysage plus vaste de notre corpus. À travers cette méthode, notre ambition est double. Elle est de saisir ces créations dans ce qu'elles ont de singulier et de permettre l'enrichissement d'une approche dramaturgique du marionnettique. Il s'agit donc de percevoir à la fois ce qui singularise et ce qui réunit les différentes démarches ici convoquées, au sein même d'un champ artistique en pleine mutation. Aucune visée prescriptive n'anime notre travail. Au contraire, il nous importe de connaître ce que la « figure » marionnettique fait et est, ce qu'elle produit et ce qui la produit aujourd'hui.

7. Entre opacité et évanescence de la figure

Le questionnement de ce lien revient précisément à interroger la figuration comme processus. Par « figuration », nous entendons communément l'acte par lequel l'invisible prend forme dans le visible. « Au théâtre, c'est la manière de représenter visuellement ce qui ne l'était tout d'abord pas »⁴⁴, nous indique Patrice Pavis. Par suite, nous choisissons d'aborder la marionnette comme « figure », c'est-à-dire comme instance articulant de façon dynamique le visible et l'invisible. Le « théâtre de figure » est certes une façon de désigner les arts de la marionnette en Allemagne et en Italie, depuis les années 1970. En France, l'expression est employée, nous indique Didier Plassard, par des « créateurs qui entendent souligner la rupture avec la tradition, [...] et mettent un accent particulier sur la dimension plastique de leur art »⁴⁵. Les principes de ce qui se nomme « théâtre de figures » ne nous semblent pas encore suffisants pour penser en quoi l'approche de la marionnette comme « figure » permet de faire entendre le vacillement du double corps de la marionnette.

⁴⁴ P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], éd. revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2014, p. 141.

⁴⁵ D. PLASSARD, « Figure (théâtre de) », dans M. Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, vol. 1/2, p. 361.

Le terme de « figure » possède, par ailleurs, une double acception qui nous semble refléter le paradoxe de l'instance spectaculaire qui nous intéresse. Dans un premier sens, la figure est « la forme extérieure (d'un objet matériel, d'un corps, d'un ensemble) »⁴⁶. De ce double sème de « forme » et d'« extériorité » découle par exemple la locution « arts figuratifs », mais également les notions de « figure de danse » ou encore « figure de rhétorique ». La figure est, dans ce sens, le tracé, le dessin lié et unifié d'une chose. Mais alors que cette dimension extérieure de la figure peut en faire l'outil de la reconnaissance de la chose, la figure peut, dans un second sens, désigner la « forme vaguement perçue »⁴⁷. Aussi le terme possède-t-il également les sèmes d'imprécision, d'incertitude voire de spectralité. La figure peut enfin désigner l'apparence momentanée de la face ou encore l'apparence en tant que signe, symbole. En anglais le terme de « *shape* » possède cette même double acception : alors que « *to shape* » désigne l'acte de façonner, « *a shape* » renvoie à une forme indistincte⁴⁸.

Forme éphémère, qui indique ou qui leurre sur la nature d'une chose, liée ou non à un corps matériel, le réseau sémantique qui se déploie autour du concept de « figure » nous permettra d'observer les frictions et les écarts entre figure et forme, entre figure et corps, entre figure et présence, entre figure et objets ou matières en scène.

Notre analyse du démantèlement de l'objet-marionnette est en fait exactement parallèle à celle que proposent Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert dans leur ouvrage sur le devenir du *Personnage théâtral contemporain*⁴⁹. Comme il·elle·s le remarquent, l'intérêt du terme « figure » est de

se trouver au croisement de deux grands champs sémantiques. D'une part, celui du visible : « figure » désigne une « forme envisagée de l'extérieur » - ce qui, au théâtre, invite à opérer un déplacement important. La figure pose la question du personnage comme *forme d'apparition* avant de le considérer comme une entité substantielle ; elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique. D'autre part, celui de la technique, au sens très général de conventions ou de codes d'écriture.⁵⁰

Il·elle·s identifient *a contrario* l'impasse théorique posée par le concept unique de « personnage », dans le fait de « se trouver dans l'obligation de passer par des intermédiaires supposés permanents, monolithiques, moins souples et provisoires »⁵¹. Nous pouvons transposer ce propos au concept d'objet-marionnette dans le champ marionnettique. La marionnette pensée comme objet ne permet pas d'intégrer des formes plus versatiles du drame marionnettique.

⁴⁶ A. REY et D. MORVAN (éd.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, 4 vol.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute : essai*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 164.

⁴⁹ J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11. (Nous soulignons.)

⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

De même que Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert se réfèrent à la méthode d'analyse proposée par Michel Vinaver dans *Écritures dramatiques*⁵² pour se concentrer sur l'axe analytique des « personnages ». Nous pouvons renommer la variable de cet axe « présence » et reprendre pour notre recherche les termes désignant ses deux pôles : d'une part, des personnages « fortement dessinés, cernés, caractérisés »⁵³ et de l'autre, « l'espace inter-personnage est plus prégnant, intéresse davantage que les personnages pris individuellement »⁵⁴. Transposant leur méthode à notre champ d'étude, nous pouvons formuler les questions qui guident notre recherche dans les termes suivants : Quel est le degré de caractérisation des objets en scène ? À quel point sont-ils dessinés, cernés ? Quel est le rôle de l'espace inter-objet ? Notre attention aux « présences » marionnettiques, plutôt qu'à l'objet-marionnette déplace le champ de nos analyses des objets vers les dispositifs, afin de pouvoir observer la multiplication des foyers de mouvement et l'écriture spatiale des tensions dramatiques.

La définition du concept même de « présence », si versatile, fera d'une partie préliminaire à l'analyse des œuvres. Cette première partie de notre recherche nous permettra de cerner à partir d'approches multidisciplinaires les traits spécifiques de la « présence marionnettique ».

Ce passage par la « figure » marionnettique et par sa « présence » spécifique nous permet d'observer précisément le jeu – au sens d'écart et de tension – entre les deux corps en question. Le schéma ci-après constitue une base pour observer l'oscillation de la figure en termes d'intensité de sa présence et de densité de son corps matériel.

⁵² M. VINAVER (éd.), *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

⁵³ *Ibid.*, p. 906.

⁵⁴ *Id.*

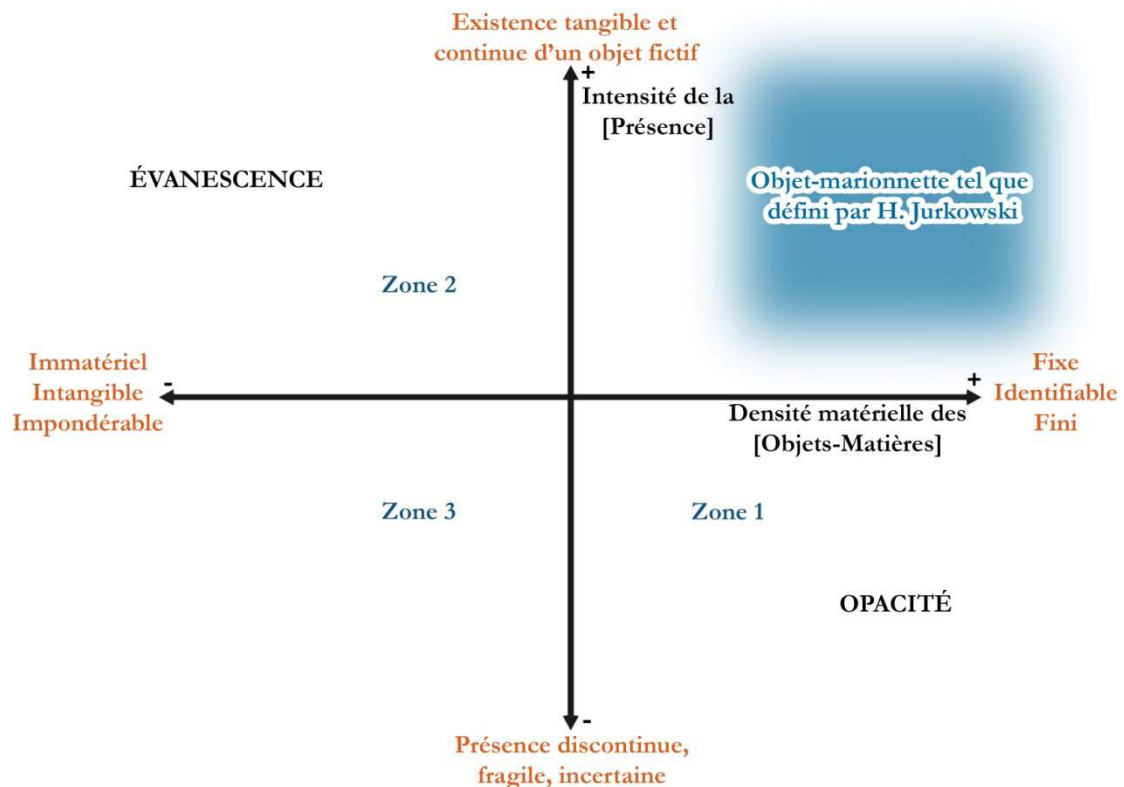


Figure 12 – La figure marionnettique contemporaine entre opacité et évanescence

En abscisse, la densité matérielle de l'objet ou de la matière se détermine suivant des critères d'anthropomorphisme, d'unicité, d'unité, d'homogénéité et de stabilité. En ordonnée, l'intensité de la présence se définit en termes de qualité et de continuité de l'influence sur le déroulement d'un drame.

Dans la zone en haut à droite, se situent les écritures, qui installent un lien univoque entre un sujet fictif et un objet défini, suivant la définition jurkowskienne.

Dans la zone 1, les objets sont stables sur le plan de la forme. Clairement identifiables, ils peuvent pourtant rester inanimés ou n'être articulés que discontinûment à une présence dramatique. C'est ce que nous désignerons comme la mise en drame de « l'opacité » de la figure. Au sens propre, l'opacité caractérise des corps « qui ne transmettent pas certaines vibrations »⁵⁵ et plus précisément « qui ne laissent pas passer la lumière »⁵⁶. Ce premier sens s'articule à une acception figurée, qui signifie « qui ne se laisse pas comprendre »⁵⁷. Par opacité, nous

⁵⁵ *Dictionnaire historique de la langue française*, nouvelle éd. augmentée par Alain Rey, Paris, Le Robert, 2012.

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Id.*

caractérisons également, suivant une acception médiologique, un mode de mise en jeu de la matière, des objets et des corps, comme instances matérielles n'ouvrant sur aucune image animée⁵⁸.

Dans la zone 2, la présence dramatique est clairement identifiable. Une figure peut agir sur le drame sans qu'aucun objet pourtant ne permette d'ancrer sa présence dans un lieu ou un corps. C'est ce que nous désignerons comme état d'« évanescence » de la figure. Le terme « évanescent », dérivé du latin *vanus* qui signifie « vide, dégarni »⁵⁹, s'applique, dans son sens actuel, à ce qui n'a qu'une existence éphémère ou à ce qui a une apparence imprécise, qui est indéfinissable. Il est lié étymologiquement au verbe « s'évanouir », qui peut signifier « disparaître sans laisser de traces »⁶⁰. Nous qualifierons donc d'« évanescence », une figure marionnettique, fantomatique, qui agit sur le drame quoiqu'elle n'apparaît que sous une forme fuyante. Son corps matériel confine à l'impondérable.

Dans la zone 3, enfin, une présence fragile peut traverser de façon fugace et éphémère un espace au sein duquel aucune forme fixe ne peut être identifiée comme objet ou corps matériel stable.

En situant sur ce graphique, les créations contemporaines – ou un de leurs fragments, une de leurs unités ou séquences –, nous voyons apparaître les différents modes de décrochage entre ces deux corps. Un déplacement (au cours d'une séquence ou d'une œuvre) sur ce graphique fait alors apparaître la figuration comme processus dramatique⁶¹.

8. Cheminement de la ruine de l'objet à l'oscillation de la présence

Plus que de cheminer par sauts d'une œuvre à l'autre, à travers le paysage que constitue notre corpus (cf. Figure 1), l'enjeu de notre recherche est de saisir les différentes variations possibles dans la configuration du double corps marionnettique. Il nous intéresse de comprendre techniquement quels gestes, quelles matières, quels dispositifs fondent différentes poétiques de la présence vacillante et de formuler les conséquences esthétiques mais aussi le sens philosophique, anthropologique et parfois politique de telles approches du dramatique.

⁵⁸ Sur ce sujet voir H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, J. B. Torrent (trad.), Paris, Gallimard, 2004.

⁵⁹ *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Précisons que l'enjeu de nos analyses ne sera jamais de situer une création ou une écriture à un endroit fixe de ce graphique. Celui-ci a pour fonction d'illustrer l'articulation conceptuelle que nous proposons. Il s'agira en effet de montrer que les créations marionnettiques jouent de la double oscillation de la figure entre ces quatre pôles et qu'aucune ne réalise absolument et seulement l'un ou l'autre des principes de figuration que nous avons explicités.

Des préliminaires pour cerner la présence auront pour objet de définir ce concept, à partir des œuvres à l'étude et par le tissage de discours éclairant l'interdisciplinarité de la figure marionnettique. En effet, la dislocation dont nous faisons l'hypothèse impose avant tout de saisir la nature d'une présence possible hors du corps de l'acteur·trice et plus encore hors de toute forme visible. Ces préliminaires permettront donc à partir d'emprunts à l'icologie, à la philosophie des religions mais aussi à l'anthropologie de mettre au jour un ensemble d'indices objectivables de la présence dans les créations à l'étude.

La première partie de notre thèse s'intéressera aux atteintes portées à la matérialité de « l'objet-marionnette », c'est-à-dire de l'objet saisi dans sa fonction de siège de la présence. Partant d'une perspective historique sur les relations entre arts de la marionnette et arts plastiques ainsi que d'une analyse des mécanismes de présence dans les arts plastiques, nous montrerons que l'objet animé, dans les créations du corpus, subit un triple procès de morcellement, de défiguration et de dématérialisation. Lorsqu'il est anthropomorphe, le corps-objet se présente comme morcelé et béant. Il est également des figures dont la forme elle-même se dissout. De l'effacement du visage à la négation de toutes formes, les dramaturgies contemporaines mettent en scène une difficulté à « faire figure ». Des formes abstraites et des matières abstraites sont mises en scène pour leur dynamique propre et pour ce qu'elles racontent de l'humain qui les rencontre. Plus encore, la perte de densité de l'objet-marionnette confine à sa dématérialisation. Les corps et les objets sont traités comme des surfaces, organisés suivant des dynamiques picturales. Le travail du son et de la lumière traduit une conception plastique du vide. À travers elle, s'érigent des figures ondulatoires que le geste de l'acteur·trice éveille ou désigne. La question de la perception de telles figures dramatiques dématérialisées sera posée et nous tenterons d'y apporter des éléments de réponses en pensant la dimension physique de l'expérience dramatique proposée par de telles œuvres aux spectateur·trice·s.

La deuxième partie de la thèse montrera que la mise à mal de l'objet-marionnette tient également à son dysfonctionnement comme lieu de la présence. Un phénomène de « délocalisation » des présences se lit à travers la « désanimation » dramatique des objets. Nous repérerons ainsi des présences dramatiques circulant sans hiérarchie à travers les corps humains ou inertes en scène. Cette circulation est permise par la mise en tension des espaces entre et autour d'eux. Ainsi, reprenant certains codes cérémoniels proches de l'animisme, quoique sans transcendance sinon dramatique, les artistes mettent en œuvre un fonctionnement auratique de l'objet. Même immobile, l'objet acquiert une forme de vivacité grâce au dialogue de sa forme avec les lumières, les sons, les gestes et la voix des interprètes. Ainsi la présence marionnettique se

diffuse. Imprégnant potentiellement l'ensemble de l'espace, elle défait la distinction sémiologique entre scénographie et objets animés. Dans ces scénographies animées, des figures dramatiques s'érigent alors, qui prennent la forme de lieux, eux-mêmes habités par d'autres présences. Ce jeu d'imbrication permet de donner un sens dramatique à un rapport d'échelles déséquilibré. Il est propre à faire voir des figures submersives quoiqu'impalpables, dépassant l'humain. Cette conception de la figure marionnettique étendue nous permet de la considérer comme « vecteur » de drames spatialisés. Elle participe de la mise en drame d'un espace, par ses contrastes et le relief des figures qui s'y articulent, plus que par le déploiement temporel des tensions.

Prenant la mesure des atteintes au corps matériel de l'objet-marionnette et de la dislocation des liens spatiaux entre corps scéniques et lieux de la présence, la troisième partie de notre thèse s'intéressera à l'impact de ces phénomènes sur la qualité et la nature de la présence dramatique qui persiste dans ces créations. Nous y déploierons trois perspectives dramaturgiques sur le vacillement de l'intensité des présences. La présence de l'objet immobile est aussi celle qui persiste de façon minimale et minuscule. Nous proposerons donc de recourir au modèle du frisson pour penser une présence qui point à la lisière des formes et qui se manifeste suivant le rythme spécifique de la rupture, fugace et soudaine, d'un rythme régulier. La présence discontinue est aussi celle qui agit en négatif, comme la manifestation d'une absence. L'héritage d'un théâtre de fantômes, les liens historiques avec la convocation sur scène de la mort et des dieux, imprègne les créations contemporaines. La figure topique du spectre y perd pourtant de sa consistance formelle. Elle se diffuse et se fond dans les plis de la matière. La spectralité caractérise alors davantage un mode d'écriture marionnettique, c'est-à-dire une organisation du visible et de l'invisible par strates, rendues tangibles par le feuilletage d'absences et de présences. Ce travail de convocation de l'absent – que cet absent soit géographique, temporel ou fictif – dans le présent du drame soutient des dramaturgies de la mémoire. Il peut pourtant fonctionner également comme une vision sur l'à-venir : la mise en présence de la figure dit alors l'urgence d'une lutte et d'un engagement dans le présent. Enfin, nous interrogerons les modulations que produisent ces dramaturgies de l'infiguré dans la position spectatorielle. À partir de notre propre expérience sensible, des discours d'artistes et de l'analyse du mode de regard que dessinent en creux les dispositifs, il s'agira de penser la qualité d'une présence qui se communique à travers l'invisible. Nous soulèverons plus précisément les problématiques de la relation du·de la spectateur·trice au groupe assemblé et de la relative liberté offerte par des images infigurées. La question de la construction dialectique des visibilités sera posée aux créations afin de saisir en quoi les dramaturgies procèdent comme balisage d'un indicible. La question de la figuration rejoindra alors celle des modalités de mise en partage d'un sens.

Préliminaires pour cerner la présence

Représenter, c'est rendre présent par des présences.

Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*⁶²

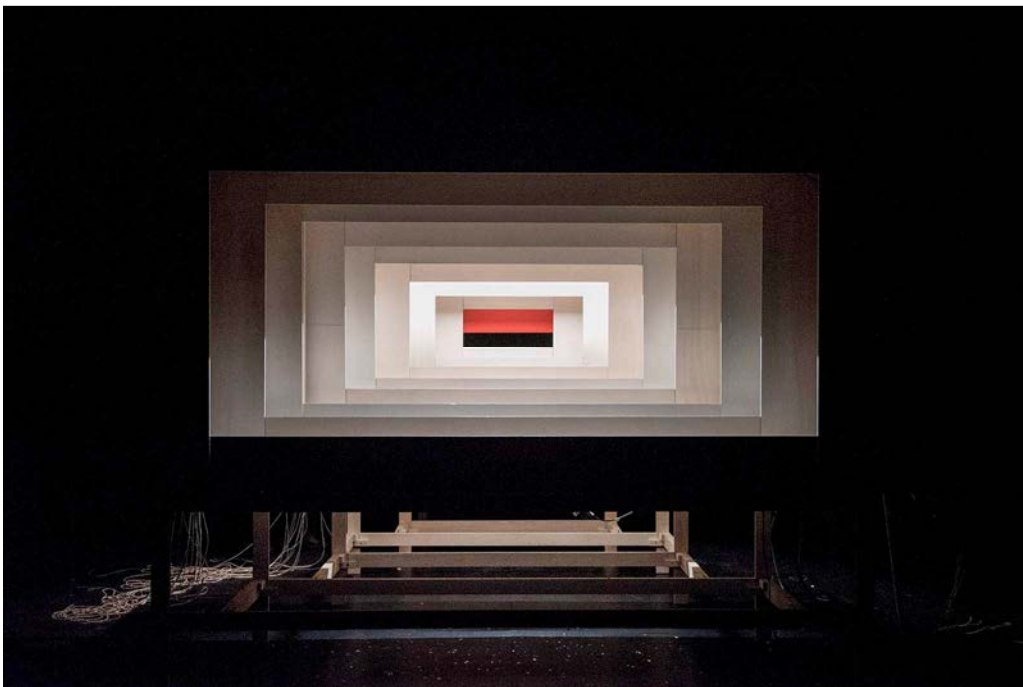


Figure 13 – *Chansonnette pour Gigi*, Benjamin Verdonck, 2018. (Photo : Kurt Van der Elst)

⁶² H. GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, [1943], Paris, Vrin, 2002, p. 16.

Ces préliminaires ont pour but de définir le concept de « présence » à partir duquel nous avons choisi d'analyser les modalités de figuration marionnettique. La difficulté à fonder une approche objective de la présence tient à la capacité d'envoûtement et à l'exercice d'un charme, qui se trouvent parfois eux-aussi intégrés à la définition du concept lui-même. Yannick Butel évoque, dans son *Effet de cerne : essai sur la présence*, la qualité sublime de la « Présence [sic] », et le mélange de fascination et d'angoisse qu'elle suscite⁶³.

L'enjeu de ces préliminaires est donc d'établir un appareil théorique et terminologique pour asseoir nos analyses des œuvres à partir de ce concept *a priori* si versatile. Les créations contemporaines qui constituent le corpus d'étude peuvent être associées à l'art dramatique, mais aussi à l'installation ou à la performance. Elles convoquent musique, images, matières et jeux d'acteur·trice. Aussi les approches théoriques que nous retiendrons décrivent un cheminement progressif du plus près du corps de l'interprète et de l'incarnation (avec des approches théoriques du personnage et du jeu d'acteur·trice), jusqu'aux processus de perception musicale et rythmique de la présence, en passant par des procédés de création de présences à partir de l'image (approches iconographiques et théologiques). Afin de cerner pleinement ce qui fait présence, notre cheminement dans ces préliminaires mettra en dialogue des réflexions sur les processus de création ou de convocation, et sur les mécanismes de reconnaissance ou de perception de la présence. Nous proposerons également à travers ce parcours des recoupements entre des approches théoriques et des discours sensibles sur le concept de présence, parce qu'il importe de repérer ce qui dans les discours de spectateur·trice·s ou témoins de la présence agit et émeut. En outre, qu'il s'agisse d'inspirations conscientes et explicites ou seulement d'influences plus discrètes, ces discours influencent plus ou moins directement les artistes dont les œuvres sont à l'origine de notre recherche. La « présence » semble en fait exiger, pour pouvoir être cernée et démystifiée, une telle conjonction des approches théoriques et sensibles.

Comment donc l'idée de présence agit-elle dans le travail de création ? Sous quelle forme se manifeste-t-elle dans la réception des œuvres ? Dans les multiples champs où elle est invoquée, quels sont les indices minimaux permettant d'identifier et d'objectiver une présence ?

Comme aucune ou presque de ces propositions ne portent spécifiquement sur les présences marionnettiques contemporaines, c'est par leur mise en dialogue que nous tenterons de pallier cette aporie. Leur tissage permettra d'identifier des récurrences et de poser un cadre référentiel pour le déploiement de nos analyses de la présence marionnettique.

⁶³ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 120.

1. Enjeu : connaître le « charme » de « l'indéfinissable » présence

Le terme de « présence » ne possède pas le même sens lorsqu'il est précédé d'un article défini ou indéfini. « La présence » d'une personne ou d'un animal précise le *Petit Robert de la langue française*, est le fait pour elle ou lui « d'être dans le lieu dont on parle où l'on est ou dont on parle »⁶⁴. Par extension dans le domaine de la philosophie, la présence est « le fait d'être dans le monde, d'y agir »⁶⁵. « Une présence » désigne par contre une « personne ou un animal auprès de quelqu'un »⁶⁶. Dans les deux usages du terme, la présence renvoie à une existence vivante, humaine ou animale. Nous interrogerons au fil de notre recherche ce que la présence marionnettique déplace dans cette conception et ce que ce déplacement produit sur le plan philosophique voire éthique. Nous chercherons en outre à noter les variations de « la » présence à « une » présence, c'est-à-dire à repérer la qualité d'une présence possédant l'entière et la forme suffisante pour être identifiable à elle seule comme sujet sur le plan dramatique.

C'est bien dans le sens de ce cheminement de « la présence » à « une présence » – de la qualité à la chose qualifiée – que nous chercherons à reconnaître les mécanismes et la qualité de ce qui s'y joue, afin de désigner finalement les instances dramatiques mises en jeu dans les arts de la marionnette contemporains. Dans les deux usages du terme, on identifie également le sème de partage d'un espace et d'une forme de proximité entre la présence et celui-elle qui la reconnaît.

Le dictionnaire général indique enfin que dans le champ théâtral, la présence est la « qualité qui consiste, pour un acteur, à manifester avec force sa personnalité »⁶⁷. Le langage commun définit donc la présence dramatique suivant une approche psychologique de l'acteur·trice. Cette définition est donc insuffisante pour saisir ce que serait une présence marionnettique. Aussi elle nous permet de faire remarquer la distinction entre « avoir de la présence » et « être une présence » ou « être présent ». Nous faisons l'hypothèse que de l'une aux autres de ces expressions, seul un changement de point de vue opère. C'est précisément ce manque que nous chercherons à combler. En outre, la première expression ne traduit que la perception commune et simplifiée d'un processus qui consiste, par un travail plus ou moins grand, à « être présent ». Elle contribue en grande partie au flou et au mystère qui nimbent souvent l'évocation de ce concept esthétique, le rendant peu opérant. Nous devons situer la présence marionnettique par rapport à ces deux paradigmes sur l'être et l'avoir de la présence.

⁶⁴ « Présence », dans J. Rey-Debove et A. Rey (éd.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015, p. 2010.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id.*

Les essais de théoricien·ne·s du théâtre, de l'image, ou encore des religions qui se sont essayé·e·s à définir la présence font état de la part irréductiblement indéfinissable que comporte la notion. L'article « Présence » du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis s'ouvre sur la mention du fameux « je-ne-sais-quoi »⁶⁸ dont seraient doté·e·s certain·e·s interprètes. La première partie de l'article est largement rédigée au conditionnel et, outre les citations rapportées, l'auteur y affirme que la présence, qu'il qualifie de « troublante »⁶⁹ est « le morceau de bravoure des théoriciens placés devant un mystère inexplicable »⁷⁰.

Dans son *Essai sur la présence*⁷¹, qui nous apporte pourtant de nombreuses clés d'analyse, Yannick Butel évoque les spectateur·tric·e·s qui voient « un inconnu innommable »⁷² et éprouvent « avec fébrilité le sens irréprésentable »⁷³. Ainsi la difficulté conceptuelle que pose la présence est parfois résolue, ou écartée, par l'intégration de ce flou, de cette part d'indéfinissable, comme trait essentiel de sa constitution. À cet égard, on peut noter que l'infinie et inépuisable quête d'une définition de la présence est elle-même moteur de création, stimulante pour l'expérience artistique. En témoigne, par exemple, la célèbre conférence de Federico García Lorca, *Jeu et théorie du duende*⁷⁴, qui constitue en soi une performance oratoire, veillant à éviter « qu'il entre dans [la] salle le terrible bourdon de l'ennui qui enfile toutes les têtes sur un délicat brin de sommeil »⁷⁵, et un manifeste poétique sur cette intraduisible « moelle des formes »⁷⁶ artistiques qu'est le *duende*.

Devant l'impossibilité de définir précisément ce qu'est la présence, dans une acception esthétique, ces préliminaires entendent objectiver les zones d'incertitude et réduire les angles morts des théories existantes, en multipliant les perspectives d'observation. L'annonce du projet de « cerner la présence », inspiré du titre de l'ouvrage de Yannick Butel⁷⁷, fait entendre le paradoxe d'une entreprise de définition d'un concept apparemment « indis-cern-able ».

L'entreprise de « cerner la présence » joue sur l'écart de sens entre le nom et le verbe qui partagent la même racine étymologique. Le nom « cerne » possède un sème d'imprécision. Il

⁶⁸ P. PAVIS, « Présence », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 270.

⁶⁹ P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre : l'effet de cerne*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁷² *Ibid.*, p. 61.

⁷³ *Id.*

⁷⁴ F. GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du duende*, L. Amselem (trad.), [2008], Paris, Allia, 2017.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁷ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, *op. cit.*

renvoie au « cercle coloré, bistre ou bleuâtre, qui entoure parfois les yeux »⁷⁸, mais aussi au « bleu, marbrure autour d'une plaie, d'une contusion », ou encore à la « trace laissée sur une étoffe par le contour d'une tache mal nettoyée », où il se fait synonyme d'auréole. Nous soulignons dans ces définitions l'emploi des termes « bleuâtre », « marbrure » ou encore de la locution « mal nettoyée », qui confèrent au terme un caractère nébuleux et indistinct.

Le verbe « cerner » quant à lui renvoie à la netteté d'un tracé qu'il soit abstrait ou concret. Il peut être synonyme d'« encercler ou envelopper » mais signifie aussi « assiéger ou bloquer », avant de désigner le fait d'« entourer le contour (d'une figure) par un trait » ou, au sens figuré, « délimiter en définissant ». Ce paradoxe sémantique inhérent à la racine « cerne », qui peut contenir l'idée de délimitation nette ou celle d'auréole imprécise, raconte la difficulté de notre entreprise et justifie les présents préliminaires.

En partant de ce terme au sens très vaste, nous cherchons en fait à limiter notre objet d'étude à ce qui agit dans le drame. En d'autres termes, l'objet de notre étude est de désigner la substance singulière de ce qui se manifeste au cours de l'expérience marionnettique, créée par les artistes et vécue par les spectateur·trice·s.

2. Présences en scène

2.1. Être une présence ou faire présence

Le degré le plus identifiable de la présence dramatique est celui du personnage. La constitution d'un « sujet fictif »⁷⁹, pour reprendre les termes de Henryk Jurkowski, relève bien de la création d'« une » présence dramatique. L'incarnation théâtrale constitue le corps en lieu, qui détermine une présence fictive. La marionnette telle que définie par Henryk Jurkowski, à son tour, constitue l'objet en lieu, où se reconnaît la présence d'un personnage.

L'observation des écritures et des pratiques scéniques contemporaines laisse pourtant apparaître les limites d'une présence dramatique confinée au personnage. Déjà dans la définition de la présence que propose Patrice Pavis, la notion de personnage et celle d'événement théâtral se

⁷⁸ Les éléments de définition qui suivent dans ce paragraphe et le suivant sont extraits des deux articles de dictionnaire : « Cerne », dans J. Rey-Debove et A. Rey (éd.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015, p. 383 ; « Cerner », dans J. Rey-Debove et A. Rey (éd.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015, p. 384.

⁷⁹ H. JURKOWSKI, *Métamorphoses, op. cit.*, p. 10.

conjuguent : « La présence [se] définirait comme collision de l'événement social du jeu théâtral et de la fiction du personnage et de la fable »⁸⁰.

Pour saisir la mutation du personnage à ce qui persiste à « faire présence », il s'agit donc de cerner la présence depuis une double perspective : celle de l'instance fictionnelle – qui « est » une présence – et celle de la phénoménologie de la scène – qui consiste à « faire présence » au cours de l'événement théâtral.

2.1.1 Du personnage fictif à la dynamique de la figure

La perspective adoptée par Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert nous intéresse pour la transition qu'elle permet d'opérer d'« une » présence, pensée comme instance fictionnelle, à « la » présence, conçue comme dynamique structurante pour le drame et le jeu. Dans leur introduction du *Personnage théâtral contemporain*, il·elle·s précisent que dans les œuvres dramatiques qui font l'objet de leur étude, « les effets de réels de la présence et du travail de l'interprète l'emportent sur tout substrat de fiction »⁸¹. À partir de cette disjonction entre présence et fiction, il·elle·s opposent la recherche de l'illusion à la présence « sur le devant de la scène » de « corps diseurs »⁸² et de « corps joueurs »⁸³. Il naît de ces éléments introductifs un besoin de déplacer l'attention, de ce qui se construit sur le plan de la fiction vers ce qui se joue dans le temps réel de la représentation et vers ce que le texte prononcé performe.

Dans sa thèse sur l'effet-figure, Julie Sermon caractérise par ailleurs la figure par un « état de présence équivoque qui questionne l'imaginaire même de la représentation »⁸⁴. En outre, mettant en retrait les enjeux de fiction et de narration, sa définition de la figure en fait une instance « de l'ordre d'une force – un principe d'action et de déformation – une énergie qui travaille à modifier un équilibre »⁸⁵. Nous constatons alors que le glissement depuis le personnage jusqu'à la figure s'accompagne d'une essentialisation de la présence comme principe structurant et dynamisant le drame.

⁸⁰ P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 270.

⁸¹ J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 8

⁸² *Id.*

⁸³ *Id.*

⁸⁴ J. SERMON, *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, Thèse de doctorat en études théâtrales, France, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2004, p. 14.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

2.1.2 Persistance de la voix et du souffle

Dans ce décentrement analytique du corps à l'énergie, de la matière à la force, de la fixité au mouvement, la voix constitue un trait persistant, indiquant une présence. La voix, le souffle et leur mise en scène assurent le lien entre les deux états du personnage : ils en constituent la trace lorsque le corps s'efface⁸⁶.

La voix et le souffle sont des concepts opérants pour penser le devenir présence du personnage, dans la mesure où ils s'entendent à la fois comme productions physiques concrètes et comme métaphores. Ainsi Yannick Butel affirme-t-il que la voix est « circulation et distribution d'intensités qui éveillent le lecteur au sens »⁸⁷. Il assimile le souffle de l'acteur à l'existence d'une présence. « Ce à quoi il convient d'être attentif, écrit-il, c'est donc au silence de l'écriture qui, porté sur la scène, trouve et retrouve dans le souffle d'un acteur et la respiration d'un personnage, une présence »⁸⁸.

Valère Novarina offre par ailleurs, avec ce qu'il nomme « le respiré », une notion enrichissant la variable que nous avons choisi d'appeler « présence » : « Le “spirituel”, ce n'est pas l'immatériel, c'est le “respiré” : l'esprit n'est pas le contraire de la matière mais sa métamorphose, son offrance. L'esprit est une “donnée” de la matière »⁸⁹. L'apport de cette proposition tient à son dépassement de la dualité entre virtuel et matériel, dépassement qui sera efficient pour repenser la dualité du corps marionnettique, mise à mal dans les créations du corpus. Ce dépassement fait voir aussi la limite des représentations graphiques proposées en introduction⁹⁰ (cf. Figure 1 et Figure 12) Nous postulons que le respiré, la voix et le souffle sont des gestes faits concepts, opérants pour penser son devenir figure et s'intéresser ainsi à la qualité dynamique de sa présence. Il importe donc de se rendre attentif, au travail du souffle et de la voix qui singularise le travail des interprètes dans les créations contemporaines à l'étude.

La présence se décline donc au théâtre comme instance – le personnage est « une » présence – ou comme dynamique – l'interprète « fait présence » – suivant la mise en scène des voix et des souffles, au moyen des corps en scène. Or, Patrice Pavis propose de compléter cette approche de

⁸⁶ Voir également sur ce sujet : S. LE PORS et J.-P. SARRAZAC, *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

⁸⁷ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 52.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁹ V. NOVARINA, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2005, p. 113.

⁹⁰ Ceux-ci sont à considérer comme des points de départ à notre réflexion et visent eux-mêmes à être enrichis de nos analyses.

la présence par une analyse phénoménologique de « l'événement » théâtral⁹¹. Cette double entrée permettrait selon lui une « saisie sémiologique » d'une présence « ramen[ée] [...] à de plus justes proportions, dénuées en tout cas de tout halo de mysticisme »⁹². Il reconnaît en effet les limites théoriques que comportent les essais sur la présence centrée sur le charme ou le jeu de l'acteur·trice.

Le concept de « fleur » de l'acteur tel qu'il nous a été traduit de la tradition japonaise nous fournit des outils de définition de la présence à partir du corps. Tel qu'il a été repensé à l'aune de la phénoménologie du plateau, il constitue un outil permettant d'articuler la présence et l'apparaître en scène, articulation fondamentale pour l'analyse de présences évanescences rencontrées dans les créations de notre corpus.

2.1.3 Phénoménologie de la « fleur » de l'acteur

L'acception commune de la présence liée au travail de l'acteur·trice est celle que l'on retrouve dans l'expression « avoir de la présence ». Elle est liée à un charme exercé par l'interprète. Elle repose, selon Patrice Pavis, sur la capacité de communication avec le public, don ou résultat d'un travail de l'interprète, liée à son existence physique⁹³. Or, ce principe de rayonnement de l'acteur·trice rejoint le concept de « fleur de l'acteur » développé au Moyen Âge par le dramaturge japonais et théoricien du *nô*, Zeami.

(i) Résonances du *nô*

Un détour par la théorie du *nô* se justifie notamment par le lien existant très fortement, autant à l'époque médiévale qu'aujourd'hui, dans la formation même des acteur·trice·s au Japon entre art de l'interprétation et pratique de la marionnette⁹⁴. Aussi, bien qu'ils nous parviennent de façon parfois déracinée par rapport aux réalités pratiques auxquelles ils se référaient originellement, les traités de Zeami fournissent des outils techniques fréquemment convoqués par les pédagogues et théoricien·ne·s contemporain·e·s du jeu dramatique⁹⁵. Tout en gardant à l'esprit l'écart culturel et

⁹¹ Cf. définition *supra*, p. 52.

⁹² P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 270.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ Henryk Jurkowski explique que, dans la culture japonaise, la formation professionnelle de l'acteur·trice est indissociable du contact avec les arts plastiques et plus particulièrement la marionnette. Il rapporte les propos du marionnettiste Hichi Okamoto de la compagnie Dondoro, qui est fasciné par « la frontière entre l'immobilité et la vie », principe qui organise également les danses *butô*, le *nô*, le *bunraku* et le *kabuki*. (H. JURKOWSKI, *Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 308)

⁹⁵ La citation de Zeami a ponctué l'ensemble de notre propre parcours de formation, au jeu d'actrice (au Conservatoire d'Art Dramatique de Lille), au mime corporel (avec la compagnie Omnibus à Montréal),

historique qui nous sépare du contexte de leurs rédactions, il est possible de reconnaître l'influence des essais de Zeami sur la création contemporaine. Plus généralement, l'influence des arts japonais sur la création marionnettique contemporaine est avérée. Elle a fait notamment l'objet de la thèse de Lise Guiot qui a mis au jour le devenir du *bunraku*, parvenu sur les scènes européennes au filtre d'artistes ayant fait le voyage en Orient et ayant interprété les spectacles vus à l'aune de leurs regards d'Occidentaux⁹⁶. En ce qui concerne plus précisément encore la présence dramatique, nous avons l'intuition que la scène du *nô*, ce « carrefour des songes »⁹⁷ (*yumé no chimata*) est un lieu, avec lequel résonnent fortement les fluctuations de la matière que nous observons dans les arts marionnettiques contemporains. En effet, comme le note Georges Banu, en spectateur néophyte du *nô*, cet art japonais « se place dans cette position intermédiaire entre la vie et l'art où l'invisible acquiert une matérialité, *matérialité à jamais passagère* »⁹⁸.

(ii) Principes de la fleur de l'acteur : charme et concordance

Dans les traités de Zeami, le principe de « fleur de l'acteur » permet d'éclairer le fonctionnement de la présence, en lien avec le jeu de l'acteur. Il tisse un lien entre la convocation d'un invisible et un état du corps, qui « n'aura jamais la pérennité d'un corps statuaire »⁹⁹, lien proche de ce que nous observerons du démantèlement du double corps marionnettique. Bien que le sens de ce principe varie quelque peu au fil des écrits du théoricien japonais, il repose fondamentalement sur l'articulation d'un charme naturel, d'un travail corporel et d'une faculté d'écoute de l'interprète. Nous pouvons retenir de la distinction que Zeami fait entre « fleur du moment » et « fleur authentique »¹⁰⁰ la part de travail et d'expérience, majeure dans l'acquisition de cette faculté. Le « charme subtil » de l'interprète, traduction du *yûgen*, ne relève pas d'une perception romantique du jeu mais tient à des éléments techniques précis, dont « une grande lucidité quant à son jeu ainsi [qu'un] sens accompli du *timing*, [et] une profonde intuition des attentes de son public [...], pour atteindre ce niveau, le rôle de l'esprit l'emporte sur la maîtrise corporelle »¹⁰¹. Le principe de « fleur » se développe donc contre la division très occidentale du corps et de l'esprit. Pour parvenir à la « fleur authentique », il faut par ailleurs à l'interprète

ou à l'interprétation avec marionnette (lors de stages suivis à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette avec Claire Heggen, par exemple).

⁹⁶ L. GUIOT, *Le Bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, *op. cit.*

⁹⁷ R. SIEFFERT, *Nô et kyôgen : printemps été*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1979, p. 15.

⁹⁸ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, Paris, Aubier, 1986, p. 43 (Nous soulignons.)

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ Voir notamment : J.-J. TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 187 *et sq.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 189.

« connaître aussi bien ses possibilités que celles des spectateurs, être sensible à l'ambiance du moment et savoir s'y adapter afin de retenir l'attention »¹⁰².

L'idée de concordance est centrale pour la réalisation de cette « fleur », concordance entre l'esprit et le corps, concordance entre le rythme du jeu et celui du public – sans compter la concordance avec le type de pièce jouée, son style, son degré. La maîtrise du corps passe par une forme de sensibilité à l'instant, sans laquelle ne s'opère aucune communication avec les spectateur·trice·s.

L'approche de la présence par Zeami nous oriente finalement vers une présence qui est un « charme » mais pourtant fruit d'une maîtrise du corps et d'une faculté d'écoute, sans laquelle la présence ne peut se communiquer et qui permet une forme de cohérence, de concentration, voire d'assimilation entre le présent du jeu et l'acte joué.

(iii) L'apparaître de la « fleur » : approche phénoménologique

Les théories de Zeami nous parviennent au filtre de nombreux essais qui ont tenté de saisir leur sens historique, mais aussi d'en tirer des principes pour penser les scènes des XX^e et XXI^e siècles. Cette double ambition est notamment un enjeu pour Akinobu Kuroda, qui, dans l'ouvrage collectif *La Fleur cachée du nô*, propose une approche philosophique du geste dans le nô¹⁰³.

Constatant la dissolution, au fil des écrits de Zeami, de la trop idéaliste dualité entre « fleur d'un moment » – « fleur du corps »¹⁰⁴, « due à la beauté ou charme de l'acteur »¹⁰⁵ – et « fleur authentique » – « quelque chose de transcendant au monde phénoménal »¹⁰⁶ –, l'auteur propose une troisième notion qui recouperait les deux précédentes et ferait entendre leur cohérence : celle de « fleur dans le présent éternel »¹⁰⁷. Il démontre par l'analyse des écrits du dramaturge japonais qu'il n'existe pas

une seule et même fleur idéale qui resterait toujours identique à elle-même au sens platonicien. Ce que Zeami appelle *fleur* n'est autre que ce qui ne cesse de se donner une infinité de formes vivantes et s'auto-formantes en fonction des milieux dans lesquels il s'exprime.¹⁰⁸

Ainsi définie de façon phénoménologique, la notion de « fleur dans le présent éternel » résonne fortement avec les manifestations de formes éphémères, rencontrées dans les créations de Phia Ménard ou encore des Rémouleurs, formes instables et changeantes, qui parfois se dissolvent

¹⁰² *Ibid.*, p. 186.

¹⁰³ A. KURODA, « Le geste dans le théâtre nô : approche philosophique », dans C. Mayaux (éd.), *La Fleur cachée du Nô*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 23-34.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁵ *Id.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 31 *et sq.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

jusqu'à disparaître. Akinobu Kuroda explique qu'il a « introduit la notion de *fleur* dans le présent éternel, [...] précisément pour faire ressortir cette susceptibilité infinie de se donner une forme singulière dans l'instant vécu comme le présent éternel, autrement dit sous une certaine espère d'éternité »¹⁰⁹. Notre transposition de ces éléments d'analyse, du *nô* à des créations contemporaines, ne cherche pas à démontrer une parenté hypothétique entre des pratiques aux enjeux extrêmement différents. La relecture phénoménologique des écrits de Zeami fournit pourtant un modèle théorique toujours pertinent pour l'articulation entre visible et invisible dans l'économie du jeu au sein de l'espace théâtral.

Où se trouve la *fleur* alors ? [...] La fleur, c'est ce qui se cache comme étant originellement invisible derrière une fleur d'un moment en floraison, et qui fait pourtant apparaître cette dernière comme telle à un moment et à un lieu donnés. [...] Dans la notion de *fleur* chez Zeami, il y a quelque chose de paradoxal entre le caché, ce qui est masqué, et le dévoilé, ce qui se manifeste : ce qui se cache par essence est susceptible de se transmettre *de cœur à cœur*, pour autant qu'il ne se dévoile pas, à tort, comme visible dans le monde phénoménal.¹¹⁰

En outre, cette proposition théorique héritée de la tradition japonaise parvient à conjuguer les trois perspectives analytiques qui seront nécessaires à la caractérisation de la présence marionnettique : analyse du travail de l'acteur·trice ou de l'actrice, saisie phénoménologique de l'événement théâtral et attention à ce qui se communique à la salle – fiction, « mots »¹¹¹, discours –comme aux moyens de cette communication.

L'approche phénoménologique du geste théâtral peut être élargie à une pensée de la scène comme lieu de l'apparaître. Alors que Patrice Pavis déplace la question de « la *présence* de l'acteur » vers celle du « *présent* continu de la scène et de son énonciation »¹¹², les propositions théoriques de Denis Guénoun concernant « jeu de face » et « jeu de profil »¹¹³ nous permettent de saisir comment la présence de l'acteur s'intègre dans une économie globale de la « phénoménalité de la scène »¹¹⁴.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 33-34.

¹¹¹ Pour reprendre un terme fréquemment employé par Denis Guénoun dans D. GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, 1998.

¹¹² P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 270.

¹¹³ D. GUÉNOUN, *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 15-21.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

2.1.4 « Jeu de face » ou la non-interprétation

Denis Guénoun adopte une approche phénoménologique de la scène pour penser l'articulation entre présence et action dramatique. La présence, désignée par lui comme ce qui « est levé »¹¹⁵ au théâtre, ne se situe pas uniquement sur le plan de l'élaboration d'une fiction. Il pense la « présence » dramatique comme « rien d'autre que le fait d'être (*entia*) là, c'est-à-dire devant (*prae*), là-devant »¹¹⁶. Ainsi inscrit-il au cœur du théâtre sa nécessaire bidimensionnalité en tant que « scène-phénomène » et « scène-faire »¹¹⁷, c'est-à-dire en tant qu'il s'y articule nécessairement l'être-là et l'action. C'est en ce sens que le théâtre ne peut être pensé, selon lui, sans l'un et l'autre de deux axes, qu'il nomme respectivement « jeu de face » et « jeu de profil »¹¹⁸.

Le « jeu de profil » a trait à l'action dramatique, à l'agir. Le « jeu de face » renvoie à l'exposition, au dévoilement, à la « scène-phénomène »¹¹⁹. Cette approche du jeu de face comme non-interprétation intéressera notre analyse de la présence. En effet, ce principe rejoint les propos de Phia Ménard, lorsqu'elle évoque « l'absence de volontarisme »¹²⁰, nécessaire à l'interprète, par exemple. Le « jeu de face » fonctionne par ailleurs sur une concentration de l'intérêt dramatique dans le fait d'être en scène, le fait même d'y apparaître. Un tel concept rappelle ce que Novarina nomme la « désaction »¹²¹, comme renoncement à l'action au profit du sens de l'être en scène. Cette notion de non-interprétation pour penser la présence nous ouvre une perspective intéressante pour penser la présence désincarnée, détournée du corps de l'interprète humain comme de l'objet animé dans les pratiques contemporaines de la marionnette.

La qualité de l'adresse distingue également, selon Denis Guénoun, les jeux « de face » et « de profil ». Étant donné qu'« une poule ou un mouton » peuvent avoir plus de présence qu'un acteur ou une actrice, la présence « n'est pas l'adresse [...] c'est une manifestation très singulière et énigmatique de ce dont l'adresse fournit la formule la plus claire [...]. La présence est ce qui reste de l'orientation du plateau quand l'adresse se rétracte. C'est l'adresse pure, épurée de son intention »¹²². La présence chez Denis Guénoun est donc, comme elle l'était chez Zeami, ce qui se communique mais elle est plus précisément une adresse effective quoiqu'agissant sans intention de communication ou de dialogue.

¹¹⁵ D. GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, op. cit., p. 26.

¹¹⁶ D. GUÉNOUN, *Actions et acteurs*, op. cit., p. 15.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 15-21.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁰ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », Paris, 2017, p. 108 du vol. 2 de la thèse.

¹²¹ V. NOVARINA, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007, p. 181.

¹²² D. GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, op. cit., p. 15.

Cette proposition de Denis Guénoun, distinguant « jeu de face » et « jeu de profil », nous éclaire sur l'articulation entre présence et non-interprétation. Elle lie la présence pensée comme phénomène à une forme d'être-là désintéressée de l'interprète en scène. Il nous faut saisir comment un tel phénomène persiste ou se meut dans des pratiques qui décentrent la focale vers un en-dehors du corps.

La question se pose de façon d'autant plus aigüe que la présence incarnée, même désintéressée, fait l'objet potentiel d'un entraînement du corps. Un travail de l'acteur·trice peut-il préciser, répéter, perpétuer la condition épiphanique de sa présence en scène ?

2.2. Présence dramatique et corps en scène

Dans son article « Théâtre » rédigé pour le *Dictionnaire du corps* de Maria Michela Marzano, Christian Biet place la spécificité théâtrale dans l'exceptionnelle coprésence des corps.

Le spectateur de théâtre, ou de danse, lui, sait, même si les conventions actuelles ne le permettent que fort peu, qu'il est en mesure, à tout moment, d'intervenir sur ces corps présents, d'avoir sur eux une action avec son propre corps. Là serait, d'une certaine manière, la "fiction" fondatrice et en fin de compte définitionnelle de l'identité théâtrale : une action corporelle conjointe de co-présence qui peut être interrompue, perturbée et dont la qualité de présence tient aussi à l'éventualité de son effondrement.¹²³

Sa définition de la présence dramatique passe donc par un ancrage physique et précisément dans le corps, de la présence théâtrale. Dans la perspective de saisir les modalités singulières de présence dans les créations avec marionnettes, il importe de saisir ce que les analystes et les praticien·ne·s identifient comme indices de présence et modes d'élaboration de la présence à partir du corps. Autrement dit alors que la phénoménologie nous a ouvert au sens d'« être » une présence en scène, il s'agit de s'interroger à présent sur des principes techniques d'élaboration de la présence à partir du corps. Ou comment « avoir » de la présence.

2.2.1 S'exercer à la présence ?

Une des contradictions majeures qui traversent les différentes conceptions de la présence dramatique est celle des parts de technique et de spontanéité qui permettent son émergence.

Denis Guénoun rapporte que « les anecdotes fourmillent parmi les acteurs, sur celui ou celle qui n'a presque rien à dire, rien à faire, apparaissant au second plan, dans un rôle mineur, *et on ne*

¹²³ C. BIET, « Théâtre », dans M. M. Marzano (éd.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 921-922.

voit que lui, ou qu'elle. Parce qu'il a « de la présence », précisément, devant laquelle s'épuise le gesticulateur ou le cabot qui s'échine à tirer l'attention »¹²⁴. Si elles nous informent sur une présence pensée comme rayonnement de l'interprète et liée à un état corporel particulier, ces anecdotes sont pourtant de celles qui « perpétuent sans l'expliquer, le mythe du jeu sacré, rituel et indéfinissable de l'acteur »¹²⁵. Les traités de Zeami sur le jeu d'acteur·trice·s pensent la combinaison de la technique à l'expérience à travers les multiples formes de la *fleur*, précédemment évoquées, mais aussi à travers la célèbre triade « peau, chair, os » qui renvoie à trois styles de jeu, rarement réunis, selon le dramaturge japonais¹²⁶.

La présence comme manifestation scénique gagne donc à n'être envisagée ni tout à fait comme une chose innée, dont certain·e·s interprètes jouiraient comme d'un don, ni comme pur système artificiel, et donc transmissible par une méthode. Yannick Butel dans son *Essai sur la présence* articule clairement ces deux aspects. S'il nous enjoint à ne pas commettre « l'erreur de croire que cet instant-là, cet instant que nous nomm[ons] Présence, puisse être le propre de la volonté »¹²⁷, il écrit plus tard :

C'est l'espace charnel et buccal de l'acteur, sa façon mécanique de faire travailler son corps avec l'ensemble des autres éléments scéniques qui impriment à la scène un double mouvement d'où naîtra la Présence.¹²⁸

Loin de conclure à une primauté du mécanique, celui-ci est mis en œuvre « pour qu'enfin advienne le poétique »¹²⁹. La présence est donc le résultat d'un travail technique et poétique sans cesse renouvelé. En ce sens, elle n'est pas l'origine d'une œuvre mais « prise dans un travail qui s'effectue en amont »¹³⁰.

Dans les discours sur la pratique du jeu d'acteur·trice·s, nous pouvons repérer des éléments techniques comme générateurs de présence. L'enjeu en sera d'observer ensuite lesquels pourront être transposés à l'analyse de présence désincarnée telle qu'on en rencontre par exemple sur les scènes de Gisèle Vienne ou encore François Lazaro. En effet, lorsque Yannick Butel insiste sur le travail du corps « avec l'ensemble des autres éléments scéniques »¹³¹, son affirmation fait signe vers une possible adaptation des principes de présence à une forme de présence intangible, qui

¹²⁴ D. GUÉNOUN, *Actions et acteurs*, op. cit., p. 15.

¹²⁵ P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 270.

¹²⁶ ZEAMI, *La Tradition secrète du nô : suivi de une journée de nô*, R. Sieffert (trad.), Paris, Gallimard / UNESCO, 1960, p. 146.

¹²⁷ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 36.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹²⁹ *Id.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹³¹ *Ibid.*, p. 64.

pourrait être marionnettique. Le corps et la présence, même dans des pratiques de jeu d'acteur·trice, ne se pense pas comme indépendant de l'ensemble des autres médiums scéniques.

2.2.2 Accord des corps

Les témoignages de Yoshi Oida sont des points de repères intéressants pour penser l'entraînement de la présence car ils tissent des considérations techniques à des principes esthétiques généraux sur l'art de l'interprétation. La présence est conçue par lui comme une énergie : « Pour l'acteur, le problème [...] est de maintenir une “présence” forte face au public. Même s'il est incapable de le mettre en mots, le public peut sentir l'énergie de l'interprète, éprouvant alors l'un de ses grands plaisirs de spectateur »¹³².

Pippo Delbono, artiste majeur de la scène contemporaine, qui participe lui aussi à repenser le sens de l'incarnation dramatique, évoque l'influence du théâtre asiatique sur les techniques de travail mises en place dans sa compagnie. Il s'agit d'un « travail basé sur le corps et son étude [...] d'un travail technique précis et méticuleux »¹³³ qui tend vers le fait d'« [être] complètement dans son corps »¹³⁴, à la façon dont les « chamans comme les derviches tourneurs deviennent des maîtres de pensée grâce à une totale maîtrise et liberté de leur corps »¹³⁵.

Un écho avec les propos de Yoshi Oida s'entend dans la dimension physique et non psychologique du travail de présence de l'interprète.

Répéter, répéter inlassablement pour ne plus penser aux gestes, afin d'évacuer toute psychologie, et que la relation à établir entre les acteurs et le public ne soit pas intellectuelle mais physique.¹³⁶

La présence est conçue par eux comme ce qui se communique à travers la recherche d'une entière connexion au corps propre. La tension vers le fait d'être « pleinement dans son corps » se tisse à une recherche de l'accord, au sens musical d'écoute mais aussi au sens de relation, avec l'espace et les autres à l'entour.

Le principe d'« être complètement dans son corps », énoncée par Pippo Delbono, est un principe qui traverse les théories du jeu de l'acteur·trice, à la recherche d'une présence qui se communique. Elle constitue pourtant un point d'achoppement majeur dans l'analyse des œuvres contemporaines du corpus. L'économie des présences dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de

¹³² Y. OIDA, *L'Acteur invisible*, I. Famchon (trad.), Arles, Actes Sud, 2008, p. 73.

¹³³ P. DELBONO, H. PONS et C. GODARD, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage : six entretiens romains*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2004, p. 20.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 26.

Phia Ménard, dans *Rêves et motifs* des Rémouleurs, ou encore dans *54x13* mis en scène par Guillaume Lecamus (Morbus Théâtre) ne peut s'analyser à l'aune de ce principe. Comment entendre l'affirmation de Pippo Delbono selon laquelle « le théâtre devient vital lorsque le public oublie la technique de l'art, car l'acteur est parvenu au plus profond de lui-même [...], [lorsqu'il] fait corps avec le public »¹³⁷, quand l'acteur en scène n'est pas visible ou que le regard se porte sur un objet inerte ? Où se situe le corps de l'acteur au moment où les spectateurs reconnaissent une présence qui lui est extérieure ? Qu'est-ce qui peut provoquer cette forme de fusion, même éphémère, entre la scène et la salle lorsque l'idée de « faire corps » est déplacée ?

2.2.3 Respiration et centre

En ce qui concerne leur conscience et leur travail corporel·le·s, les artistes que nous avons rencontré·e·s¹³⁸ s'accordent sur une organisation du corporelle, qui dans la quasi-immobilité permet la circulation des tensions physiques. Cette faculté est notamment entraînée grâce à la méthode Feldenkrais¹³⁹, à la pratique du *yoga* ou encore du *qi xong*, autrement dit de techniques de préparation physique qui accordent une place essentielle à la maîtrise de la respiration.

Elle est en effet au cœur du jeu de l'acteur·trice qui cherche un équilibre entre connexion à son corps et attention à l'entour. La respiration est au cœur de la perception du corps dans l'espace.

2.2.4 Incarner l'image ou le travail de l'imagination

Yoshi Oida écrit : « On travaille sur deux niveaux : outre le simple niveau physique de la prise et l'expulsion d'air par les poumons, on utilise une image pour centrer la respiration »¹⁴⁰. La convocation d'images mentales entre donc dans les procédés physiques de construction de la présence. « Pratiquer l'exercice sans mettre en route l'imagination ne sert à rien »¹⁴¹, écrit-il ailleurs. Il parle de jeu fondé sur « quelque chose d'intérieur »¹⁴², à propos de cette part d'imagination convoquée pour « jouer juste »¹⁴³, et qu'il est nécessaire de distinguer de tout

¹³⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹³⁸ En plus des entretiens avec les artistes du corpus, notre analyse est nourrie de notre observation des laboratoires THEMAA sur le « Corps morcelé / Corps dissimulé » et notamment des échanges entre Nicole Mossoux (compagnie Mossoux-Bonté), AragoRn Boulanger et Delphine Bardot (La Mue/tte).

¹³⁹ La méthode créée par le docteur Moshe Feldenkrais (1904-1984) est une méthode de conscience du corps qui vise l'aisance du mouvement, la recherche de souplesse, l'économie du corps et l'appréhension du corps dans l'espace.

¹⁴⁰ Y. OIDA, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴² *Ibid.*, p. 151.

¹⁴³ *Id.*

psychologie. Cette dimension imaginative constitue d'ailleurs l'inverse d'un repli sur soi, sur l'individuel ou sur le personnage. C'est selon Yoshi Oida, « l'existence de cette dimension invisible qui va garder l'attention du public rivée sur le jeu de l'acteur »¹⁴⁴.

Une telle approche de la présence axée notamment sur l'imagination pourrait rencontrer des limites à l'aune de créations marionnettiques. L'approche du jeu d'acteur·trice·s devra être interrogée et mise en comparaison avec des créations où l'attention spectatorielle n'est plus centrée sur le corps humain mais détournée vers des éléments qui lui sont extérieurs.

Les approches de Zeami, de Yoshi Oida, de Denis Guénoun, de Pippo Delbono ou encore de Yannick Butel divergent par leurs contextes culturels et historiques d'écriture. Pourtant, toutes convoquent une réflexion sur la présence à partir de la présence physique de l'interprète humain. Il s'y repère des convergences : travail de la respiration, recherche de la non-interprétation, exercice de l'écoute et de l'accord avec le public, convocation d'images mentales.

Il s'agira de repérer les ouvertures et les glissements possibles de ces techniques vers l'élaboration de présences désincarnées ou spatialisées. Alors que le corps humain en scène constitue le lieu commun d'élaboration de la présence et celui de la convergence des regards, notre attention se portera dans les parties suivantes de la thèse sur le devenir de ces techniques au sein de dispositifs qui décentrent l'attention vers un corps dont la stabilité fait douter.

Au vu de ces limites que présente la réflexion sur la présence à partir du corps humain pour penser le marionnettique, il nous apparaît nécessaire de nous tourner à présent vers d'autres disciplines afin d'y retenir ce que désigne « la présence » en-dehors du corps en scène. Comment elle peut exister sans être située dans un corps de chair qui partagerait avec le public un espace et un temps donné ? Il s'agit donc de faire dialoguer à présent des approches médiologiques et iconographiques mais également anthropologiques et théologiques, qui abordent cette question de la présence et de ses supports matériels de reconnaissance, de mise en partage ou de convocation.

3. Présence et transcendance

Le terme de corps de « chair », que l'on rencontre dans certains discours théoriques sur les arts de la marionnette, où il est opposé au corps-objet, témoigne de l'héritage de modèles théologiques de la présence. Le terme de « chair » se comprend en effet originellement dans la triangulation corps-chair-âme héritée de la culture chrétienne.

¹⁴⁴ *Id.*

La philosophie du XX^e siècle a proposé, notamment à travers les recherches de Michel Henry, une traduction phénoménologique de ces concepts chrétiens.

« Définie par tout ce dont un corps se trouve dépourvu, la chair ne saurait se confondre avec lui, elle en est bien plutôt, si l'on peut dire, l'exact contraire. Chair et corps s'opposent comme le sentir et le non-sentir – ce qui jouit de soi d'un côté : la matière aveugle, opaque, inerte de l'autre »¹⁴⁵. Cette structuration philosophique qui distingue la matière brute et inanimée d'une part, du corps habité de l'autre, est au fondement des conceptions marionnettiques. C'est à partir d'elle qu'il nous faudra analyser les circulations entre ces deux pôles, voire faire voir leur indistinction dans les processus d'élaboration des présences marionnettiques.

La façon dont se pense l'habitation des corps – ainsi que leur potentielle désertion – dans des pratiques religieuses ou rituelles nous fournit des bases théoriques pour penser le lien entre corps et objets inertes, d'une part, et présence, de l'autre.

3.1. Économie du visible et de l'invisible dans l'icône

La philosophe Marie-José Mondzain analyse le fonctionnement des images comme lieux de « commerce des regards »¹⁴⁶, c'est-à-dire comme espaces de négociation entre des sujets, à partir du visible, sur ce qui relève de l'invisible. Ses propositions théoriques se fondent sur une distinction, fondamentale pour notre recherche, entre le visible et la vision. Entre ces deux objets, l'un relevant de l'opaque perception sensorielle et l'autre d'un acte de pensée, les images seraient des « apparitions spécifiques »¹⁴⁷ articulant matérialité et présence.

Partant de l'histoire des controverses religieuses autour de l'image, Marie-José Mondzain montre que l'Église articule de façon différente suivant les époques l'écart entre invisibilité du saint et visibilité du sacré¹⁴⁸. L'icône byzantine repose sur un principe d'incarnation que Marie-José Mondzain redéfinit. L'incarnation n'opère pas une réduction au même de deux corps (l'un visible, l'autre invisible) suivant un processus d'incorporation mais se construit comme un champ de relations à construire. La philosophe rappelle qu'étymologiquement, « la plus exacte traduction de “*eikôn*” est “comme si” »¹⁴⁹, donnant ainsi à entendre la négociation par laquelle l'icône engage le spectateur dans un acte de croyance. L'icône byzantine est conçue comme lieu de transition,

¹⁴⁵ M. HENRY, *Incarnation : une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 9.

¹⁴⁶ M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

¹⁴⁷ M.-J. MONDZAIN, *Homo spectator : voir, faire voir*, Montrouge, Bayard, 2013, p. 13.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 226.

espace d'échange entre des regards. Elle est le lieu d'une relation plutôt que celui de l'assise irrévocable d'une présence transcendante.

Partant de cette conception de l'image chrétienne, Marie-José Mondzain met au jour les enjeux de pouvoir qui se définissent dans l'articulation entre l'image et le visible. Des problématiques d'ordre politique découlent du degré d'univocité avec lequel le hors-champ de l'image se propose à la compréhension des spectateur·trice·s et de la liberté qui leur est laissée pour construire ce hors-champ dans un acte collectif, de partage. Aussi Marie-José Mondzain affirme-t-elle que l'Église – qui se singularise ainsi de toute autre institution religieuse – a tenté au cours de l'Histoire de fusionner le visible et l'image afin de maîtriser les deux à la fois, fondant ainsi un régime « iconocratique des visibilitées »¹⁵⁰. S'appuyant notamment sur les travaux du théologien de l'icône Evdokimov, la philosophe montre que dans l'Histoire de l'Église, « la vision est devenue évidence persuasive et preuve de la vérité de ce qu'elle montre puisque ce qu'elle montre c'est justement l'Image »¹⁵¹. Quand vision et visible deviennent indistincts, l'image s'identifie à un règne. Elle assoit une domination : l'image du saint ne témoigne pas de la présence sacrée, elle est le sacré. Cette forme d'« appropriation du visible »¹⁵² repose sur le principe d'incorporation, que l'on retrouvera également au cœur du rituel eucharistique tel que pratiqué à partir du IX^e siècle.

Cette approche iconologique fondée sur l'histoire chrétienne précise pour nous la distinction entre incorporation, incarnation et personnification, distinction entre trois modes du corps à la présence. L'identité entre le corps et la présence qui l'habite y prend un sens différent qu'il sera possible d'investir d'un sens dramaturgique. Elle rendra plus précise notre analyse des liens contemporains unissant objets, matières et présence sur les scènes marionnettiques contemporaines.

Par ailleurs, Marie-José Mondzain distingue l'image de l'idole par le rapport qu'elles instaurent respectivement avec une instance transcendante. « L'idole convoque la présence, l'image la révoque, l'idole appartient au champ des règnes, l'image au domaine incertain des fragilités »¹⁵³. Alors que les stéréotypes du « totem » ou du « fétiche » sont parfois convoqués dans les discours contemporains sur l'objet scénique, cette nuance qu'introduit Marie-José Mondzain dans la négociation établie, en fonction des différents régimes iconographiques, entre le visible et la présence, nous permet de caractériser plus finement le fonctionnement des objets persistants,

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 154.

¹⁵² *Ibid.*, p. 106.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 38

bien qu'inanimés, sur les scènes de Gisèle Vienne (mannequins multiples) et François Lazaro (machines de forges et pantins avachis), par exemple.

Ce « domaine incertain des fragilités » ne pourrait-il pas être celui des présences troublantes qui se construisent en-dehors des corps sur les scènes marionnettiques ?

Les emprunts à Marie-José Mondzain nous permettent d'aborder la dimension politique de la construction de la présence. Les questions qu'elle soulève, sur la liberté laissée aux spectateur·trice·s face aux images religieuses, se posent de la même façon face à des créations artistiques qui convoquent avec force l'imaginaire collectif à travers des figures seulement suggérées. Le déplacement de ces questions depuis le champ religieux vers le champ social, de l'assemblée spectatorielle, interroge le type de partage que proposent les œuvres contemporaines et, par suite, du type de commun sur lequel elles reposent¹⁵⁴. Les mêmes questions, de rituel ou de conditionnement des regards, que Marie-José Mondzain pose à la notion de sacré doivent être posées à la présence dramatique. Elles nous permettent de mieux connaître les modes de construction et de reconnaissance des instances marionnettiques persistantes sur les scènes contemporaines.

3.2. Le(s) modèle(s) eucharistique(s)

Les études théologiques éclairent l'héritage culturel qui imprègne les schémas de réception des œuvres et de lectures des images scéniques en termes de rapport entre corps et présence. Ancrés dans une perspective athée sur la question de l'art religieux, les développements de Thomas Dommage sur l'eucharistie, par exemple, nous permettent de mieux saisir la nature d'une présence construite en-dehors du corps, telle qu'on la reconnaît dans les pratiques avec marionnettes.

Il existe une acception précisément religieuse du terme « présence », comme on la trouve dans le *Dictionnaire culturel de la langue française* :

Chez les auteurs chrétiens, il désigne spécialement le fait que la divinité soit réellement présente *sous diverses apparences*. Le mot a été repris avec sa spécialisation religieuse pour exprimer le fait d'être présent, en parlant de Dieu ; plus tard, il est employé en théologie dans l'expression présence réelle (1643 ; d'abord *reale presence*, 1575) à propos de l'Eucharistie.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ces questions sont plus précisément abordées dans le dernier chapitre de la thèse. Cf. Partie III, chapitre 3.

¹⁵⁵ « Présence », dans A. Rey (éd.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, 4 vol. (Nous soulignons.)

On repère dans cette définition les éléments de controverse dont découlèrent les grandes polémiques de l'Église notamment à partir du IX^e siècle. La question de la réalité de la présence, comme celle du lien entre le divin et ses manifestations apparentes, sont au cœur de la problématique de l'eucharistie. Thomas Dommange, dans sa thèse publiée sous le titre *Instruments de résurrection*¹⁵⁶, revient précisément sur les divergences autour du sacrement de l'eucharistie. Elles fondent selon lui, à partir du IX^e siècle, un nouveau régime de relation entre objets sacrés et présence. Ses analyses nous aident à la compréhension des liens médiatiques dans lesquels se structure la présence, dans la tension entre immanence et transcendance.

Théoriquement, « la communion des croyants est la figure la plus explicite du rassemblement de la communauté, de son unité »¹⁵⁷ et l'eucharistie est « le socle de l'union de la communauté »¹⁵⁸. Pendant longtemps l'eucharistie a donc fonctionné sur le régime symbolique : rappel d'un corps passé, évocation d'une absence, l'hostie agit comme générateur de lien au sein de la communauté des croyants. C'est en ce sens que Saint-Augustin écrit que « l'eucharistie est ce qui donne à comprendre à la communauté ce qu'elle est »¹⁵⁹. Suivant cette conception, le rassemblement des fidèles, sous le nom d'Église, donne lui-même un corps symbolique et social au Christ.

Les querelles qui éclatent au IX^e siècle se concentrent précisément sur cette dimension symbolique du lien entre hostie et corps historique du Christ. À cette date, s'affirme la conception selon laquelle « l'hostie devient corps, non l'image du corps de l'assemblée mais véritable corps du Christ »¹⁶⁰. Si l'affirmation de la présence réelle se trouvait déjà chez les Pères de l'Église sans que l'expression ne fasse problème, la réfutation de la valeur symbolique de l'Eucharistie conduit à l'affirmation de la transsubstantiation : l'Eucharistie est, suivant ce principe, la répétition de l'incarnation¹⁶¹.

À propos de cette période de transition d'un modèle eucharistique à un autre, Thomas Dommange remarque que « tout se passe comme si le désir de présence suivait une pente qui oblige toute tentative de représentation à s'excéder vers l'exhibition de la présence. [...] Le corps sacramentel devient *verum*, vrai parce qu'il est le corps du Christ, et *proprium* pour souligner son identité avec la chair née de la Vierge »¹⁶².

¹⁵⁶ T. DOMMANGE, *Instruments de résurrection : étude philosophique de « La Passion selon saint Matthieu » de J.-S. Bach*, Paris, Vrin, 2010.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁶² *Ibid.*, p. 132. Thomas Dommange précise plus tard dans son ouvrage le sens de cette « réalité » ou « vérité » du corps du Christ : « de la présence symbolique à la présence réelle, ce qui change, ce n'est pas l'irruption d'un corps qu'on croyait jusque là absent, c'est que la présence doit désormais renvoyer au réel, c'est-à-dire à la *res*, à la chose même, ou encore au corpus *verum*, du Christ. Le syntagme de la

Le choix par l'Église du modèle de l'incarnation pour penser l'eucharistie s'oppose au modèle d'une présence divine intimement liée, voire conditionnée par l'existence d'une communauté rassemblée des fidèles. Dans ce second modèle, que Thomas Dommange rencontre davantage dans les textes que comme pratique religieuse effective depuis l'origine du christianisme, les fidèles s'accordent sur ce qu'ils sont et partagent ensemble. Une telle évolution du rapport entre corps et présence dans l'histoire du christianisme peut interroger par résonance le sens de la présence dans les arts scéniques. Existe-t-il un régime de vérité ou d'identité qui lierait les corps et objets scéniques à la présence dramatique ? Nous lisons dans cette transition majeure d'un modèle eucharistique à un autre un mouvement inverse à celui de la dislocation contemporaine des liens entre matières et présence. Une telle comparaison laisse toutefois en suspens la question du sens de transcendance dans les œuvres sur lesquelles se fonde notre analyse du contemporain.

Ces polémiques font entendre au seuil de nos analyses d'œuvres les nécessaires nuances à apporter dans la caractérisation de la présence : présence symbolique, présence convoquée, présence fictive, présence en miroir d'une communauté de spectateur·trice·s.

L'étude de Thomas Dommange porte plus précisément sur la dimension spectaculaire d'une œuvre liturgique de Jean-Sébastien Bach. L'auteur y argumente sur le parallèle possible entre corps eucharistique et corps spectaculaire, à travers ce qui s'y joue en termes de présence. « Tout corps spectaculaire, écrit-il, tend à reproduire les propriétés du corps eucharistique » à travers une « recherche effrénée de la présence »¹⁶³. Les modèles théologiques de la présence ont selon lui à voir avec l'entreprise dramaturgique de génération et de communication des présences spectaculaires. Qualifiée d'illusion par Thomas Dommange, au même titre que la transsubstantiation¹⁶⁴, l'eucharistie nous offre un modèle pour interroger ce qui se communique du plateau à la salle par le détour des objets, relativement à la qualité du lien entre ces objets et les présences qui se communiquent à travers eux. Ce modèle transposé des études théologiques à l'analyse esthétique nous permettra d'interroger la place de l'illusion et la mise en jeu de la croyance dans l'élaboration et la reconnaissance de présences propres au champ marionnettique.

Autre élément de l'histoire chrétienne qui stimulera notre analyse esthétique des manifestations de la présence, l'évocation du corps christique, dont procède l'eucharistie, est tantôt celle d'un corps passé, tantôt celle d'un corps à venir. « La liturgie n'est pas seulement la représentation

“présence réelle” ne signifie pas qu'il y a vraiment une présence quand il n'y avait que son simulacre, que le Christ, si on veut, est plus présent dans l'hostie du XVIIe siècle que dans le pain du IIIe siècle, mais que désormais sa présence nous renvoie à la réalité de son corps. La nouveauté réside dans le fait que désormais la présence implique l'existence réelle et non plus symbolique, de ce qui est présent ». (in *Ibid.*, p. 371.)

¹⁶³ T. DOMMANGE, *Instruments de résurrection*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 138.

après coup d'une présence irrémédiablement passée du Christ, elle est aussi anticipation de son retour »¹⁶⁵. Ainsi le modèle eucharistique pour penser la présence marionnettique ouvre la question de son inscription dans une temporalité symbolique. La présence désincarnée voire dématérialisée peut-elle être envisagée au cœur d'une tension entre la ruine et le germe, entre l'écho du passé et la prophétie d'un corps ?

Notre analyse poïétique et dramaturgique gagne à être éclairée à la lumière des concepts théologiques dans la mesure où ceux-ci structurent en partie notre héritage culturel mais surtout parce que, nous en faisons l'hypothèse, la catégorie du transcendant n'est pas exclue des dramaturgies que nous analysons. Il y prend peut-être d'autres noms – fantasma, rêve, merveilleux, imaginaire, folie – qu'il nous importera de préciser suivant les cas.

3.3. Objets sacrés et présence : approche anthropologique

Troisième temps de cette approche de la présence comme forme de transcendance, la relation entre objets sacrés et présence peut se faire depuis l'étude des pratiques rituelles telles que le totémisme, l'animisme ou encore le vaudou. L'approche anthropologique nous rend sensibles aux liens entre matérialité et transcendance, interrogeant les dynamiques de groupe et les modalités de croyance qui fondent et entretiennent les rapports ritualisés aux objets, aux matières et aux images.

Monique Borie propose dans son essai intitulé *Le Fantôme ou le théâtre qui doute* une analyse anthropologique de la convocation de figures de l'ailleurs et de la mort sur les scènes théâtrales. Elle y repère, à partir notamment des travaux de Jean-Pierre Vernant¹⁶⁶, une filiation entre un théâtre qui cherche à provoquer la « rencontre avec les fantômes »¹⁶⁷ et le jeu des « antiques idoles, statues animées par des puissances sacrées, habitées par des énergies venues des dieux ou de la mort, en tout, d'un au-delà de la vie »¹⁶⁸. Les « idoles » que Monique Borie évoque désignent les *eidôlon* archaïques, c'est-à-dire des objets qui valent pour leur présence, présence dans le visible d'une puissance de l'invisible.

L'ensemble de son essai a pour enjeu de montrer comment le théâtre construit des dispositifs propres à convoquer une forme de transcendance, et en quoi ces dispositifs héritent de pratiques

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶⁶ Nous pensons en particulier à *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965.

¹⁶⁷ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

rituelles telles que l'antique *colossos* grec¹⁶⁹. À travers son étude, s'affirme la figure du fantôme comme présence qui charrie l'irreprésentable de la mort. Ce que ne peuvent représenter les acteur·trice·s, le « vertige de l'irreprésentable »¹⁷⁰, « les spectres du passé »¹⁷¹, « le sentiment du monde spirituel »¹⁷², ou encore « des Puissances, des Forces, des Possibilités »¹⁷³, le théâtre va chercher à chaque époque à le convoquer de façon singulière : par le recours aux masques, aux objets, aux ombres. Mais ces termes pour désigner l'objet de la représentation, son dispositif et ses moyens pratiques, restent extrêmement généraux et Monique Borie n'évoque que peu dans cet ouvrage la dimension concrète de la représentation théâtrale. Aussi notre recherche s'attachera, de façon complémentaire, à confronter ces propositions théoriques à des réalisations contemporaines. Nous mettrons en perspective les formes persistantes de la figure évanescence avec cette chronologie que déploie Monique Borie, des pratiques antiques, au Théâtre de la cruauté, en passant par les théâtres shakespearien et symboliste, suivant cette perspective de l'impossible représentation d'un au-delà.

Les propositions théoriques de Bruno Latour complètent notre approche anthropologique de la présence à l'aune de son lien aux images et objets sacrés. S'il affirme que les idoles et fétiches fonctionnent sur le modèle de la présence réelle, c'est-à-dire qu'ils sont pensés comme les divinités elles-mêmes¹⁷⁴, l'anthropologue insiste sur la dimension fabriquée de ces objets, comme des pratiques sociales qui les mettent en œuvre. C'est pour souligner l'acte volontaire à l'origine de l'enrôlement d'un artefact dans le lien à une transcendance, que Bruno Latour propose de parler de « faitiche ». Il renvoie à une « robuste certitude qui permet à la pratique de passer à l'action sans jamais croire à la différence entre construction et recueillement, immanence et transcendance »¹⁷⁵. L'approche de Bruno Latour consiste à défaire les oppositions cartésiennes qui marquent notre lecture du monde. Son projet, fondé sur une approche ethnopsychiatrique est de défaire l'exotisme dont se teinte l'analyse des pratiques fétichistes dans les discours eurocentrés et de rendre compte de la « sagesse »¹⁷⁶ qui préside à la construction des systèmes culturels qui les intègrent.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 58, *et sq.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 210.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 194.

¹⁷² *Ibid.*, p. 225.

¹⁷³ *Id.*

¹⁷⁴ B. LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, 2009, p. 24.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 79.

En cela, il cherche également à dépasser l'idée que la transcendance serait seulement de l'ordre de la pensée, comme le proposerait selon lui Marc Augé¹⁷⁷. D'une façon qui fait particulièrement écho au devenir de l'objet-marionnette, il affirme que les présences convoquées par les faitiches ne sont pas à penser comme *substances* mais comme *nodus operandi*¹⁷⁸. Aussi les objets ne seraient que des supports pour une construction dynamique des sujets et des relations entre les sujets. Ils se font les relais conventionnels des « indivisibles indispensables à la construction provisoire et fragile [des] enveloppes et [des] quasi-sujets »¹⁷⁹.

Cette approche dynamique de la transcendance, affranchie de son opposition binaire à l'immanence, constitue un modèle subtil pour analyser ce qui se joue dans les pratiques marionnettiques contemporaines, à savoir le dépassement de la dualité du corps de l'instance dramatique. La présence serait à considérer, suivant Bruno Latour, comme présence aux choses plus que présence des choses. Il entend en cela s'intéresser non pas aux objets eux-mêmes mais aux mécanismes par lesquels se construit une attention à eux, et par lesquels ils se trouvent organisés en système. Il évoque à cet égard la définition par Michel Serres de la religion « comme le contraire de la négligence »¹⁸⁰. Ce motif de la rigueur comme liée au sacré et au rituel est prégnante dans la conception qu'ont de l'événement théâtral François Lizaro et Gisèle Vienne.

Cette attention aux objets comme catalyseurs de présences artificielles – voire artisanales – ou symptômes d'organisation collective amène à ne plus considérer la présence comme une entité purement immatérielle mais comme un processus dynamique, qui se construit à partir des corps, des objets et des regards. La dimension transcendantale de la présence se trouve interrogée à l'aune des pratiques sociales qui la construisent et qu'elle produit. Cette façon qu'a Bruno Latour de penser les « faitiches » nous amènera à analyser les rapports de groupe et les modèles spectatoriels construits à travers les œuvres du corpus.

4. Présences de l'image et effets de présence

Tenter de cerner l'économie du matériel et de l'immatériel dans ce qui constitue la présence amène à considérer avec plus d'attention le fonctionnement des médiums qui la véhiculent. En outre, la question de la présence décentrée par rapport à l'interprète humain ouvre sur des problématiques spatiales. Les polémiques évoquées autour de l'eucharistie sont fondées sur la

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸⁰ Michel Serres cité dans *Ibid.*, p. 109.

présupposition d'une existence divine dans un ailleurs et un autre temps, qui ne nous parviendrait, dans l'ici et maintenant, que de façon médiatisée. Comment des médiums supports de présence participent-ils de cet effet paradoxal de rapprochement de la présence, tout en la signalant comme lointaine ou passée ? Cette question fait partie intégrante de la définition de la présence dans la mesure où l'on postule que les conditions matérielles de reconnaissance de la présence modulent sa nature et en déterminent l'influence dramatique.

4.1. Corps et images : approche médiologique

4.1.1 De la présence de « l'image efficace »

L'anthropologue allemand Hans Belting propose une analyse anthropologique du fonctionnement des images, suivant la triangulaire : « image – médium – regard » ou « image – dispositif - corps »¹⁸¹.

C'est suivant son influence et celle de Régis Debray que nous emploierons par la suite le terme « médiums »¹⁸² au pluriel de préférence à celui de « *media* », afin de distinguer clairement ces objets de ceux construits dans des visées purement communicationnelles et dont sont les *mass media*¹⁸³. Les médiums désignent l'ensemble des moyens matériels par lesquels les images « prennent corps »¹⁸⁴, autrement dit par lesquels elles acquièrent une visibilité et une matérialité. L'anthropologue allemand affirme à propos de cette visibilité et de cette matérialité qu'elles sont une condition à « l'efficacité des images »¹⁸⁵. La seconde condition étant, pour ces images, d'être animées par les regards¹⁸⁶.

À l'aune des analyses précédentes sur la présence, comme étant ce qui se communique du plateau aux spectateur·trice·s, nous chercherons les parallélismes possibles entre ce que Hans

¹⁸¹ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 9.

¹⁸² La médiologie notamment fondée par Régis Debray, pose une distinction théorique entre les concepts de « média » et « médium ». L'enjeu est de ne pas réduire l'ensemble des « médiums » à un rôle communicationnel propre aux « médias ». Une distinction suivant le même paradigme oppose les adjectifs « médial » et « médiumnique » d'une part, « médiatique » de l'autre. Dans un développement sur la transmission symbolique par l'image, Régis Debray reproche la confusion de ces concepts aux tenant·e·s de l'art pour l'art. « Craignons qu'ils ne confondent fonction *médiumnique* et usage *médiatique* [...]. Abusés par un malencontreux halo sonore, ils lisent *media* sous *médium* (allant jusqu'à prendre la médiologie pour une sociologie des *mass media* ! ». (in R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 63)

¹⁸³ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 8.

¹⁸⁴ Id.

¹⁸⁵ Id.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 9.

Belting appelle l'« efficacité des images »¹⁸⁷ et leur faculté à faire présence. En effet, nous reconnaissons dans la double condition, posée par Belting (transmission à un public et investissement d'un corps), des éléments qui sont également déterminants pour la présence dramatique et incarnée. Or les propositions anthropologiques de Hans Belting sur la façon dont les médiums déterminent les images, l'amènent à un dépassement de la dualité entre image et médium. Nous chercherons à sa suite à opérer le dépassement de la dualité du corps de la marionnette, afin d'observer la multitude de rapports entre présences et matières sur le plan dramaturgique.

4.1.2 Opacité et transparence « médiumniques »¹⁸⁸

Hans Belting confère aux spectateur·trice·s un rôle nécessaire à l'élaboration de la présence. Le regard en effet est l'unique opérateur capable d'animer l'image à travers le médium.

Pour qu'une image se réalise en tant que telle, il faut un acte d'animation qui la transpose dans notre imagination en la *détachant* de son médium-support. Du coup, le médium perd de son opacité et se fait transparent pour l'image qu'il véhicule : quand nous la regardons, l'image apparaît pour ainsi dire « *à travers* » son médium.¹⁸⁹

Aussi l'acte d'« animation » est-il synonyme chez Hans Belting de mise en transparence du médium. Le traitement des objets et des corps qui produit des effets ponctuels de réification pourrait donc se penser en termes d'opacification du médium, n'ouvrant plus sur aucune présence.

4.1.3 Images dans le corps

Quant à la nécessaire « visibilité corporelle »¹⁹⁰ des images dites « efficaces », elle s'explique historiquement par le fait que les images « accueillent dans l'espace public les rituels nécessaires à la fondation d'une communauté »¹⁹¹. Une telle conception de l'image efficace – ou présence – éclaire aussi les polémiques autour de l'eucharistie précédemment exposées. La matérialité de la présence ouvre alors sur des problématiques politiques, autour de la question du commun et du partage. Le théâtre de marionnettes, qui dans sa réalisation classique offre une mise en corps à

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁸ Voir à propos du recours au terme « médiumnique » plutôt que « médiatique », la note de bas de page n° 182, p. 72.

¹⁸⁹ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 43 (Nous soulignons.)

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹¹ *Id.*

l'invisible, a été un outil privilégié de propagande au cours de l'Histoire¹⁹². Sa puissance idéologique tient à la matérialisation des images que désigne Hans Belting.

Pourtant, cette condition que l'anthropologue énonce devient problématique à l'aune de créations contemporaines, où le matériel, le corps, l'objet, ne sont plus les lieux où se concentrent la présence. Chez Gisèle Vienne, François Lazaro, Phia Ménard ou encore Guillaume Lecamus, aucune visibilité claire n'est accordée à l'instance qui fait présence. Sur ce point, l'ouvrage de Hans Belting ébauche néanmoins une réponse : le corps peut lui-même être le lieu d'animation des images, s'en faire l'unique médium. Les souvenirs sont par exemple de l'ordre de ces images présentes dans le corps.

Nous stockons ces images dans notre mémoire et nous les activons par un acte de réminiscence. Par leur biais, nous nous garantissons contre la fuite du temps et la perte de l'espace que nous subissons physiquement. C'est sous forme d'images que les lieux perdus occupent notre mémoire corporelle [...]. Ils y acquièrent une présence qui se distingue de leur présence d'autrefois dans le monde, puisqu'*elle ne nécessite pas que nous en refassions concrètement l'expérience*.¹⁹³

Cette approche des images incorporées apporte des éléments de définition de la présence, qui permettent de penser le devenir de la figure marionnettique contemporaine. Ces présences incorporées opèrent suivant une dynamique de réduction des écarts temporels et de rapprochement des espaces. Elles sont de l'ordre de l'invisible mais non de l'immatériel, puisqu'elles « occupent notre mémoire *corporelle* »¹⁹⁴ et nécessitent donc des corps, qui n'en sont pas l'origine mais le lieu de stockage et d'activation. Enfin, elles sont (ré)générées par une activité du sujet qui tient de la « réminiscence »¹⁹⁵, par opposition à « l'expérience »¹⁹⁶.

Il sera intéressant de mesurer dans la mise en œuvre des présences « marionnettiques » contemporaines le lien entretenu avec le souvenir et si la proposition de Hans Belting, à propos d'images ancrées dans un passé réel et vécu, peut être élargie à un autre type d'ailleurs spatio-temporel, réel ou fictif.

À l'instar du souvenir, l'image numérique constitue selon l'anthropologue allemand un cas d'image dématérialisée. Nous avons certes choisi un corpus d'étude qui ne nous concentre pas sur les techniques d'imagerie numérique mais suivant la piste ébauchée par Hans Belting, nous nous intéresserons aux études récentes sur les effets de présence rendus possibles par les technologies

¹⁹² Voir à ce sujet l'ouvrage à paraître sous la direction de Raphaële Fleury et Julie Sermon, autour des relations entre marionnettes et pouvoir. Cet ouvrage s'inscrit dans la continuité du colloque organisé par l'Institut International de la Marionnette en novembre 2014 à Charleville-Mézières : « Marionnettes et pouvoir : censures, propagandes, résistances (XIX^e-XX^e siècles) ». (« Projet scientifique », sur *Marionnettes et pouvoirs*, <https://puppowers.hypotheses.org/>, 2014>)

¹⁹³ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 91. (Nous soulignons.)

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 91 (Nous soulignons.)

¹⁹⁵ *Id.*

¹⁹⁶ *Id.*

numériques car elles nourrissent notre approche de la présence marionnettique comme présence délocalisée par rapport au corps ou à la matérialité de l'objet d'art.

4.2. Effets de présence

Les études esthétiques centrées sur les technologies numériques en scène éclairent sur les phénomènes de dissociation entre corps réel et corps tangible. La manifestation d'un corps virtuel, lointain, irréel, induit un mode de présence désigné comme « effet de présence », par contraste avec la reconnaissance d'une présence réelle, caractérisée par la concordance entre lieu du corps et lieu de la présence.

Les travaux menés par Renée Bourassa, Josette Féral et Edwige Perrot, notamment, théorisent ces effets de présence, intensifiés selon elles par la mise en jeu des nouvelles technologies¹⁹⁷. Par « effet », elles désignent le « leurre »¹⁹⁸ dont le spectateur fait l'expérience lorsqu'il identifie une présence à l'endroit d'un corps virtuel, suivant ainsi un « mode de perception inusité »¹⁹⁹. L'effet de présence relève donc du domaine de l'illusion. Les corps numériques en scène sont « souvent absents matériellement mais comme dotés paradoxalement d'une présence intense »²⁰⁰.

Renée Bourassa propose par ailleurs une définition du « sentiment de présence »²⁰¹ comme reposant « sur notre condition originaire d'immersion dans le monde, en tant qu'expérience physique et corporelle »²⁰². Les installations ou spectacles numériques opèrent une transposition du réel, qui leurre les sens, en permettant de faire l'expérience de la présence malgré la réalité de l'absence. Spécifiant ce qu'il faut entendre par « expérience », Renée Bourassa ajoute que

l'expérience esthétique convoque la présence comme attention augmentée qui, en retour, transforme notre perception du monde. [...] Le sentiment de présence se joue alors sur le plan mental ou de l'imaginaire du spectateur par son investissement dans la dimension symbolique d'une situation esthétique.²⁰³

On trouve dans cette approche des échos, d'une part, à la présence aux choses définie par Bruno Latour comme le mode opératoire de la construction du sujet et de son rapport au monde

¹⁹⁷ Voir R. BOURASSA, « De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence », dans J. Féral et E. Perrot (éd.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 129-147 ; et J. FÉRAL, « Avant-propos », dans J. Féral (éd.), *Pratiques performatives : body remix*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 7-10.

¹⁹⁸ J. FÉRAL, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁹ *Id.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

²⁰¹ R. BOURASSA, « De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence », *op. cit.*, p. 130.

²⁰² *Id.*

²⁰³ *Id.* (Nous soulignons.)

et, d'autre part, à la notion d'expérience, que Hans Belting posait comme centrale pour l'animation des images et leur activation.

Les arts de la marionnette reposent de façon définitoire sur le détournement du principe d'incarnation. Il est donc possible d'avancer que toute présence reconnue à travers un objet-marionnette ne sera jamais que l'effet d'une présence dans la mesure où l'objet-marionnette est essentiellement un objet inerte à partir duquel s'élabore une présence illusoire.

Ce fait éclaire une des spécificités de notre recherche, à savoir la nécessité pour l'analyse des présences d'avoir fait l'expérience réelle des œuvres. Seule cette expérience permet de mettre en jeu, comme outil analytique, le sentiment de présence.

Si l'enjeu des recherches précédemment citées sur les effets de présence numériques est d'interroger le devenir du sentiment de présence lors du passage du corps physique au corps virtuel, il s'agit de confronter ces analyses à des cas où les corps ne sont pas exactement virtuels mais évanescents.

Le détour par le numérique éclaire donc de façon indirecte une des caractéristiques de la présence marionnettique, irréductiblement irréaliste et illusoire. L'enjeu pour notre recherche est de saisir en quoi la mise à mal du lien entre objet et présence dans les œuvres du corpus modifie la qualité des *effets* de présence marionnettique.

Ces compléments de définition de la présence, apportés par la médiologie et les études sur les scènes numériques, ouvrent sur une conception de la présence marionnettique comme nécessairement virtuelle et médiatisée. Ils nous permettent de penser le dispositif marionnettique en terme d'opacité ou de transparence, suivant la qualité du lien entre la matière et la présence. Une telle considération explique l'élargissement de nos analyses de l'objet-marionnette à l'observation de l'ensemble des médiums interagissant dans le dispositif. La singularité des présences désincarnées ne peut se penser sans considérer le travail des textes, lumières, espaces, voix et sons. En outre, penser la présence au-delà du corps et de l'objet, et en mouvement dans un espace en tension, ouvre sur une conception dynamique de la présence, pensée comme processus et interaction des médiums.

5. Expression musicale de la présence dramatique

L'approche de la présence comme résultant d'une expérience physique, orchestrée par les différents médiums scéniques, attire notre attention sur la dimension rythmique de cette instance. L'élaboration comme la reconnaissance de la présence s'ancrent dans une temporalité spécifique

de l'expérience esthétique. Aussi, à la façon dont Thomas Dommange a pu instruire le lien entre liturgie et spectacle à partir de la construction d'une œuvre musicale, *La Passion selon Saint-Matthieu* de Jean-Sébastien Bach²⁰⁴, nous chercherons dans la littérature et la littérature scientifique les éléments rythmiques et harmoniques pouvant susciter le sentiment de présence.

Nombre d'auteur·e·s recourent à la métaphore musicale pour exprimer ce qu'une séquence artistique, littéraire, scénique, transporte en eux, ce qu'elle leur communique ou encore la façon dont il·elle·s cherchent à construire à travers elle le transport du public. Autrement dit la présence qui se réalise à travers leurs œuvres est pensée par eux en termes rythmiques et mélodiques.

Un exemple en est ce qu'écrit Paul Claudel à propos de la mise en scène de l'Ombre Double du *Soulier de satin*. Cet épisode nous éclaire sur les pratiques marionnettiques – et plus encore sur celles qui nous intéressent dans cette thèse – en ce qu'il doit donner à voir un « personnage paradoxal [qui a] un autre mode de présence que celui des autres personnages » et qui « dans sa “noirceur informe” relève doublement du néant [...] et n'existe que dans le présent paradoxal du spectacle »²⁰⁵. Or, alors que Jean-Louis Barrault fait face, en 1943, à la difficulté de mettre en scène cet épisode, Paul Claudel tente d'orienter sa recherche. En bas de page d'une de ses lettres, on trouve la note suivante : « *Il y aurait là une espèce de drame plastique qui comporterait une expression musicale intéressante »²⁰⁶.

Aussi la singularité de la présence de l'Ombre Double la constitue en cas limite pour le théâtre. Elle amène le dramaturge à mettre des mots sur ce qui fondamentalement fait présence. C'est dans ces circonstances que Paul Claudel en vient à désigner une forme d'art de la marionnette – ce « drame plastique » – pensé suivant des principes musicaux, de rythme et d'harmonie. Cette note de Paul Claudel oriente vers une acception de la présence comme construction rythmique capable de poindre²⁰⁷. La métaphore musicale fournit au poète le vocabulaire pour traduire sa conception du sentiment de présence. Il nous intéresse donc de saisir quels sont ces rythme et temporalité du drame caractérisant l'émergence d'une présence.

²⁰⁴ T. DOMMANGE, *Instruments de résurrection*, *op. cit.*

²⁰⁵ R. FLEURY, *Paul Claudel et les spectacles populaires*, *op. cit.*, p. 335.

²⁰⁶ Extrait de lettre à Jean-Louis Barrault, 9 décembre 1943 (Brangues), in P. CLAUDEL, *Cahiers Paul Claudel 10*, Paris, Gallimard, 1974, p. 132 ; cité dans R. FLEURY, *Paul Claudel et les spectacles populaires*, *op. cit.*, p. 335.

²⁰⁷ Paul Claudel parle à propos de la scène de l'Ombre Double de la « *suavité poignante, déchirante* », qui en émerge (Extrait de lettre à Jean-Louis Barrault, 9 décembre 1943 (Brangues) in P. CLAUDEL, *Cahiers Paul Claudel 10*, *op. cit.*, p. 132 ; cité dans R. FLEURY, *Paul Claudel et les spectacles populaires*, *op. cit.*, p. 335).

5.1. Mouvement perpétuel ou fulgurance de l'instant

Un concept proche de ce que nous identifions progressivement comme la présence est celui de *duende*, qui a fait l'objet d'une célèbre allocution du poète Federico García Lorca. Ce concept nous intéresse notamment pour sa dimension musicale, qui permet de définir la présence hors de toute assignation à une forme.

Le *duende* rejoint la présence dramatique en tant qu'il est ce qui se transmet, ce qui point au cours de l'expérience esthétique et ce qui se reconnaît de singulier à travers les créations artistiques. Plus exactement, il n'est pas *ce qui* se partage mais l'énergie par laquelle *quelque chose* se partage. Aussi il s'inscrit parmi les trois sources possibles de l'art, selon Federico García Lorca. Contredisant absolument toute idée de travail, de répétition ou de technique, le *duende* s'oppose à la muse et à l'ange. Il se place du côté de l'intuition, de la pulsion physique et d'un naturel fantasmé. « Le *duende* ne se répète jamais, pas plus que ne se répètent les formes de la mer dans la bourrasque »²⁰⁸, écrit le poète. Se déroband à toute définition dans une forme, cette puissance s'oppose également à l'esprit, « c'est une lutte et non une pensée »²⁰⁹.

L'on reconnaît à travers ces traits définitoires l'idée d'une force créatrice comme mouvement perpétuel prenant une forme toujours singulière.

Si l'élaboration de la présence n'exclut pas d'autres voies créatrices, moins idéalistes et radicales dans le renoncement à toute technique, l'association de la présence à une forme de musicalité se trouve au cœur de la théorie du *duende* de Lorca. Aussi le poète écrit-il que « tous les arts peuvent accueillir le *duende*, mais [que] là où il se trouve le plus d'espace, bien naturellement, c'est dans la musique, dans la danse, et dans la poésie déclamée, puisque ces trois arts ont besoin d'un corps vivant pour les interpréter »²¹⁰. Le *duende* se distingue de la muse et de l'ange, chez le poète, par sa dimension vivante et charnelle. Outre la nécessité du corps vivant, le poète ajoute ensuite que ces trois arts « sont des formes qui naissent et meurent de façon perpétuelle et dressent leurs contours sur un présent exact »²¹¹. Deux éléments de temporalité favoriseraient donc l'expression du *duende* : mouvement cyclique et perpétuel et ancrage dans l'instant – comme « présent exact » de sa réalisation. Ce caractère du *duende* tel que formulé par Federico García Lorca dans ses *Jeu et théorie du duende* fournissent des outils analytiques et lexicaux pour caractériser l'expérience de reconnaissance d'une présence dramatique.

²⁰⁸ F. GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du duende*, op. cit., p. 55.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹¹ *Ibid.*, p. 35.

5.2. Tempo de l'émotion : structure du « *Jo-Ha-Kyû* »

Dans une approche nettement plus technique mais tout aussi musicale de la présence, Yoshi Oida décrit la façon dont la maîtrise du rythme, à l'échelle du mouvement comme à l'échelle de la pièce, participe de la construction de la présence dramatique. Il décrit notamment une expérience de jeu dans une mise en scène de Peter Brook :

En fait, tout mon jeu était bâti sur des détails physiques minuscules. Se retourner vers l'écran sur "ce" tempo. La fois d'après, s'arrêter légèrement en cours de route. Presque imperceptiblement pencher la tête sur la droite. L'émotion naissait.²¹²

Ce témoignage rend compte d'un principe de jeu proche des théories d'Étienne Decroux, théoricien du mime corporel, selon qui le rythme induit l'émotion.

Yoshi Oida reprend à son compte la notion de « *Jo-Ha-Kyû* », développée par Zeami²¹³, pour décrire une évolution rythmique applicable à toutes les échelles de l'œuvre. Ces trois syllabes japonaises traduisent mot à mot une progression rythmique de l'ouverture au développement jusqu'à l'accélération ou intensification finale²¹⁴. Selon Yoshi Oida, « le *Jo-Ha-Kyû* n'est pas simplement un concept théâtral ésotérique, mais un rythme fondamental que le public perçoit dans sa chair et dans ses os »²¹⁵. En lien avec la construction de la présence, cette affirmation rend compte de la recherche d'une communication de la scène à la salle, par le biais du corps, et qui passe par une écriture rythmique très précise.

5.3. Double barre ou point d'orgue

Outre cette structure rythmique en trois temps du mouvement ou de la représentation, la présence est souvent assimilée à une rupture dans le développement harmonieux d'une séquence. Cette rupture est alors soit comparée à un suspens – double barre ou pause en notation musicale – ou à un point d'orgue.

Yannick Butel affirme que la Présence se définit « non seulement comme état, mais aussi comme mouvement » et qu'elle « vient suspendre l'attente à laquelle elle substitue la surprise, le trouble, l'hébétude, la stupeur »²¹⁶. La présence se caractérise ainsi comme rupture dans une

²¹² Y. OIDA, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 92.

²¹³ « Zeami disait : « Tout phénomène dans l'univers est soumis à une certaine progression. [...] Celle-ci s'appelle Jo-Ha-Kyu » ». (in *Ibid.*, p. 55)

²¹⁴ *Ibid.*, p. 175. (dans la note de bas de page n° 5)

²¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

²¹⁶ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 61.

progression continue, que Yannick Butel appelle « le quotidien »²¹⁷. La présence rompt la monotonie d'un rythme et relève en cela de l'extraordinaire, au sens étymologique.

Or cette rupture dans le mouvement peut se signaler par un effet de suspension. Lorca écrit à propos du chant de *la Niña de los Peines*, qui aurait chanté avec *duende*, qu'« elle a dû se déchirer la voix parce qu'elle savait que les plus fins connaisseurs l'écoutaient, qu'ils ne voulaient pas de formes mais la moëlle des formes, de la musique pure qui réduit le corps à ce qu'il faut pour rester en suspens »²¹⁸. Ce suspens est donc à la fois une césure dans le rythme de l'œuvre et potentiellement aussi celui qui saisit le corps du·de la spectateur·trice faisant l'expérience de la présence. Yannick Butel écrit à propos d'un tel point d'orgue, ou tension vers l'immobilité, qu'elle signale la présence :

Ce que le spectateur perçoit du corps plein de l'acteur, c'est cette part atrophiée contenue dans les limites d'une voix et d'un corps en mouvement. Part invisible, mais sensible, rendue sensible, élevée au seuil de la visibilité parce que *soustraite à la vitesse*, travaillée sur une autre échelle de mesure où la suspension *frôle* l'arrêt, l'immobilité, le statisme... mais où la suspension est d'abord l'espace et le croisement qui recueillent un ensemble de forces qui met le temps en tension et l'œil à l'épreuve d'un désordre.²¹⁹

Le suspens n'est donc pas synonyme d'arrêt. Il est une forme de rupture qui concentre les tensions. La perceptibilité même de la présence tient à un décalage rythmique par rapport à l'ensemble d'une séquence ou par rapport à un ensemble plus vaste. Une forme d'« atrophie » signale en creux la présence, qui contient à la fois tout ce qui la précède et, en germe, tout ce qui la suivra. Elle se manifeste ainsi dans l'instant mais comme énergie en puissance. Nous retrouvons ainsi ce principe de concentration, régissant ce qui fait présence, par le « croisement [d']un ensemble de forces »²²⁰.

Cette concentration reconnue par Yannick Butel est la même que celle qui amène Georges Banu à utiliser l'expression « séquences de l'excès », pour désigner le sujet de son essai. Le choix du terme de « séquence », emprunté également au vocabulaire musical, traduit une approche de la présence comme rythme. En outre, Georges Banu désigne par cette expression ces séquences du théâtre japonais qui « portent son regard à un tel degré d'intensité qu'il éprouve alors le sentiment de voir ce qu'il avait lu, mais élevé à son maximum de présence »²²¹. À travers l'image du passage du livre à la scène, l'excès, chez Georges Banu, s'entend comme un autre nom de la présence ou de « l'efficacité de l'image », pour reprendre le vocabulaire médiologique de Hans Belting.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁸ F. GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du duende*, *op. cit.*, p. 29.

²¹⁹ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, *op. cit.*, p. 77. (Nous soulignons.)

²²⁰ *Ibid.*, p. 77.

²²¹ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, *op. cit.*, p. 9.

Les « séquences de l'excès » portent par ailleurs la marque de la fulgurance, que l'on retrouve souvent dans les récits de reconnaissance d'une présence esthétique. « Dans la fulgurance d'une scène, dans la rapidité d'un geste, dans l'épuisement d'un corps... Si l'excès réunit, sa vocation est de ne pas durer »²²², écrit Georges Banu. Fulgurance, rapidité, épuisement, la présence se rencontre comme instantanéité et évanescence.

Ainsi la temporalité spécifique dans laquelle se développe et se reconnaît la présence permet d'en parler en termes musicaux.

Ce parcours de la présence dramatique au prisme du vocabulaire musical fait pourtant entendre certains paradoxes. D'une part, la présence naît d'un équilibre général et d'un rythme cyclique de mouvement du corps et de l'œuvre. D'autre part, elle serait rupture et suspens, instant qui point à travers un souffle régulier.

Ces apparentes contradictions sont difficiles à résoudre tant elles s'expliquent par des divergences de contexte de rédaction et de positions esthétiques des différents auteur·e·s cité·e·s. Pourtant, il nous apparaît possible de saisir ce que ces propositions rythmiques et musicales traduisent de l'expérience spectatorielle comme du travail de l'interprète ou du metteur en scène. Les instants, ou les transports, que ces auteur·e·s décrivent en termes musicaux, sont aussi ceux qui constitueront pour notre étude les premiers indices de la présence et qui expliquent que notre expérience de spectatrice soit au fondement de nos analyses.

En outre, les traits rythmiques retenus font voir une distinction entre d'une part, le souffle, le cycle, la respiration et de l'autre, la rupture, la fulgurance le suspens. Nous postulons que se joue dans cette distinction des modes de présence des enjeux dramaturgiques, influant notamment sur le mode déploiement du drame. Cette distinction entre différents modes de présence, caractérisés par des rythmiques différentes, permet de préciser le caractère des présences mises en œuvre dans les créations marionnettiques contemporaines : entre présences linéaires et illusoirement infinies et présences fulgurantes, relevant de l'événement.

6. Sentir la présence : de l'expérience spectatorielle

Les indices de présence jusqu'ici analysés appartiennent autant au champ de la création qu'à celui de la réception. Nous avons également pu insister sur la nécessaire expérience réelle de la présence, sans laquelle une présence autre que celle, continue, fictionnelle et homogène, du personnage ne peut être connue. Alors que Yannick Butel affirme que la présence est un phénomène lié à l'acteur·trice mais qu'il existe un écart entre la présence perçue par le·la

²²² *Ibid.*, p. 11.

spectateur·trice et ce que poursuit l'acteur·trice²²³, il nous intéresse à présent d'observer la disposition du public et le type d'expérience qui caractérise pour les spectateur·trice·s la reconnaissance de la présence. Quels sont donc les sens par lesquels elle nous devient tangible ? Quels sont les différents modes de perception de la présence et en quoi la qualité de la présence définit-elle la qualité de l'expérience spectatorielle ?

6.1. « Rassembler un millier d'yeux »²²⁴.

Une intuition a été à l'origine de notre recherche : face à des dispositifs de représentation, tels celui des *Hurllements* du Clastic Théâtre, de *54x13* du Morbus Théâtre ou de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard, les regards du public cessent parfois de converger vers un objet. Les directions de regard n'ont pas pour horizon commun un objet ou un corps déterminé. Les regards circulent en allers-retours entre différents lieux, se tournent tous vers le plafond ou parcourent les murs de la salle. Les spectateur·trice·s se déplacent pour faire varier leur rapport aux objets et leur angle de vue. Le regard est donc le premier sens par lequel la présence se reconnaît. Plus précisément, nous observons que la présence se manifeste par la convergence des regards.

« L'effet de présence, écrit Yannick Butel, est tout entier lié à la gravité de la scène. À la fois pôle d'attraction de tous les regards et espace-point d'aggravation de la pensée et du langage »²²⁵. Cette affirmation comporte deux informations sur les liens de la présence au regard.

D'une part, Yannick Butel réaffirme, à travers l'image de la « gravité » scénique, la convergence des regards que provoque la présence. Lorsqu'il y a présence, la dynamique des regards structure le plateau en centre et marges. Elle pondère la scène. D'autre part, l'auteur lie l'expérience du regard et celle de la pensée. À une déflagration dans le visible s'adjoint un événement dans l'ordre du langage. Les travaux de Marie-José Mondzain complètent cette approche, lorsqu'elle considère, comme nous l'avons vu précédemment, le regard comme une activité critique²²⁶.

Plus que le sens de la vue, c'est donc bien le regard comme sens de la vision qui permet au public la reconnaissance d'une présence.

²²³ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 7-8.

²²⁴ Y. OIDA, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 117. Yoshi Oida rapporte que « dans le théâtre *nô*, une phrase revient souvent : "Il faut rassembler un millier d'yeux." ».

²²⁵ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 63.

²²⁶ À propos de la crise byzantine opposant iconophiles et iconoclastes, Marie-José Mondzain écrit : « Les uns et les autres ont en fait inauguré le champ réflexif propre à l'image dans ses relations avec le jugement et le pouvoir de faire voir en tant qu'il est un pouvoir de faire penser ou bien de faire croire pour se faire obéir ». (M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, op. cit., p. 144)

6.2. Écoute critique

Les témoignages sur la musicalité de la présence et sur les formes de présence que peut véhiculer la musique montrent que la sensibilité auditive est également un moyen de perception de la présence (nous pensons également chez Marcel Proust au motif de la sonate de Vinteuil, qui marque le retour du souvenir d'Odette pour le narrateur du roman *À la recherche du temps perdu*.) De façon plus large que la seule ouïe – perception sensorielle de sons –, la présence se connaît grâce à une forme d'écoute. La musicalité de la présence se perçoit grâce à une forme d'attention qui dépasse la seule faculté auditive.

C'est à cette forme d'écoute que Yannick Butel fait référence lorsqu'il évoque une présence qui « se définit aussi comme ce qui obéit à une loi de rareté prise dans le jeu de la fulgurance, de la brièveté, du déploiement, du différé et du retour d'un énoncé dit, déjà entendu, *mis à disposition de tout nouvel entendre* »²²⁷. Cet « entendre » de Yannick Butel est à l'ouïe, ce que l'image est à la vue²²⁸. La perception rythmique et harmonique de la présence constitue en fait un exercice de pensée et implique une réception critique.

La présence se conçoit comme ce qui s'ajoute au tangible par l'exercice de l'imagination. La reconnaissance de la présence relève donc dans une certaine mesure de la perception sensorielle mais elle ne peut s'y réduire. La vue et l'ouïe fournissent des indices manifestes pour l'orientation et la convergence des perceptions mais ces indices valent avant tout comme relais pour l'entrée en dialogue des spectateur·trice·s entre eux·elles et avec l'œuvre.

6.3. Émotion, imagination, pensée critique

La reconnaissance de la présence, dans tous ses aspects, conjugue donc les traits de l'expérience sensorielle et ceux de la pensée critique. C'est ainsi que nous tentons de lier, pour cerner la présence, son caractère de manifestation sensible et de moteur pour la pensée.

²²⁷ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 56.

²²⁸ Voir sur ce sujet l'introduction par Marie-José Mondzain de son ouvrage *Homo spectator*, op. cit., p. 14.

6.3.1 Spectateur·trice ému·e et mouvant·e

Claire Hegggen du Théâtre du Mouvement, marionnettiste et pédagogue notamment formée auprès d'Etienne Decroux, définit la présence par son « niveau minimum d'extraordinarité »²²⁹. C'est également ce caractère hors-norme que Yannick Butel reconnaît à la présence lorsqu'il affirme qu'à première vue, la présence serait « l'instant où, dans le livre et sur la scène, le quotidien, dont la figure est l'ennui, révèle son inanité, sa platitude, son insignifiance » et que c'est parce que la présence est l'envers du quotidien que face à la présence « le spectateur du livre ou de la scène aperçoit malgré lui [...] une sensation immédiate de son être, précisément une région de son être relevant dans un geste, dans une pause, dans un accent émis sur la scène ou dans le livre, la matière du vivant qui l'anime encore »²³⁰. La présence, suivant cette approche, désignerait donc non seulement ce qui s'anime en scène mais ce qui anime le·la spectateur·trice.

Une telle acception de la présence, comme à la fois vécue et rendue vivante par le spectateur·trice·s, nous amènera à souvent nous appuyer sur des approches phénoménologiques pour définir les mécanismes de la présence. Comme le précise Michel Henry, le sujet de la phénoménologie n'est « précisément pas le phénomène [*phaino*], ce qui apparaît [...] mais l'acte d'apparaître (*phanesthai*) »²³¹. Or la disposition et le travail du sujet sont au cœur de ces mécanismes d'apparition. L'approche phénoménologique apparaît donc nécessaire pour la définition de présences dont l'assise objective et matérielle se résorbe au profit d'une élaboration subjective et impressionnelle des figures.

Ces présences épiphaniques doivent être interrogées à partir des spectateur·trice·s, de leur présence physique, de leur position dans l'espace, autrement dit dans une perspective de réception physique et incarnée. Cette dimension incarnée de la réception s'entend suivant l'opposition faite par la phénoménologie, et notamment Michel Henry, entre « corps » et « chair ». La chair est « ce qui est toujours là avant [l'impression] et demeure aussi en elle, ce qui est requis pour sa venue et en quoi cette venue s'accomplit, non la forme vide du flux mais l'étreinte sans faille de la vie dans l'auto-affection pathétique de son vivre – en son Présent vivant »²³².

L'influence et le travail du spectateur doivent donc être saisis au prisme de cette analyse phénoménologique de la présence.

²²⁹ C. HEGGEN, « Mouvoir et émouvoir : à la recherche d'un corps réel imaginaire », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, octobre 1991, p. 66.

²³⁰ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, *op. cit.*, p. 10-11. (Nous soulignons.)

²³¹ M. HENRY, *Incarnation*, *op. cit.*, p. 35.

²³² *Ibid.*, p. 93.

6.3.2 Du plaisir ou de l'insolite

La double activité spectatorielle, qui consiste à animer en étant mu, peut produire une forme de plaisir. Dans son introduction à *La Tradition secrète du nô*, René Sieffert désigne par exemple cette sensation comme résultat de la fleur de l'acteur.

La fleur est un épiphénomène qui apparaît de temps à autre dans le jeu de l'acteur et qui produit chez le spectateur un plaisir esthétique indéfinissable, mais certain.²³³

On note qu'il subsiste toujours, dans la dynamique de reconnaissance de la présence, une tension entre inintelligibilité et évidence. Un concept qui contient ensemble ces pôles antagonistes est celui d'« insolite », que l'on trouve étonnement dans les essais sur le *nô* comme dans la théorie du *duende* de Lorca. L'insolite comporte l'idée de charme et de surprise. Il témoigne de l'intelligence défiée et du plaisir pris à ce défi. Il est selon René Sieffert « ce qui surprend et subjugué par sa rareté »²³⁴. À partir du *nô*, René Sieffert identifie une forme de plaisir pris au dépassement de la raison et des sens. L'insolite de Lorca comporte ce même sème de rareté : « le *duende* vous blesse et c'est dans la guérison de cette blessure qui ne se ferme jamais que se trouve ce qu'il y a d'insolite, d'inventé dans l'œuvre d'un homme »²³⁵. La rareté, la profondeur, le charme et le défi de la raison sont les effets de la présence. Le public accède à ces effets par l'émotion avant de pouvoir en percevoir le sens.

Les émotions liées à la reconnaissance de la présence sont donc proches du plaisir mais constitue l'accès à une forme de raison²³⁶. Cette définition recoupe également celle du *mono-no aware* traduit par Augustin Berque comme « la poignance des choses »²³⁷. Celle-ci naît selon Georges Banu, « de l'harmonie entre le subjectif et l'objectif, entre l'émotion et les choses »²³⁸, une autre façon de dire la conjugaison du ressenti et du pensé.

6.3.3 Évidence et intelligibilité de la présence

Une caractéristique de l'effet de la présence sur les spectateur·trice·s qui en témoignent, si complexe soit-elle à concevoir et à cerner, est sa dimension d'évidence. Chez Lorca, elle participe de la puissance du discours plus qu'elle n'éclaire sur l'essence du *duende*. L'évidence consiste en

²³³ Introduction à : ZEAMI, *La Tradition secrète du nô : suivi de une journée de nô*, *op. cit.*, p. 52.

²³⁴ *Ibid.*, p. 103.

²³⁵ F. GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du duende*, *op. cit.*, p. 49.

²³⁶ Nous noterons que l'insolite est aussi un effet de la distanciation brechtienne, ce qui corrobore l'idée d'une mise en branle de la raison critique dans la reconnaissance de la présence comme « insolite ».

²³⁷ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, *op. cit.*, p. 50.

²³⁸ *Id.*

une forme de connaissance, qui ne passe par aucune explication ou compréhension, quoiqu'elle est partagée par tou·te·s :

Ces sonorités noires sont le mystère, les racines qui s'enfoncent dans le limon que *nous connaissons tous, que nous ignorons tous*, mais d'où nous vient ce qui a de la substance en art. [...] Des sonorités noires, a dit l'homme populaire d'Espagne [Manuel Torres] et il a rejoint en cela Goethe, qui donne la définition du *duende* à propos de Paganini, en disant : «Pouvoir mystérieux que *tout le monde ressent* et qu'aucun philosophe n'explique.»²³⁹

Cette évidence rencontrée dans le discours de Federico García Lorca peut être mise sur le compte d'une verve plus littéraire et poétique qu'analytique. Elle se conjugue alors à la perpétuation d'un mystère de la présence, qui devra faire l'objet d'une attention particulière dans notre propre discours. Tenter de démystifier la présence ne peut se faire qu'en prenant une distance critique avec des évidences, même partagées. Aussi notre exercice de spectatrice au travail sera de manier cette impression d'évidence et de l'analyser sans en provoquer la disparition.

Un enjeu de notre recherche est de proposer une approche objective d'un phénomène souvent approché avec un ton de mystère. L'analyse de la présence doit passer par le repérage dans l'expérience spectatorielle de ce qui articule le plaisir, le sentiment d'évidence et le discours intelligible.

Afin d'analyser les modes d'élaboration de présences marionnettiques, nous devons donc prendre en considération la dimension physique de reconnaissance de la présence. Patrice Pavis, à propos du dialogue entre scène et salle, établit en effet qu'il se joue sur le plan physique voire sur le mode de l'effet miroir. « Ce que nous retrouvons dans le *corps* de l'acteur *présent* n'est autre que notre propre corps : d'où notre trouble et notre fascination en face de cette présence étrange et familière »²⁴⁰.

Néanmoins, Eloi Recoing affirme que sans mise à distance possible de l'expérience sensorielle, aucune présence ne peut exister²⁴¹. Par ailleurs, Claire Vialon, constructrice de marionnettes, distingue une sculpture d'un objet-marionnette en ce que ce dernier produit la « reconnaissance d'un corps qui pense »²⁴². La présence marionnettique tient donc selon elle non pas à une forme d'intelligence de l'objet mais à la projection sur lui – dans le double travail des artistes et des

²³⁹ F. GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du duende*, *op. cit.*, p. 13. (Nous soulignons.)

²⁴⁰ P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 270.

²⁴¹ Propos recueillis lors d'une présentation publique de l'état d'avancement de mes recherches, qui s'est tenue à l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières), le 31 janvier 2018.

²⁴² Claire Vialon était une des constructrices invitées lors de la rencontre « Les dessous de la marionnette #1 », Rencontre professionnelle de constructeurs et constructrices de marionnettes, organisée par THEMMA en partenariat avec la chaire ICiMa, dans le cadre du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette, Charleville-Mézières, 22 septembre 2017.

spectateur·trice·s – d'une forme de pensée, et qui fonctionnerait donc comme révélatrice de la pensée spectatrice.

Lorsque Yannick Butel écrit que « la surprise, le trouble, l'hébétude, la stupeur »²⁴³ provoqués par la présence sont « autant de symptômes d'une crise de la raison inscrite dans le champ de la compréhension incertaine, impensable et inattendue »²⁴⁴, il se positionne du côté d'une conception de la présence comme mettant en défaut la raison. En cela, nous retrouvons non pas une négation mais une réaffirmation de la nécessité de la présente recherche, nécessité de produire une analyse d'un phénomène esthétique, qui serait de l'ordre du rythme, du ressenti physique, de l'énergie et tout à la fois d'un discours, produisant un éveil des pensées et des imaginaires.

7. Précautions méthodologiques et indices retenus

Les approches pluridisciplinaires convoquées dans ces préliminaires rendent compte des angles morts de la recherche et du discours analytique, angles morts qui ne permettent pas encore de dire la singularité des phénomènes marionnettiques contemporains. Alors qu'elles abordent respectivement la présence par le biais du corps, de l'image, de l'objet ou du rythme, ces approches devront être combinées afin de cerner la présence dans les œuvres du corpus. Notre volonté de produire une analyse objective d'un phénomène éminemment sensible et de ses mécanismes d'émergence implique en effet de mettre au jour des traits caractéristiques objectivables de reconnaissance de la présence.

7.1. « L'accord » sur la présence

La notion d'évidence, dont nous avons observé qu'elle était récurrente dans les discours sur la présence, soulève la question de l'accord collectif sur sa reconnaissance. La nécessité de l'expérience de groupe est au cœur de la définition de la présence dans le *nô* selon Tschudin.

Le but ultime c'est le moment privilégié où acteur, personnage et audience sont unis inconsciemment en un seul cœur, un seul esprit (*kokoro*), c'est l'état de grâce de la *non-interprétation* que Zeami illustre par la métaphore de la marionnette : le *kokoro* est le pouvoir qui en tire les fils, le maître ne bouge plus, ne joue plus de lui-même, mais est bougé, est joué par cette force supérieure qui idéalement rejoint le *kokoro* de l'audience.²⁴⁵

²⁴³ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 61.

²⁴⁴ *Id.*

²⁴⁵ J.-J. TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, op. cit., p. 198.

Il est intéressant de repérer la référence aux arts de la marionnette dans cette définition du *kokoro*, même si le recours à cette métaphore se fonde sur une conception très stéréotypée et schématique de la marionnette à fils. Toutefois, nous retenons de cette définition du *kokoro*, qu'il semble être un autre nom de la présence, défini comme ce qui se communique voire se communique au point d'orgue de la représentation. S'il existe un *kokoro* qui agit sur l'acteur et un autre qui est celui de l'audience, la recherche théâtrale est celle de leur fusion en un « état de grâce de la non-interprétation ». Nous percevons aussi dans cette affirmation des échos à la théorie de la Surmarionnette d'Edward G. Craig, dont le modèle de la Surmarionnette est convoqué par Gisèle Vienne, par exemple, lorsqu'elle évoque le devenir artificiel des corps qu'elle met en scène²⁴⁶.

La présence se connaît par le lien qu'elle tisse entre les membres du public et les personnes en scène. Cette idée est également au cœur de la définition par Gaston Baty du travail de mise en scène. La tâche est selon lui de restituer à l'œuvre la part de rêve qui se serait perdue à l'étape d'écriture du manuscrit par le poète.

Il créera autour de l'action le milieu matériel et spirituel qui lui convient, l'ambiance indescriptible qui agira sur les spectateurs pour les mettre en état de réceptivité, pour les rapprocher des acteurs pour les *accorder* avec le poète. Il s'agit pour lui de réaliser sur la scène le songe d'un univers expressif et cohérent et de provoquer dans la salle une *hallucination collective*.²⁴⁷

La recherche d'un « accord » est la condition nécessaire à l'élaboration du drame et à la communication des présences. Le rêve à l'origine de l'œuvre, pour se communiquer, doit prendre la forme d'une « hallucination collective ».

La présence est donc censée faire lien et n'exister que comme lien. Or notre analyse ne se fonde pas sur des récits de spectateur·trice·s qui auraient vécu, simultanément, les mêmes représentations. Aussi nous faut-il expliciter méthodologiquement la place accordée à l'émotion et l'expérience individuelles dans l'analyse du système des présences à partir des créations marionnettiques auxquelles nous avons assisté.

Tout d'abord, il ne paraît pas contradictoire de parler de la reconnaissance d'un sentiment collectif à partir d'un point de vue subjectif. Nos analyses sont orientées par les tensions qui

²⁴⁶Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », dans C. Guidicelli (éd.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, L'Entretemps, 2013, p. 432-447.

²⁴⁷ 1944. Extrait du texte publié dans G. BATY, *Rideau baissé*, s. l., Bordas, 1949 ; cité dans *Catalogue de l'exposition « Jouvet Dullin Baty Pitoëff Le Cartel »*, s. l., Bibliothèque Nationale, 1987, p. 80-81 ; cité par M. DUBAR, « Un théâtre d'ombre claudélien ? », dans F. Lavocat et F. Lecercle (éd.), *Dramaturgies de l'ombre : actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII, 27 au 30 mars 2002*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 464. (Nous soulignons.)

traversent la salle, les réflexions entendues, les comportements des spectateur·trice·s avec lequel·le·s nous avons assisté aux représentations. L'ensemble de ces éléments enrichissent notre connaissance des œuvres quoiqu'ils n'en constituent pas l'objet. De même que nos analyses sont enrichies d'entretiens avec les artistes, elles gardent pour objet central les créations présentées aux publics et nous y étudions la place faite aux spectateurs dans les dispositifs présentés.

Par ailleurs, l'approche d'une « théâtrologie incarnée » (ou *embodied teatrology*) telle que proposée par Marco de Marinis nous permet une analyse de la présence comme expérience sensible et intellectuelle. Alors qu'il cherche à intégrer les avancées des neurosciences aux études théâtrales, Marco de Marinis invite à « repenser le système théâtral de pré-conditions réceptives » afin de fonder une approche où « le corps aussi du chercheur, et donc sa subjectivité sont mis en jeu de quelque manière »²⁴⁸. Aussi s'agit-il pour nous, non pas de nous soustraire au ressenti physique et émotionnel que nous avons éprouvé à la découverte des œuvres mais de parvenir à le prendre en compte et de lui accorder une place appropriée dans l'analyse. Il ne s'agit donc pas de succomber au « charme » de la présence mais de considérer notre vécu comme objet d'analyse à part entière.

Enfin, la thèse publiée par Thomas Dommange nous fournit un modèle méthodologique précieux. Dans l'extrait suivant, nous pouvons remplacer le terme « œuvre musicale » par le terme de « présence » pour comprendre notre démarche et notamment la nécessité de la participation physique et émotionnelle de la chercheuse dans sa recherche :

L'œuvre musicale est peut-être toujours moins un objet d'étude qu'un objet d'expérience [...]. L'œuvre musicale interdit à la philosophie, comme la physique quantique à la science, de reconduire le modèle de la pure séparation du sujet connaissant et de l'objet, et récuse par là-même l'idée du savoir comme contemplation.²⁴⁹

Si Thomas Dommange a pu construire pour sa recherche un sujet philosophique défait de son individualité, et ce malgré cette implication personnelle dans l'expérience de l'œuvre, c'est parce que, écrit-il, l'œuvre de Bach est le lieu d'une expérience métaphysique et non pas uniquement individuelle et intérieure²⁵⁰. Suivant son modèle, nous tenterons de mettre au jour les enjeux philosophiques, sociologiques et anthropologiques de l'élaboration de présences singulières, telles qu'on les rencontre sur les scènes de Benjamin Verdonck, Guillaume Lecomte, Phia Ménard ou encore François Lazaro.

²⁴⁸ M. DE MARINIS, « Corps et théâtre. De la sémiotique aux neurosciences. Petit glossaire transdisciplinaire. », dans A. Helbo, C. Bouko et É. Verlinden (éd.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 173.

²⁴⁹ T. DOMMANGE, *Instruments de résurrection*, *op. cit.*, p. 361-362.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 363.

7.2. Repères dramaturgiques sur la présence en scène

Différents principes transversaux ou complémentaires émergent de notre parcours d'essais théoriques et littéraires ou de témoignages sur la présence. La mise à distance critique de l'expérience individuelle se fera donc à partir d'une analyse des œuvres à l'aune de sèmes de présence définis en préliminaires, dans le domaine du théâtre mais aussi d'autres domaines des arts et de l'anthropologie.

7.2.1 Nœud temporel et spatial

La manifestation d'une présence repose sur un effet de concentration des temporalités qui fait apparaître, un instant, une concordance extraordinaire, un rapprochement des strates temporelles et des espaces. Ce rapprochement des espaces et des temps, fictifs et réels produit cet effet d'« excès » évoqué par Georges Banu²⁵¹. La présence provoque en fait une conscience aigüe de l'ici et maintenant, tout en permettant une sortie virtuelle et simultanée de cet ancrage. Federico García Lorca évoque à ce propos les « échelles [préparées par le *duende*] pour que l'on s'évade de la réalité environnante »²⁵².

Ce paradoxe entre concentration dans le présent et déplacement vers un ailleurs temporel et physique est au cœur de la construction du *nô*. Comme l'explique Sieffert, « la plupart des *nô* [...] commencent lorsque toute action est achevée, des siècles parfois après la mort du héros, d'où l'atmosphère caractéristique de ces pièces, entre rêve et réalité »²⁵³. Dans la troisième partie du *nô*, le drame s'est en fait déjà accompli et ce que le spectateur voit est le songe d'un personnage. Aussi si les acteurs et spectateurs ne partagent pas la même temporalité, c'est à travers l'élaboration des présences dramatiques que leur lien s'opère.

Dominique Millet-Gérard a une formule assez claire sur cette complexité fonctionnelle qui est au cœur de la présence. Évoquant la scène de l'Ombre Double de Claudel – scène dont on a vu qu'elle posait de façon aigüe la question de la construction de la présence –, elle affirme que celle-ci sort de la continuité temporelle du drame et qu'elle se fonde sur « l'idée d'un temps non point linéaire mais nodal, où présent, passé et avenir se confondent dans une vision simultanée »²⁵⁴.

²⁵¹ Cf. *supra*, définition des « séquences de l'excès », par G. Banu, p. 80.

²⁵² F. GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du duende*, *op. cit.*, p. 53.

²⁵³ Introduction à : ZEAMI, *La Tradition secrète du nô : suivi de une journée de nô*, *op. cit.*, p. 13.

²⁵⁴ D. MILLET-GÉRARD, « La scène de l'Ombre Double dans *Le Soulier de satin* », dans F. Lavocat et F. Lecerle (éd.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 475.

7.2.2 Centrer et concentrer

Un pendant de cet alignement, même fugace, des espaces et des temps éloignés, est l'idée d'une structuration de la scène en centre et marges. Dans les théories du jeu d'acteur analysées précédemment, on rencontre la notion de centre corporel, identifiée très précisément par Yoshi Oida suivant la tradition japonaise, à l'endroit du *tan-den* ou *hara*, centre de convergence des lignes énergétiques, situé à peu près trois centimètres sous le nombril.

Cette question du « centre » dans le jeu de l'acteur·trice s'entend aussi sur le plan de la concentration mentale comme un critère déterminant pour l'élaboration d'une présence. L'intensification dramatique provoquée par la construction d'une présence se traduit en écho par une concentration accrue du public. « Dans un spectacle de danse espagnole, pas plus qu'à la corrida, personne ne s'amuse »²⁵⁵, écrit Garcia Lorca. Aussi l'intensité dramatique, produite par l'émergence d'une présence, s'entend comme concentration, et contraire à la distraction. Cette concentration s'oppose au divertissement, au sens pascalien.

Écrivant à partir de sa propre expérience d'acteur, Serge Nail²⁵⁶ témoigne de l'élaboration de la présence qui produit cette concentration. Il applique la notion d'écoute à l'interprète comme au public. « Serait alors présent l'acteur qui convoque chez le spectateur cette capacité à écouter et à voir ce qui dans l'espace se manifeste et demeure invisible »²⁵⁷. Ainsi décrit-il la posture de l'interprète, rendu·e présent·e par sa faculté à catalyser les attentions des spectateur·trice·s.

L'économie des présences structure donc la scène en centre et marges. Or une telle structure pose problème lorsqu'il s'agit de penser des présences hors du corps. Aussi lorsque Serge Nail ajoute que « dans cette tension entre apparition et disparition, un peu à la manière des statues de Giacometti, il devrait y avoir toujours la place du fantôme, de l'ombre à côté de l'acteur »²⁵⁸, il ouvre pour la présente recherche une piste intéressante : cette ombre qui jouxte le corps de l'acteur serait l'autre nom de cet autre centre, ou corps virtuel, vers lequel les présences marionnettiques font converger les attentions.

²⁵⁵ F. GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du duende*, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁶ Serge Nail est comédien et metteur en scène. Il a également été chargé de cours puis maître de conférences associé au département Arts du Spectacle de l'Université de Caen. Il a développé une pédagogie spécifique de la pratique théâtrale et formé des artistes tels David Bobée, Thomas Jolly ou Antonin Ménard.

²⁵⁷ S. NAIL, « Le métier d'acteur est-il toujours un art ? », dans A. Helbo, C. Bouko et É. Verlinden (éd.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 198.

²⁵⁸ *Id.*

Dans la mesure où les créations qui intéressent notre étude font voir l'absence d'un corps ou d'un objet qui concentrerait la présence, nous les aborderons au prisme des questions : Comment une concentration des attentions peut-elle se jouer ? Vers quel point de la scène cette convergence peut-elle s'opérer, si elle s'opère ?

7.2.3 Souffle et retrait du corps

Le jeu du souffle et la mise en retrait du corps individuel émergent également comme deux pistes permettant le lien aux pratiques marionnettiques. Serge Nail, acteur qui a été enseignant à l'Université de Caen, décrit ainsi les quinze premières minutes en scène dans une de ses dernières créations :

calmer la respiration, accueillir la fluidité du souffle, se tenir, c'est-à-dire faire quasi disparaître le corps, ne rien composer, faire apparaître une pure tension, une oscillation entre deux bords, deux seuils ?²⁵⁹

Même si la tournure interrogative témoigne d'un doute de l'acteur lui-même sur le processus qu'il met en œuvre, Serge Nail a l'intuition d'une tension vers la disparition du corps. Paradoxalement, l'entrée en présence – dans la mesure où il s'agit de l'ouverture de la représentation – prend la forme d'une disparition du corps. L'idée d'un jeu d'acteurs qui ne cherche pas à incarner mais à diffuser constitue l'interprète en relais vers une présence extérieure à lui. Aussi les techniques que Serge Nail présente éclairent un type de théâtre où le corps de l'acteur s'envisage comme soutien technique, parmi d'autres, pour l'ensemble dramaturgique. Il évoque d'ailleurs une « écoute entre soi, soi et l'espace, soi et les autres corps et matériaux. Chacun de ces matériaux est partenaire de jeu à même hauteur sans hiérarchie »²⁶⁰. Cette affirmation désigne très clairement les principes du langage marionnettique même s'ils ne lui sont pas exclusifs.

La disparition du corps s'entend également chez Serge Nail comme son devenir-souffle. En écho, plusieurs exercices techniques rapportés par Yoshi Oida dans *L'Acteur invisible* tendent au contrôle de la respiration²⁶¹. Le travail de cette part invisible quoique physique de l'acteur·trice peut être un outil déterminant pour comprendre les mécanismes de dématérialisation des présences. Il s'agit de saisir comment les artistes contemporain·e·s qui choisissent le langage marionnettique mettent en œuvre l'incitation de Zeami, rapportée par Yoshi Oida, : « Jouez librement, étudiez la Voie, et vous verrez le vent »²⁶².

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 196.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 197.

²⁶¹ Y. OIDA, *L'Acteur invisible, op. cit.*, p. 121 et sq.

²⁶² *Ibid.*, p. 160.

7.2.4 Jeu sur la frontière entre le vivant et le mort

Il apparaît que la structuration des présences en scène est également porteuse d'un discours sur la relation de l'humain à la mort. Pour comprendre comment s'articule la présence à la vie, il importe de saisir que la première appartient au champ de l'analyse dramatique alors que la seconde est un concept qui déborde l'art. L'association de l'animation marionnettique à un don de vie est un effet de langage, qui nous apparaît comme insuffisant pour comprendre les enjeux techniques de l'élaboration de la présence. Il importe donc de distinguer la présence, de ce que l'on nommerait illusion de vie²⁶³.

De même il est intéressant à partir d'observer les frictions entre absence et présence et entre absence et mort. Georges Banu articule par exemple suivant le mode de la simulation ces deux derniers concepts, – absence en scène et absence dans la mort – à partir du théâtre *nô*: « Là, l'acteur qui s'éloigne nous invite à le regarder avec l'attention qu'on a pour les mourants. Pour ceux qu'on regarde une dernière fois. Avant que ce ne soit trop tard. [...] L'acteur qui s'en va sans revenir simule l'autre disparition. Celle, définitive, de la mort dont les ombres se laissent deviner à la lisière de la scène »²⁶⁴. Cette image de l'« acteur qui ne revient pas » transpose la problématique du départ de la scène à celle du mourant. Dans le participe présent de ce terme, se lit un trouble dans la frontière entre vie et mort. Cette confusion est définitoire d'une présence dramatique qui ne s'oppose pas à l'absence mais se déploie sur un axe différent de celui qui oppose entre vie et mort.

Les imbrications de ces quatre concepts, dramaturgiques et anthropologiques, – absence, présence, vie et mort – complexifient le système des présences dramatiques. Elles provoquent un déploiement de l'imaginaire fantasmagorique et pourra expliquer les prédominances des figures de l'ombre, des formes éphémères ou de l'informe qui défient l'opposition binaire entre présence et vie, d'une part, et absence et mort, de l'autre.

7.2.5 Controverse sur l'harmonie et la rupture

Une dernière tension doit être retenue comme structurelle pour la reconnaissance de la présence. Elle est celle de l'harmonie à la rupture. Les théories précédemment convoquées ne s'accordent pas forcément sur le rapport de la présence au discontinu. La présence est-elle un état

²⁶³ Le rapport entre présence et convocation de la mort fera l'objet d'une analyse spécifique dans la partie III, chapitre 2, section [Instables fantômes], p. 453.

²⁶⁴ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, *op. cit.*, p. 11.

général d'équilibre, un charme, une fiction qui captive le public durant tout le temps du déploiement de l'œuvre ou existe-t-elle au contraire dans cet instant de rupture de l'harmonie ?

La présence couvre des réalités diverses suivant les cultures, les disciplines et les époques et les textes ne peuvent être comparés sans insister sur les écarts irréductibles qui existent entre leurs objets. Le *Jo-Ha-Kyū*, qui est cet « équilibre nécessaire au développement harmonieux de toute création artistique »²⁶⁵ est un principe rythmique appliqué autant à la structure d'une journée de *nô* qu'au sein de chaque geste de l'interprète de *nô*. Cette harmonie est garante du maintien de l'attention du public, elle est la condition de la concentration des regards. Par ailleurs, la présence du personnage fictif dans des procédés théâtraux qui reposent sur l'incarnation peut également être tout à fait continue et se développer sans paradoxe. Les expressions si souvent lues et entendues « jouer juste », « jouer vrai », « ça fonctionne », comportent encore l'idée d'une harmonie, d'une concordance qui semble être un véhicule privilégié de présence²⁶⁶.

Mais ces acceptions de la présence s'opposent à une présence conçue comme fulgurance, comme rupture dans le fil du drame, comme extraordinarité. C'est ainsi par exemple que Yannick Butel repère comme principe de présence le fait d'« observer les lois de rareté qui travaillent la mise en relief de ce qui *a priori* est plat, informe, stérile et qui *soudain* prend fin »²⁶⁷. Selon lui, sans résistance à son déploiement, il n'existe pas de présence. C'est ainsi qu'il propose une théorie de la présence fondée sur une approche balistique du théâtre²⁶⁸.

Le terme de présence appliqué aux arts possède donc ces deux sens contradictoires de construction harmonieuse générale – proche de l'idée de charme – et de rupture de cette harmonie, de déséquilibre soudain. Ne pouvant réduire cette double acception, un enjeu de notre recherche devient la situation des présences spécifiques au corpus entre ces deux pôles.

8. Conclusion

L'observation de créations contemporaines et d'un champ artistique en pleine mutation situe notre démarche dans un champ artistique mouvant. Aussi nous fallait-il construire un outil analytique multidisciplinaire, pour orienter notre exploration du champ marionnettique.

²⁶⁵ ZEAMI, *La Tradition secrète du nô : suivi de une journée de nô*, op. cit., p. 29.

²⁶⁶ Nos discussions avec Guillaume Lecamus (Morbus Théâtre) lors de la résidence de création de *L'Eustache à la main* au Vélo Théâtre (Apt) en novembre 2018 ont nourri cette observation. Le metteur en scène affirmait que son repérage des séquences qui « marchent » ou « fonctionnent » tient à un ressenti rythmique, à une anticipation du rythme physique des spectateur·trice·s, et non pas uniquement à une forme de cohérence dramaturgique.

²⁶⁷ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 16. (Nous soulignons.)

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 65.

À partir du système d'indices retenus, il s'agira de repérer dans les créations de notre corpus les endroits, ou instants, d'élaboration de la présence. Ces préliminaires tracent un contour à la « présence », à partir de traits de sens qui guideront nos analyses.

Dans des créations contemporaines où le corps et l'objet ne constituent plus les supports uniques et stables de la présence, nous faisons l'hypothèse que la qualité des présences élaborées est modulée voire mise à mal. Nous postulons donc que les critères d'objectivation de la présence repérés dans ces préliminaires ne seront jamais ni tous, ni tout à fait, remplis. Aussi notre recherche s'origine dans ce cadre définitoire et préliminaire mais elle a vocation à faire apparaître ses modulations au prisme des pratiques marionnettiques.

Partie I.
Sur les ruines de l'objet-marionnette



Figure 14 - *Anges*, Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre)

Introduction.

Confluences des arts plastiques et de l'animation

Face aux œuvres de François Lazaro ou encore de Benjamin Verdonck, la désignation d'un objet-marionnette s'avère parfois impossible. La question même d'un héritage de l'objet-marionnette se pose face à ces matières et images, qui jamais ne se fixent. Quel pourrait être le visage de la figure si celle-ci n'apparaît plus sous une forme définitive, stable et unifiée ? Comment le geste plastique s'articule-t-il au geste d'animation – autrement dit au geste d'élaboration de la présence – dans des créations où la forme se construit à vue, avant de s'évanouir et retourner au vide ?

Les créateur·trice·s contemporaines défont une approche du marionnettique qui serait pensée comme procédé d'animation d'un objet construit pour la scène. L'ensemble de notre recherche se concentre sur des bouleversements dans la concordance entre objet physique et sujet du drame. Gisèle Vienne, avec *I apologize*, met en jeu non pas un mannequin articulé mais dix-sept, qui agissent comme une foule passive plus que comme sujets autonomes. François Lazaro, lui, installe les pantins inarticulés du plasticien Francis Marshall dans une forge ardennaise, où il cherche à mettre en drame la vie enclose dans ces corps en décomposition. Phia Ménard avec *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* construit à vue une marionnette complexe, volatile et éphémère. Une foule de sacs plastiques envahit progressivement la scène avant de se dissoudre. La curiosité pour l'expressivité des matières brutes et fluides mène à des expériences telles celles d'Arnaud Louski-Pane avec des mousses, vapeurs et souffles d'air ou de Pierre Meunier avec *La Vase* (2017).

L'objet-marionnette se délite donc en tant qu'objet unique, articulé, construit pour la scène. Soit le terme d'« objet » ne suffit plus à désigner une matérialité fluide, aux contours mouvants. Soit les objets se multiplient, se disjoignent et se constellent au plateau, défaisant l'unicité et l'unité de l'objet-marionnette. Il devient impossible dès lors d'identifier un objet faisant « corps » pour la marionnette.

Ce bouleversement amène, sur le plan du processus de création, à questionner les rapports entre plasticien·ne·s et marionnettistes et la répartition des compétences au sein de l'équipe de création. Il agit également sur le plan esthétique, en interrogeant les imbrications dramaturgiques des gestes plastiques et des gestes d'animation.

Afin de saisir la singularité d'un phénomène apparemment contemporain, il nous faut toutefois commencer par la remettre dans la perspective historique des expériences artistiques qui le précèdent. D'autre part, la conception plasticienne de la présence chez des artistes contemporain·e·s nous éclairera sur le fonctionnement et l'évolution des matières et des formes dans les mises en scène contemporaines.

1. Approche historique : le corps et l'objet en scène au tournant des XIX^e et XX^e siècles

La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle ont constitué un tournant majeur dans la conception du drame, auquel la marionnette a pris une part importante, que ce soit comme modèle théorique ou comme langage scénique spécifique²⁶⁹. Notre approche historique des confluences entre geste plastique et geste d'animation – au sens d'élaboration de présence – veut faire entendre, d'une part, en quoi le modèle de l'objet a pu influencer les pratiques du jeu dramatique et, d'autre part, dans quelle mesure les grandes évolutions du geste plastique ont été déterminantes pour le devenir de l'objet-marionnette. Notre approche n'est ni chronologique, ni exhaustive. Elle vise un élargissement de notre horizon analytique à d'autres époques, d'autres champs artistiques et d'autres œuvres, afin de nourrir notre compréhension des enjeux contemporains des arts de la marionnette.

1.1. L'objet comme modèle pour l'acteur

Le renouveau fondamental des arts de la scène à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle s'explique notamment par une attirance des artistes de théâtre pour la forme plastique. La thèse de Didier Plassard l'a démontré puis celle d'Hélène Beauchamp a apporté sur cette question des éléments de confirmation plus directement liés aux espaces français, belges et espagnols. La dimension plastique de l'objet déroute l'incarnation et la « mise en corps »²⁷⁰ au profit d'une possible « mise en effigie »²⁷¹ de l'acteur. Ainsi la marionnette s'offre-t-elle comme outil de prédilection pour la recherche d'un théâtre nouveau.

Or les rénovateur·trice·s du théâtre de cette époque retiennent parfois de la marionnette davantage l'idée de l'objet, la singularité de sa forme et de son mouvement, que son

²⁶⁹ Voir sur ce sujet les thèses respectives de Didier Plassard et Hélène Beauchamp, publiées depuis : D. PLASSARD, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.* ; H. BEAUCHAMP, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, *op. cit.*

²⁷⁰ D. PLASSARD, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 12.

²⁷¹ *Id.*

fonctionnement réel comme instrument scénique. Son pouvoir d'abstraction inspire le modèle de la Surmarionnette à Edward Gordon Craig : « Elles [les marionnettes] sont [...] très précisément des modèles de l'Homme en mouvement. Lorsqu'elles bougent, il leur faut parfaire les mouvements de l'Homme, tout comme la sculpture parfait la forme de l'Homme »²⁷². Pour les symbolistes aspirant à un théâtre métaphysique (chez Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Adolphe Appia) comme pour Antonin Artaud et son Théâtre de la cruauté, le modèle de la marionnette constitue un outil théorique, qui ne prend que peu en compte ses caractéristiques matérielles en tant qu'objet-marionnette. La Surmarionnette comme modèle pour le jeu d'acteur·trice·s résout, selon Monique Borie, le problème posé par le corps dans la mise en scène « d'un au-delà de la réalité »²⁷³.

En outre, Didier Plassard rapporte dans son article « Polichinelle et les autres arts – Contribution à l'histoire des rapports de la marionnette et des arts plastiques », qu'au début du XX^e siècle, l'attraction des artistes de la scène pour le théâtre de marionnettes, et donc le détour de l'objet, est liée à une recherche du hiératisme de la statuaire classique ou des idoles primitives²⁷⁴.

Nous retiendrons de ces analyses historiques d'Hélène Beauchamp, Monique Borie et Didier Plassard, le fait que l'objet-marionnette influence les pratiques et la pensée du théâtre d'acteur·trice·s au cours des premières décennies du XX^e siècle en tant qu'il produit une forme de dépersonnalisation – ou d'universalisation – du sujet dramatique, qui passe par une cinétique stylisée et épurée. Sur les scènes des futuristes, des symbolistes ou encore des dadaïstes, l'objet transforme le corps des interprètes autant qu'il est mis en scène comme réalité matérielle.

Les arts de la marionnette ont réciproquement évolué sous l'influence des artistes d'avant-garde. Leurs expériences esthétiques ont produit un regain d'intérêt pour les arts de la marionnette, qui l'a mené à sortir des salons, s'adresser à un public adulte et cultivé et à se détacher du répertoire traditionnel et des pratiques populaires.

1.2. Devenir de l'objet-marionnette au prisme de l'histoire plastique

L'objet-marionnette au cours de la première moitié du XX^e siècle évolue également sous l'influence des collaborations professionnelles entre marionnettistes et plasticien·ne·s, pour qui

²⁷² E. G. CRAIG, *Puppets and poets*, Londres, Poetry Bookshop, 1921, p. 17 ; cité dans D. PLASSARD, *L'Acteur en effigie*, op. cit., p. 48.

²⁷³ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, op. cit., p. 12.

²⁷⁴ D. PLASSARD, « Polichinelle et les peintres », *Puck*, « Les plasticiens et les marionnettistes », n° 2, 1989, p. 6.

les cabarets s'offrent comme des lieux de rencontre privilégiés²⁷⁵. Didier Plassard analyse l'influence qu'ont eu les arts plastiques sur les arts de la marionnette, du point de vue des esthétiques. « C'est par le dialogue avec les arts plastiques que le théâtre de marionnettes est entré dans la modernité »²⁷⁶, écrit-il. Les travaux d'artistes comme Benjamin Verdonck ou Jean-Pierre Larroche (Ateliers du spectacle) s'inscrivent dans une histoire des arts de la marionnette fortement influencée par un champ des arts plastiques, qui fait voir une tension vers l'abstraction et une attention accrue à la matérialité des œuvres. Ainsi le devenir de l'objet-marionnette se fait l'écho de conceptions de la forme, de la couleur, de la matière, du mouvement et de la présence portées par des plasticien·ne·s. Les expériences de collaborations entre professionnel·le·s des deux arts ont contribué à façonner les pratiques marionnettiques contemporaines et plus précisément encore les processus de (dé)figuration qui s'y jouent.

Affiliés aux courants futuriste, dadaïste, du Bauhaus ou encore aux avant-gardes russes, les plasticien·ne·s ont provoqué un recentrement des arts marionnettiques sur « des problématiques strictement plastiques, au premier rang desquelles celles du mouvement et du matériau »²⁷⁷. Le statut de l'objet-marionnette évolue alors dans le sens d'une plus grande abstraction. Le *Ballet triadique* (1922) d'Oskar Schlemmer en est un exemple. Couleurs et matières constituent les éléments de vocabulaire d'un langage scénique dont les éléments de syntaxe sont le mouvement et le geste²⁷⁸.

À partir des années 1920 puis tout au long du XX^e siècle des collaborations célèbres se développent entre artistes plasticien·ne·s et marionnettistes – entre Fernand Léger et Jacques Chesnais, ou entre Joan Miró et le théâtre de la Claca (créé par Joan Baixas et Teresa Calafell), pour ne citer que ces célèbres exemples. En outre, les créations plastiques font voir une tension vers l'effacement des frontières avec l'art dramatique. Les objets surréalistes intègrent le mouvement et la mécanique, tel le *Grand verre* (1915-1923) de Marcel Duchamp. Les mobiles de Calder comme son *Cirque* (1926-1931) travaillent la relation entre objet, matière et drame : temporalité de l'exposition de l'objet, rapport entre temps du drame et temps de l'exposition, évolution potentielle de la forme. Ces œuvres constituent les prémices de l'art de l'installation, dont nous verrons – à travers l'analyse des œuvres de Zimoun notamment mais aussi des

²⁷⁵ *Id.*

²⁷⁶ Ces paroles sont extraites de la conférence introductive aux Paroles Nomades de 2011, organisées par THEMMAA. Une captation vidéo de cette rencontre est visible en ligne : « Paroles Nomades - Arts plastiques / Arts de la marionnette », sur THEMMAA, <<http://www.themaa-marionnettes.com/actualites/paroles-nomades-arts-plastiques-arts-de-la-marionnette/>>, s. d.

²⁷⁷ D. PLASSARD, « Polichinelle et les peintres », *op. cit.*, p. 10.

²⁷⁸ Sur ce sujet, voir notamment : O. SCHLEMMER, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, E. Michaud (éd.), Genève (Suisse), L'Âge d'homme, 1978.

installations de Gisèle Vienne – qu'il continue de questionner les marges des pratiques marionnettiques.

Plus tard, dans la seconde moitié du XX^e siècle, les approches hybridant geste plastique et geste théâtral, comme celles de Joan Baixas avec, par exemple, *Terra prenyada* (Terre enceinte, 1997, cf. Figure 15 et Figure 16) ont fortement influencé le devenir de l'objet-marionnette. La mise en scène du geste plastique rend dramatique le processus d'émergence de la figure. Matières brutes et couleurs s'y substituent à l'objet-marionnette en tant que médiums de présence.



Figure 15 - *Terra prenyada*, Joan Baixas, création 1997 (Photo : Guto Muniz, 2003)



Figure 16 - *Terra prenyada*, Joan Baixas, création 1997 (Photo : Guto Muniz, 2003)

Ces jalons sommaires repérés dans l'histoire de la mise en scène des objets rendent compte d'une concentration des problématiques de « présence » autour des notions de matières, de

mouvement et de temporalité, au détriment de la forme et du réalisme anthropomorphe du médium marionnettique. L'idée d'objet-marionnette progressivement tend à être dépassée au profit d'une réflexion sur l'expressivité des formes, la temporalité enclose dans l'objet et la dynamique propre au geste plastique.

2. Approche plastique : l'objet pris dans le temps et le mouvement

Le devenir de l'objet-marionnette, l'évolution de sa forme et de son fonctionnement en termes de présence s'éclairent également par l'influence d'une pensée plasticienne de l'objet, comme porteur de temps et de mouvement en puissance. Cette conception de la matière, qui emprunte aux arts plastiques contemporains et à l'art de l'installation, nous permet d'envisager la mise en drame d'une marionnette défigurée, difforme, sans corps et sans visage.

Il est donc intéressant de nous tourner, en forme d'introduction à notre analyse, vers la façon dont certain·e·s plasticien·ne·s travaillent la notion de présence. Peut-on parler de l'émergence de présences à partir de tableaux, sculptures ou mobiles ? Si le terme de « figure » possède une acception propre aux arts plastiques, liée au tracé de la forme, que devient cette figure dans des œuvres abstraites ou mobiles ? La forme fixée peut-elle contenir l'énergie définie comme un indice de la présence ? Peut-elle générer la convergence des temporalités et des espaces lointains qui produit la convergence des regards et le partage de l'invisible ? En quoi la matière peut-elle s'animer tout en faisant l'économie du mouvement réel ?

2.1. Mouvement des choses : installations et mobiles

Comme quatrième dimension, le temps (qu'il soit réel, fictif, suspendu, convoqué sur le mode du souvenir) est un facteur déterminant de l'articulation entre geste d'animation et geste plastique. Il est central dans les processus de construction de la présence.

En ce sens, les créations plastiques qui font voir un mouvement réel, entretiennent une proximité d'autant plus grande avec les arts de la marionnette. Les mobiles d'Alexander Calder (tels le *Mobile sur deux plans*, 1962) en sont un exemple. De même, les automates se situent dans une zone frontière entre le plastique et le dramatique en ce qu'ils mettent en jeu un mouvement cyclique, répété toujours à l'identique. Ce mouvement peut provoquer l'identification fugace de traces de présence. Toutefois celle-ci a pour caractéristique d'être aussitôt – voire simultanément – défaite par la reconnaissance d'un cycle et par l'illusoire éternité du mouvement.

Les dispositifs d'installation plus généralement dessinent une zone privilégiée de convergence des arts plastiques et marionnettiques, zone qui se superpose en partie avec notre corpus d'étude. Celui-ci intègre l'installation de Gisèle Vienne *Last Spring: a prequel* mais aussi les œuvres de Zimoun ou encore de Gilbert Peyre. Par ailleurs, on notera que les artistes dont les œuvres ont retenu notre attention pour la présente recherche sont nombreux·ses à avoir produit des expositions ou installations. Cette démarche amène des artistes comme François Lazaro²⁷⁹ et Gisèle Vienne²⁸⁰ a questionné l'expressivité de leurs objets dans des dispositifs extrascéniques. Par ailleurs, et comme l'exprime Julie Sermon dans un article interrogeant le geste d'animation de la manipulation à l'installation²⁸¹, les expositions théâtralisées sont des dispositifs qui gagnent en importance dans le paysage des arts de la marionnette. On y compte les propositions de la compagnie La Licorne, Roland Shön, Cendres la Rouge, François Lazaro, ou encore la compagnie Pseudonymo.

2.2. « Vie lancinante » et médiums vibratoires

Dans l'éditorial du n° 2 de la revue *Puck*, la question de la temporalité est envisagée comme l'élément assurant la tension de l'installation plastique vers les arts de la marionnette et l'élaboration d'une présence : « Si l'image du tableau bouge, si elle n'est plus figée sur la toile, si les installations de par leur "mise en espace", "en lumière", "en son", deviennent un véritable spectacle théâtral, on dirait que c'est là une tentative de prolonger la vie de l'image et aussi de capter autrement le regard du spectateur »²⁸².

Les dispositifs sonores et lumineux, qui reposent à proprement parler sur des médiums ondulatoires, sont une des clés du déploiement d'un drame dans le temps. Didier Plassard parle à ce propos de « forme de vie lancinante »²⁸³. Il s'agit d'un mode de présence fondé sur la discontinuité d'un mouvement rendu sensible par un clignotement lumineux, une vibration sonore.

²⁷⁹ Voir par exemple l'exposition créée par François Lazaro à l'Université d'Artois (Arras) en 2016 dans le cadre du temps fort « Territoires clastiques : pour en finir avec la marionnette », co-organisé par Julie Postel et Amos Fergombé.

²⁸⁰ Nous pensons par exemple à l'exposition « *Teenage hallucination* », au Centre Pompidou (Paris) en 2012, une exposition de Gisèle Vienne avec Dennis Cooper, Stephen O'Malley, Peter Rehberg, Patrick Riou, Jonathan Capdevielle.

²⁸¹ J. SERMON, « Marionnettes contemporaines : de la manipulation à l'installation ? », dans T. Dufrière, J. Huthwohl et R. Fleury (éd.), *La Marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation ?*, Montpellier, L'Entretemps, 2014, p. 99-116.

²⁸² Comité éditorial, « Passerelles », *Puck*, « Les plasticiens et les marionnettistes », n° 2, 1989, p. 3. (Nous soulignons.)

²⁸³ D. PLASSARD, « Polichinelle et les peintres », *op. cit.*, p. 12.

Cette vie lancinante se retrouve dans certaines installations plastiques, dans l'évanescence d'une apparition, telle que celles construites par les jeux de reflets des sculptures de Markus Raetz ou par les ombres des sculptures de Mac Adams ou de Christian Boltanski (*Théâtres d'ombres*, 1986)²⁸⁴. Les manipulations de lumière qui inscrivent une œuvre plastique dans le champ de l'installation – étant donné le rôle qu'y joue le dispositif de présentation – la rapprochent de procédés cinématographiques. Nous analyserons à partir de créations comme celles de Gisèle Vienne la façon dont la citation d'une technique cinématographique peut faire jouer la tension entre corps en présence et objet inerte.

Par ailleurs, nous retiendrons de cette idée de « vie lancinante » les sèmes de rayonnement et de vibrations cycliques et répétées. Ils font particulièrement écho au vocabulaire employé par Enno Podelhl, dans son article consacré au travail de Joseph Beuys. Selon le professeur et marionnettiste allemand l'œuvre de Beuys consiste non pas en un « produit esthétique clos sur lui-même, mais [en des] “champs d'énergies” qui nous interpellent »²⁸⁵. Il évoque également ce que « le sculpteur amasse dans son œuvre comme *rayonnement dynamique gelé* dans le temps »²⁸⁶. L'emploi de l'oxymore, « rayonnement dynamique gelé », montre que le travail du temps dans des œuvres plastiques n'est pas uniquement celui, spectaculaire, de l'évolution des formes et des relations entre les objets, devant témoins. Il peut être contenu en puissance dans les œuvres.

En outre, cette expression contient tout le paradoxe de l'emploi de la notion de présence à propos d'une œuvre plastique. Elle fait entendre un passage : celui de la matière à l'ondulatoire, celui de l'immanent au virtuel. Un des enjeux de notre recherche, à cet égard, sera d'interroger la part de métaphore et la part de réalité matérielle du recours à l'ondulatoire et au rayonnement dans l'élaboration des présences.

2.3. Temps enclos

Certaines œuvres plastiques, par ailleurs, ne présentent aucun mouvement effectif et produisent pourtant l'effet d'une ouverture sur un autre temps, passé ou à venir. En cela, elles génèrent une forme de présence enclose.

²⁸⁴ Au sujet des sculptures d'ombres, Claire Kueny (Université Paris 8) prépare actuellement une thèse intitulée « Sculptures d'ombres : l'ombre projetée dans la sculpture à partir des années 1980 ». Invitée lors des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion » en novembre 2016, elle y a exposé les liens possibles entre pratiques marionnettiques de projections d'images, manipulations de lumières et œuvres plastiques qui sculptent la lumière.

²⁸⁵ E. PODEHL, « Sur Beuys - La substance du matériau et la matérialité de la poupée », *Puck*, « Les plasticiens et les marionnettistes », n° 2, 1989, p. 24.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 21. (Nous soulignons.)

Les sculptures d'Alberto Giacometti, telles *L'Homme qui chavire* (1950), se maintiennent fragilement, en déséquilibre, en tension vers un mouvement à venir. À propos de cette mise en tension des temporalités dans la forme fixe, Didier Plassard évoque également, citant Man Ray, Arman, César et Niki de Saint Phalle, une « approche déconcertante de l'objet, où se donne à voir non pas le spectacle mais le produit d'une manipulation, comme par un écrasement de la dimension temporelle »²⁸⁷. La forme de l'objet s'institue en souvenir du mouvement qui l'a produite. En ce sens, il importera pour notre analyse de saisir en quoi les objets persistants en scène, morcelés, déformés, défigurés, se constituent en ruine, c'est-à-dire en témoins d'un événement passé.

Cette présence sur le mode de la trace s'illustre d'une autre façon lorsque la matière contient non pas le souvenir de sa mise en forme mais suggère une existence passée. C'est le cas, par exemple, des œuvres de Giuseppe Penone que l'artiste ancre dans un cadre naturel et vivant. Le jeu temporel est révélé par le caractère fragmentaire du corps visible, qui se présente comme ruine. L'effet de présence naît du jeu temporel - au sens d'écart - entre la forme visible et une existence passée, signalée par le fragment.

La trace peut être convoquée comme forme, par la représentation fragmentaire, par l'empreinte d'un souffle ou par le dessin laissé par le contact d'un corps. « L'écrasement de la dimension temporelle »²⁸⁸, évoqué par Didier Plassard peut également être produit par le choix d'objets possédant une mémoire. La démarche de Tadeusz Kantor, qui a mis en scène des objets directement extraits du réel, et même de « la réalité de rang inférieur »²⁸⁹, s'inscrit en résonance avec ceux de plasticien·ne·s, tels Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Jean Dubuffet, et même plus tard Arman, qui pratiquent la récupération d'objets en ruine, marqués par l'usure du temps. L'objet, même saisi dans son immobilité, est moteur d'un déplacement temporel. Les créations de Francis Marshall, que nous aurons l'occasion d'analyser, jouent d'une telle mémoire des objets.

3. Entre présence et plastique : devenir de l'objet-marionnette

Le détour par l'histoire des arts et par des réflexions esthétiques propres aux arts plastiques contemporains permet de saisir la singularité du principe d'objet-marionnette. Cette instance existe au confluent des arts, des pratiques et des professions. En elle se concentrent des enjeux

²⁸⁷ D. PLASSARD, « Polichinelle et les peintres », *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁸ *Id.*

²⁸⁹ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, D. Bablet (éd.), Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, 2004, p. 240.

plastiques et dramatiques. Or ce n'est qu'en fonction de ce double prisme qu'il nous sera possible d'envisager le devenir de l'objet-marionnette : sur la voie d'une persistance de l'expressivité, du dramatique, marquée par des procès de déformation, d'abstraction, de dématérialisation partielle.

Les créations de Phia Ménard, de Benjamin Verdonck ou encore de Guillaume Lecamus pour ne citer qu'eux·elles interrogent les marges de l'art de la marionnette parce qu'elles ne résolvent jamais la question de la figuration malgré la mise en scène d'objets et l'élaboration de présence en-dehors du corps des interprètes. Dans cette première partie de la thèse, notre attention analytique aura donc pour objet privilégié la matière en scène : objets fabriqués, objets extraits du réel, matières brutes, mais aussi lumières et sons comme médiums ondulatoires et abordés comme matières à sculpter. La question de la nature, de la forme et de l'organisation de ces matières sera posée. Plus précisément, il s'agira d'observer en quoi le fragmenté, le fragmentaire, le dévisagé ou le difforme garde la trace d'un objet-marionnette. En quoi les formes et les matières persistent-elles comme creusets de la figure dramatique ?

Notre recours au modèle d'un objet-marionnette en « ruine » s'explique par référence au cadre historique et esthétique que nous venons de poser en introduction. L'état de dégradation de l'objet est pensé relativement à un état de référence comme objet-marionnette intègre et fonctionnel : construit pour la scène, articulé et le plus souvent anthropomorphe, suivant la définition d'Henryk Jurkowski²⁹⁰. Sur les ruines d'un tel objet-marionnette, se construisent alors d'autres modes de figuration qui tissent le visible et l'invisible, le tangible et l'ondulatoire, pour sculpter du drame à partir du vide.

Un mouvement progressif de l'objet unique, anthropomorphe et unifié vers la figuration à partir du vide guidera la progression de cette partie en trois chapitres.

Le premier temps sera celui d'une analyse de la mise en constellation de l'objet, autrement dit de son éclatement et sa démultiplication. Lorsqu'il est anthropomorphe, l'objet est fragmenté et morcelé, comme dans *Les Folles* de la Mue/tte, où les visages et les membres s'échangent indifféremment entre corps humains et non-humains. La profusion d'objets, plus ou moins identiques, comme sur les scènes de Gisèle Vienne ou de Phia Ménard, est un autre biais de morcellement de l'objet-marionnette. L'animation de fragments épars et de corps béants produit pourtant des liens dramatiques dynamiques, qui peuvent tendre à une forme d'organicité. Défait alors dans son unité, l'objet animé doit être considéré comme multiple, divisé et complexe. Dans *Animal épique* des Ateliers du spectacle comme dans *L'Un dans l'Autre* chez la Mue/tte, les

²⁹⁰ Voir *infra*, en « Introduction générale », p. 19.

matières informes et les corps disjoints permettent la contestation des normes de genre et disent la difficulté à « donner figure à l'autre », selon les termes de Jean-Pierre Larroche. La mise en scène de ces fragments épars constitue des appels à la reconfiguration.

Le second chapitre de cette partie se concentrera sur des constructions plastiques, qui maintiennent l'objet en deçà de l'anthropomorphisme. De l'absence de visage au refus de toute forme, l'objet-marionnette subit un procès de défiguration. L'élaboration à vue des formes constitue le cœur du geste dramatique de *Tremblez, machines !* des Ateliers du spectacle. Elle acquiert une qualité aléatoire lorsque des artistes comme Phia Ménard ou Éric Deniaud mettent en scène la manipulation de matières brutes et fluides, papiers, sacs plastiques mais encore vapeurs ou fumées. L'émergence de la forme et sa dissolution se constitue alors elle-même en événement dramatique. Les figures qui émergent dans cette lutte pour l'apparaître sont marquées du sceau de l'éphémère et de la fragilité.

Enfin, le troisième chapitre de cette partie s'intéresse au devenir immatériel de l'objet-marionnette. La façon dont le geste plastique est mis en scène par François Lizaro, par exemple, alors même que la matière ou l'objet s'absentent, confine à la sculpture du vide. Elle repose sur une conception du vide scénique comme fonds de formes latentes. La qualité dynamique du vide est rendue explicite par le travail du souffle, du son et de la lumière qui, comme médiums ondulatoires, sont sculptés pour se constituer en indices immatériels de présence. Les compagnies La Mue/te et les Rémouleurs sont de celles qui, articulent de telles figures lumineuses et musicales dans l'ensemble de leurs dispositifs. Sans nier en bloc l'existence de tout corps plastique de l'instance dramatique, il s'agira donc d'observer comment, depuis les restes de l'objet, la marionnette devenue figure peut exister à travers un corps évanescent.

Chapitre 1.

Procès de morcellement

Le sentiment de l'inachevé ne procède pas du simple regard, mais de la réflexion circonstanciée, de la pédanterie mesquine, qui dit que les bras font partie du corps et qu'un corps sans bras ne saurait être complet, en aucun cas. Il n'y a pas si longtemps, on se révoltait semblablement contre les arbres coupés par le bord de la toile chez les impressionnistes ; on s'est bien vite habitué à cette impression, on a appris à admettre et à croire, au moins pour le peintre, qu'un tout artistique ne coïncide pas nécessairement avec le tout banal des choses, et qu'il instaure à l'intérieur de l'œuvre de nouvelles unités, des unions, des rapports et des équilibres nouveaux. [...] L'artiste est celui à qui il revient, à partir de nombreuses choses, d'en faire une seule, et, à partir de la moindre partie d'une seule chose, de faire un monde.²⁹¹

Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*.

Un phénomène apparaît comme le signe premier du démantèlement du lien entre assise physique et présence dramatique de la figure, à savoir le procès de morcellement de l'objet-marionnette. Un tel procès constitue une atteinte à l'unité d'un corps, présupposé unique et entier dans la définition jurkowskienne de la marionnette, que nous avons prise pour repère²⁹².

Ce chapitre inaugure le premier mouvement de notre réflexion sur la progressive disparition ou dissolution de la marionnette en tant qu'objet. Nous nous y arrêterons sur les traces subsistantes d'objets encore identifiables comme corps matérialisés et reconnaissables de la figure animée. Notons que c'est pour cette raison que nous adopterons encore dans ce chapitre le vocable de « corps-objet » pour désigner ces éléments matériels, qui continuent de fonder une assise physique pour l'instance fictive élaborée.

Les symptômes du morcellement seront observés à partir de ces corps-objets : soit des objets anthropomorphes ne donnent à voir que des fragments isolés de corps, mains, visages, soit les différentes parties du corps animé apparaissent comme disjointes.

À ce stade, il s'agit donc de n'observer qu'un écart *a minima* par rapport à l'objet-marionnette anthropomorphe, articulé et animé. Dans les créations analysées, qui seront principalement celles

²⁹¹ R. M. RILKE, « Auguste Rodin [1903] », dans R. M. Rilke, *Œuvres en prose : récits et essais*, C. David (éd.), Paris, Gallimard, 1993, p. 866-867.

²⁹² Voir dans l'introduction générale (p. 19), la définition par Henryk Jurkowski de la marionnette dans l'introduction de son ouvrage *Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 10.

de la compagnie La Mue/tte, de Gisèle Vienne ou du Clastic Théâtre, la marionnette est parfois encore ancrée dans la matière et dans la forme. Les objets scéniques, mis en scène et en mouvement, y constituent des repères relativement univoques pour l'identification de présences fictives. Seulement, nous observerons que ces corps qui subsistent subissent une mise en constellation, une fusion ponctuelle à d'autres corps et une absence d'homogénéité.

Ce chapitre s'ouvrira donc sur une analyse de représentations parcellaires de corps et sur le fonctionnement esthétique de ces mises en scène du corps comme fragment. Nous étudierons ensuite la façon dont ce corps-objet fragmentaire est aussi fragmenté. Il peut être alors pensé suivant le modèle de la constellation, dont les parties disjointes entretiennent des liens virtuels.

Enfin, les corps-objets complexes et disjointes, mal joints ou béants, seront envisagés comme ferments de corps à construire. Témoin d'une nécessité de défaire les corps pour reconstruire de nouvelles figures, et avec elles de nouveaux modes d'être, l'objet-marionnette morcelé possède une puissance poétique qui met en branle des questions politiques. Mettre en scène le corps hybride, bricolé, recollé, à partir de l'assemblage d'éléments récupérés, constitue un geste esthétique au fort pouvoir de renouvellement des imaginaires et de contestation des normes.

1. Anatomie du fragment

Bien que l'objet-marionnette persiste à se présenter sous une apparence humaine, il n'en point parfois plus en scène que des fragments. Jouant du détour par l'objet pour faire voir la fragilité de la vie humaine, le corps-objet anthropomorphe apparaît alors comme atomisé. Il est mis en scène par fragments dans *Tremblez, machines !* de Jean-Pierre Larroche ou fait voir des visages en manque de corps chez la compagnie La Mue/tte.

La mise en jeu d'objets représentant des parties de corps fonctionne de façon métonymique, parce qu'elle fait tacitement référence à un tout que nous reconnaissons. La relation dramatisée entre le tout et la partie peut alors être interprétée de deux façons. La partie peut être animée de façon à exprimer le tout. Elle vaut comme symbole et fait entièrement présence comme telle, à l'instar des sculptures sans bras d'Auguste Rodin évoquées par Rainer Maria Rilke et auquel « il [ne] manque rien de nécessaire. On est devant elles comme devant quelque chose d'entier, de parachevé, qui ne souffre aucun complément »²⁹³. Mais le fragment peut aussi être pensé comme ruine d'un corps passé ou germe d'un corps à venir. Alors se trame une dramaturgie du manque à être. Avec humour ou violence, la représentation fragmentaire du corps dans les créations

²⁹³ . M. RILKE, « Auguste Rodin [1903] », *op. cit.*, p. 866

marionnettiques contemporaines thématise la difficulté à figurer le corps et complexifie le système des présences scéniques. Elle est ainsi porteuse d'une métaréflexion sur les possibles du langage de l'objet anthropomorphe.

Suivant les cultures, chaque partie du corps isolée possède une charge symbolique propre. Nous pensons autant à la main de Fatma, symbole de protection et utilisée comme amulette dans la tradition islamique, qu'aux reliques de saints, dents et suaire, dans la religion chrétienne.

Or les œuvres qui retiennent plus centralement notre attention font voir de façon privilégiée des têtes – voire plus précisément des faces – et mains autonomes. Comment se manifestent ces membres comme objets-marionnettes autonomes ? Quelles tensions entretiennent-ils avec le corps entier absent ? Comment leur qualité de fragments de corps fait-elle sens sur le plan dramaturgique ? Nous observerons d'abord les cas de représentations de visages isolés avant de nous arrêter sur le motif de la main autonome.

1.1. Visages autonomes

La manipulation de visages sans corps s'inscrit dans la tradition du recours rituel et théâtral au masque. Elle est aussi marquée par une histoire philosophique du visage pensé comme siège du sujet. Pour autant, dans les créations de Gisèle Vienne et de la compagnie la Mue/tte, par exemple, sa mise en œuvre inverse ce sens. Le masque y révisé le lien du visage au corps réel et au corps virtuel de la figure. Le sens de l'autonomie du visage varie selon le rapport entre le visage-objet et le corps qui l'anime, suivant leur homogénéité de taille et de texture, leur distance et leurs positions relatives.

1.1.1 Le visage pour le tout

Un détour par l'histoire des pratiques en Afrique subsaharienne, par exemple, – détour que propose François Lizaro lui-même pour saisir les racines de sa propre pratique²⁹⁴ – montre à quel point la distinction entre pratique du masque et arts de la marionnette y sont indistincts. L'objet-

²⁹⁴ Notre recherche a choisi de ne pas encore approfondir le caractère transculturel des phénomènes esthétiques observés, pour se concentrer sur un corpus d'œuvres créées en France ou dans des zones limitrophes. Nos références à des pratiques rituelles asiatiques passent par le filtre de leurs lecteur·trice·s et traducteur·trice·s européen·ne·s. La référence à des pratiques africaines a aussi été faite par les artistes rencontré·e·s. François Lizaro a notamment beaucoup insisté sur les liens existants entre sa pratique et des pratiques avec objets-marionnettes et masques au Niger, par exemple (entretien mené le 6 mai 2015, au Clastic Théâtre, Clichy).

visage ne possédant pas de corps se constitue comme siège de la présence. Cette présence est celle d'une divinité ou d'une autre instance transcendante ou simplement dramatique, suivant les usages²⁹⁵. Elle se manifeste par l'objet et à travers le corps de l'interprète, qu'elle anime par extension. Le masque, sur le modèle du double corps iconique de la marionnette jurkowskienne, confère une matérialité à une présence invisible, dans l'espace du rituel²⁹⁶.

Dans la tradition théâtrale grecque, le masque fait également office de siège de la présence. Les recherches de Françoise Frontisi-Ducroux ont pu mettre au jour le fonctionnement symbolique du recours au masque en Grèce ancienne²⁹⁷. Un apport majeur de ses études a été de montrer que le masque, cet objet désigné par le même terme grec que le visage, n'a pas pour fonction de dissimuler le sujet mais d'en révéler l'identité. Suivant ce principe, le masque comme objet animé, performe la présence d'un sujet. Ces recherches témoignent en outre d'une conception du visage comme siège de la subjectivité.

Une telle conception du visage, devenue centrale dans la philosophie occidentale, fut notamment enrichie au XX^e siècle par les travaux d'Emmanuel Levinas. Comme philosophe, ce dernier a particulièrement théorisé le rapport entre visage et subjectivité. Il montre notamment que c'est par le visage que se conçoit et se connaît l'Autre : l'apparition du visage engage une forme de responsabilité dans la relation à l'existence et la considération d'autrui²⁹⁸.

Une telle filiation, même très rapidement esquissée, des conceptions du « visage » ayant marquées des pratiques rituelles et artistiques permet de voir poindre le sens dramaturgique du visage, illusoirement autonome, sur les scènes contemporaines. Il agit comme fragment minimal et suffisant à l'élaboration et la reconnaissance d'une présence.

L'isolement du visage, mis en scène comme objet-marionnette, a été un procédé largement exploré par le Théâtre du Mouvement. Claire Heggen et Yves Marc, formé·e·s au mime corporel par Étienne Decroux, sont célèbres pour avoir expérimenté l'expansion des principes decrouxiens au corps-objet. La compagnie travaille avec des masques blancs et ronds, aux traits très schématiques, que nous rencontrons pour la première fois dans *Tant que la tête est sur le cou* (1978) et que nous retrouvons aujourd'hui dans les enseignements de Claire Heggen à l'École Nationale

²⁹⁵ E. PERETU et Comité éditorial de la WEPA, « Afrique », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/afrique/>>, 2012.

²⁹⁶ Au sujet des pratiques du masque et des arts de la marionnette sur le continent africain, voir les travaux majeurs des chercheur·se·s polonais Olenka Darkowska-Nidzgorski et Denis Nidzgorski.

²⁹⁷ F. FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.

²⁹⁸ Sur ce sujet, voir : E. LEVINAS, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Pays-Bas, Martinus Nijhoff, 1971 ; E. LEVINAS, *Éthique et infini, dialogues d'Emmanuel Levinas et Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982.

Supérieure des Arts de la Marionnette. Jouant à démultiplier ces objets, les interprètes fixent les masques à différents endroits de leurs corps et font naître autant de figures autonomes par fragmentation de leurs propres corps. L'endroit du corps qui porte la marionnette est, selon les termes de Claire Heggen, isolé pour donner l'impression qu'il est le point moteur du mouvement. Dans le premier chapitre de la partie II, nous analyserons de plus près l'influence de l'objet sur le corps de l'interprète. Nous pouvons d'ores et déjà noter que le masque, entrepris comme objet autonome et non pas seulement comme visage artificiel apposé sur le corps de l'artiste, fonctionne de façon métonymique, qu'il suffit à suggérer une présence, malgré l'absence ou le caractère partiel de son corps visible. Cette faculté du masque à faire corps se trouve mise en jeu de façon différente lorsque le corps de l'humain ne constitue plus le prolongement visible de l'objet. Dans la création *Paysages de nos larmes* (2016)²⁹⁹ par le collectif Kahraba, par exemple, une des interprètes se met en jeu et fait danser un masque aux longs cheveux blonds porté bien au-dessus de sa propre tête. Comment fonctionne alors la figuration à partir du corps fragmentaire et quelle relation se tisse entre les corps visibles et celui absent de la figure dramatique ?

1.1.2 Visages-objets défaisant le corps

À plusieurs égards, le recours au masque dans *Les Folles* de la compagnie La Mue/tte joue également de nos associations symboliques du visage au siège de la présence, pour s'en écarter et rendre ainsi dramatique l'autonomie du fragment. Ce spectacle en triptyque décline de multiples façons le motif du visage autonome pour dire à travers lui, la persistance des sujets, malgré la disparition de leur corps. La citation du médium photographique traduit de surcroît l'absence de réalité charnelle des sujets représentés. L'absence de corps de l'objet-marionnette acquiert donc un sens aigu en lien avec la thématique des *desaparecidos* argentins mais aussi avec celle de la difficulté à faire le deuil d'un enfant disparu.

²⁹⁹ *Paysages de nos larmes* (2017) a été mis en scène par Eric Deniaud du collectif Kahraba, à partir d'un texte de Matéi Visniec.



Figure 17 – *Les Folles (Point de croix)*, La Mue/tte, 2017. (Photo : Fabrice Robin)

Dans une des premières séquences de *Point de croix*, Delphine Bardot utilise un masque, qu'elle ne place pas sur son propre visage mais à l'arrière de sa tête (cf. Figure 17). Elle se présente alors dos aux spectateur·trice·s. Ce masque est très proche par la simplicité de ses traits et par sa forme de ceux utilisés par la compagnie du Théâtre du Mouvement et spécifiquement par Claire Heggen lorsqu'elle donne son stage « Le corps envisagé » aux élèves de l'ESNAM. Or les exercices que la pédagogue met en place avec cet outil ont pour but de faire apparaître ce qu'elle appelle des « chimères »³⁰⁰. En effet, le simple déplacement du visage vers un autre endroit du corps transforme le corps de l'interprète-marionnettiste. Delphine Bardot apparaît ainsi avec ce corps inversé comme vieillissante et meurtrie. Le visage bien qu'il soit mis en scène se signale comme peinant à prendre corps. Il défait l'équilibre du corps de l'interprète et lui construit un corps souffrant, malhabile et tordu, et raconte en cela la vieillesse d'une mère meurtrie par la disparition de son enfant.

1.1.3 Creuser l'absence du sujet

Le masque rituel vaut comme corps autonome, qui transfigure le corps entier de l'interprète et agit comme convocation d'une présence fictive voire divine. Au contraire, le masque tel que

³⁰⁰ Notes de cours personnelles, prises pendant le cours de Claire Heggen dispensé à la 10^e promotion de l'ESNAM en décembre 2014.

Gisèle Vienne y a recours dans *I apologize* et dans *Showroomdummies*, vient signaler une absence. Dans ces créations, le masque creuse les corps en présence.

Dans une séquence de *I apologize*, Jonathan Capdevielle se couvre la tête d'un masque intégral. Celui-ci a la forme d'une tête de monstre, tirée des films d'anticipation états-unis. Ce masque ne transforme ni la forme, ni la dynamique du corps de l'interprète : il agit donc principalement comme dissimulation du visage. La citation de la culture pop, filmographique, *mainstream*, inscrit également la figure du narrateur, incarnée par Jonathan Capdevielle, dans une époque et une génération. Effaçant ses traits individuels et humains, le masque l'érige en type, aux caractéristiques conformées par la culture populaire mondialisée.

Un même recours au masque comme effacement de l'identité se rencontre dans *Showroomdummies*. Esthétiquement parlant, ces masques reprennent les codes d'une féminité occidentale créée par les milieux du cinéma, de la mode et de la publicité. Les visages représentés sont très clairs, fortement maquillés, aux lèvres rouges, tendues en un sourire figé (cf. Figure 18). Les yeux en sont peints et non troués, ce qui constitue un obstacle à la projection d'une forme de vie sous l'objet. En outre, ils sont nombreux et tous identiques, à quelques détails près. Cette reproduction sérielle d'un même visage participe de la désincarnation de la présence.



Figure 18 - *Showroomdummies*, Gisèle Vienne, création 2001 - réécriture 2009. (Photo : Mathilde Darel © DACM)

Le masque lui-même ne fait pas réellement l'objet d'une animation, n'étant pas traversé par un regard. Ces visages stéréotypés sont en outre des images sans épaisseur charnelle, des citations d'une industrie culturelle de masse qui se répand par flux d'images déshumanisantes. Par ailleurs, le corps lui-même est réifié par son lien au masque. L'articulation entre ces visages-images et les

corps des danseuses n'est pas naturaliste. Les masques étant portés très bas sur la tête des interprètes, ils donnent l'impression de corps presque sans cou et font voir une désarticulation entre visage et corps. En outre, ils contaminent en tant qu'objets, la gestuelle des danseuses qui les portent. Leurs mouvements sont rigides et marqués par des torsions inconfortables. Ils font voir l'absence de liens organiques entre visage et corps. Gisèle Vienne recourt donc au masque non pas comme fragment de corps instaurant de façon métonymique une figure animée, mais plutôt comme signe d'un sujet absent.

1.1.4 Réduction aux organes de la vue et de la parole

Dans l'histoire esthétique de l'autonomisation du visage comme siège de la présence, les créations de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin (compagnie UBU) autour du masque vidéo doivent être retenues. Bien que notre corpus primaire d'analyse souhaite s'intéresser davantage aux procédés non-numériques de dissolution de l'objet-marionnette, l'influence de la projection d'images numériques sur les pratiques marionnettiques est à noter. En l'occurrence, elle permet aux deux artistes québécois·e·s de repousser encore le caractère minimal des indices matériels suffisant à la présence d'un sujet.

Dans leur création *Les Aveugles : fantasmagorie technologique* (2002), qui a fait date dans l'histoire de ce procédé, comme dans le plus récent opéra fantasmagorique, *L'Autre Hiver. Un rêve de Verlaine* (2015), Denis Marleau et Stéphanie Jasmin mettent en scène des mannequins inarticulés à la forme extrêmement brute et à la tête figurée par une forme ovoïde en toile d'écran. Des visages préalablement filmés sont projetés en direct sur ces écrans en volume. L'animation de ces formes tient donc à la projection, au sens très concret, d'un visage sur des formes inertes et désignées comme telles. En outre, ces écrans ne s'illuminent d'une image que lorsque le personnage projeté a un rôle à jouer dans la scène, un texte à dire, une chanson à chanter. Aussi ces figurants n'existent en scène que comme organes par lesquels nous parvient la voix.

L'artiste Zaven Paré, concepteur et metteur en scène de marionnettes électroniques, recourt également à cette technique d'isolement des visages dans la pratique de l'animation. Comme il le souligne lui-même, l'enjeu de ses robots rudimentaires n'est pas de faire croire à l'humain mais de les réduire à leurs organes nécessaires au drame : « La seule référence anthropomorphique du visage suffit à évoquer le robot. C'est pour cette raison qu'il n'y a pas de détails d'habillage de la machine [...]. La démarche est de renforcer la marionnette dans son sens archaïque opposé à

l'objet virtuel qui serait un robot technologique »³⁰¹. L'artiste insiste donc sur l'ancrage matériel nécessaire à la marionnette, ancrage qu'il cherche à rendre minimal mais qui est nécessaire à sa distinction de « l'objet virtuel ».

Dans le *Colloque des chiens* (2003), le même visage vidéographique est projeté en double. Cette reproduction de la même image la réduit à son sens de signe minimal d'une présence dramatique, et en abolit le sens comme marqueur d'une identité. De plus, la manipulation vidéographique et lumineuse permet ponctuellement de réduire l'image visible à une bouche et à des yeux flottant dans l'obscurité.

Cette réduction du corps animé aux organes de la vue et de la parole n'est pas conditionnée par le recours au médium vidéographique et au travail de l'image numérique. Une forme courte de la compagnie Juscomama, intitulée *Les Petites Géométries n° 1* (2015)³⁰², met en œuvre de façon plus artisanale et graphique le même type de réduction du corps-objet par effets de zoom sur des parties du visage³⁰³. Deux comédiennes portent sur leurs têtes des boîtes fermées, sorte de masques intégraux, sur lesquelles elles vont successivement dessiner à la craie les étapes d'un dialogue muet, évoluant de l'étonnement de la rencontre au fou rire. Celui-ci n'est rendu sensible que par les dessins de morceaux de visage voire de formes géométriques abstraites se répondant sur les têtes-objets des interprètes. L'image des visages dialoguant est réduite à la plus petite focale, soit le dessin d'un iris ou encore d'une lèvre. Cette expérience témoigne d'une recherche de la plus grande économie possible dans la venue au visible du visage de la figure. Les parties nécessaires et suffisantes pour dire l'échange, le rire, la discussion, sont isolées et mises en mouvement par le geste graphique réalisé à vue.

La rencontre sur les scènes marionnettiques contemporaines de visages autonomes comme sièges de la présence s'inscrit dans une lignée historique du recours au masque comme lieu de convocation d'une présence transcendante ou invisible. Pourtant, l'autonomisation du visage se voit dramatisée. L'objet-visage ne fait plus seulement office de siège du sujet dramatique, il signale simultanément son isolement, sa fragilité, son caractère d'image. En outre, ce même visage persistant, tend à sa réduction au signe minimal et suffisant pour la projection d'une présence. Une bouche, un œil, une lueur projetée sur une forme ovoïde, constituent les dernières survivances d'un objet anthropomorphe animé.

³⁰¹ Z. PARÉ, « Sur le théâtre des oreilles Sur le théâtre de l'effacement », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, avril 2002, p. 17.

³⁰² La création comporte un second volet : *Les Petites Géométries n° 2* (2016). Son principe est aussi développé dans une forme longue : *Les Géométries du dialogue* (2018).

³⁰³ Voir vidéo en ligne : Juscomama, « Les petites géométries n° 1 », sur *Juscomama*, <<https://www.juscomama.com/forme-n-1>>, 2015.

1.2. Main figurant ou main agissante

La main apparaît également de façon récurrente comme fragments de corps, animé de façon autonome.

1.2.1 Expressivité de la main

Projet fantasmé par le poète et romancier Blaise Cendrars, le « Théâtre des mains »³⁰⁴ fait planer son ombre tutélaire sur les apparitions de mains autonomes dans le paysage marionnettique contemporain. L'amputation réelle de l'auteur, devenu « poète de la main gauche »³⁰⁵ durant la Première Guerre mondiale³⁰⁶, devient dans ses œuvres fictives et autobiographiques le motif originel d'une théorie de l'inspiration par la blessure. Le poète donne à son corps blessé une dimension cosmique en reconnaissant son membre absent dans le dessin de la constellation d'Orion.

C'est mon étoile
Elle a la forme d'une main
C'est ma main montée au ciel³⁰⁷

Or ce motif de la main amputée était déjà présent dans l'œuvre du poète avant que celui-ci ne devienne manchot³⁰⁸. Nous le trouvons, transposé de la littérature à la scène, dans sa conception fantasmatique d'un « Théâtre des mains » comme mode de représentation dans lequel ces membres isolés seraient portés comme des masques par les acteurs. Ces mains autonomes constitueraient en scène les « harmoniques de la signification »³⁰⁹. Or cette expression ne renvoie-t-elle pas à ce que nous appelons « présence », en tant qu'elle lie une forme de musicalité à la transmission d'un sens ?

Suivant une conception très symboliste de la scène, Blaise Cendrars rêve d'une scène acquérant une grande profondeur de sens, par la réduction des corps visibles à une gamme de postures des

³⁰⁴ B. CENDRARS, « Le théâtre des mains », dans *Les Armoires chinoises*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2001, p. 33-34.

³⁰⁵ C. LEROY, « La fée de la blessure », dans B. Cendrars, *Les Armoires chinoises*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2001, p. 62.

³⁰⁶ Engagé au sein de la Légion étrangère, Blaise Cendrars se fait amputé de son bras droit en 1915, suite à une blessure.

³⁰⁷ B. CENDRARS, « Orion [1947] », dans *Du monde entier au coeur du monde. Oeuvres complètes.*, Paris, Denoël, 1987, vol. 1, p. 150.

³⁰⁸ Sur ce sujet voir notamment : M. GARRÉ NICOARĂ et J. POSTEL, « Introduction », dans *Corps béants, corps morcelés : altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain-la-Neuve, E.M.E., 2018, p. 11.

³⁰⁹ B. CENDRARS, « Le théâtre des mains », *op. cit.*, p. 34.

mains. Un tel projet impossible et resté irréalisé fait entendre une utopie des arts de la marionnette, où le corps serait réduit à ses fragments expressifs.

1.2.2 Les « mains seules » de marionnettiste

Le rêve de Blaise Cendrars rencontre la scène et s'y transforme avec le développement par Yves Joly de spectacles exclusivement basés sur le jeu des mains des interprètes. Sa compagnie s'est rendue célèbre dans les années 1950 en présentant sur la scène du cabaret La Rose Rouge *Les Mains seules* (1948-1949), *Ivresses* (1950) ou encore *Jeux de cartes* (1952)³¹⁰. L'isolement des mains y est parfois visuellement clarifié par le port de gants blancs. Seules ou combinées, les formes claires au bout des bras dissimulés par un costume noir représentent des formes humaines, animales ou végétales autonomes.

Cette pratique originale répond à l'injonction d'Étienne Decroux selon laquelle le corps du mime devrait se faire le « gant de la pensée ». Le gant très concrètement se fait lieu de la pensée, lieu unique et identifiable du sujet dramatique. Pourtant, Yves Joly dit à propos de cette technique de jeu que les corps scéniques réduits à des mains gantées ne pourraient être considérés comme marionnettes³¹¹. Repérant l'absence de tout objet, et la réduction du médium de figuration à une partie du corps réel de l'interprète, Yves Joly amorce en fait le démantèlement de l'objet-marionnette. La main humaine subsiste dans ses créations comme seul objet-marionnette grâce à un procédé de morcellement visuel du corps des interprètes (qui sont dissimulé·e·s à la vue par le castelet) mais il reste que ce fragment de corps humain fait office de corps entier et délimité pour la marionnette. Par leur association, les mains des interprètes représentent, par l'imitation formelle, des corps réels et reconnaissables.

Ces expériences novatrices seront poussées vers une plus grande abstraction et largement explorées par les marionnettistes actuel·le·s, comme l'illustre François Lazaro dans sa création *Origine / Monde* (2015). Faisant l'économie de la gaine qui couvre la main du marionnettiste, il y met ses gestes de marionnettiste à nu et met en jeu la main non outillée comme corps subsistant de la figure.

Dans certaines séquences du spectacle au moins, François Lazaro se dissimule derrière un castelet rudimentaire pour ne plus donner à voir que ses mains comme sujets de la fiction. Dans d'autres séquences, son corps n'est pas réellement dissimulé à la vue mais la focalisation du regard

³¹⁰ E. LECUCQ, « Compagnie Yves Joly », sur *INA - En scènes*, <<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00836/compagnie-yves-joly.html>>, s. d.

³¹¹ *Id.* Entretien filmé, datant de 1967, visible sur le site de l'INA.

des spectateur·trice·s sur la main et les mouvements de celles-ci amènent l'identification, dans une partie isolée du corps humain, d'un corps entier pour la marionnette. Ce mode de figuration n'est plus de l'ordre du mimétique comme il l'était chez Yves Joly. L'expressivité de la main fonctionne davantage comme le corps du mime, métaphoriquement.

En ce sens, l'apparition de la main nue de l'interprète dans *Le Horla* (1987), une autre création du Clastic Théâtre, symbolise dans certaines scènes une puissance informe et mystérieuse. Cette instance de figuration est d'une autre matière que le corps de l'objet-marionnette qui est le sujet principal du drame. Son caractère fragmentaire – le reste du corps de l'interprète humain étant dissimulé dans l'obscurité – rend compte d'une impuissance du sujet principal à connaître l'origine de cette influence. Le corps de cette instance de figuration est donc non seulement un fragment du corps de l'interprète mais il est exploité dramaturgiquement comme tel, pour son lien dissimulé à un corps et un visage absents.

Bien que le corps de l'interprète soit lui-même morcelé par des procédés de direction des regards, nous repérons encore dans ces spectacles un corps entier, unique et matérialisé pour la marionnette. Le nom d'« objet-marionnette » pourtant ne suffit plus à la description de tels modes de figuration, qui réduisent le corps de l'instance dramatique à un fragment de corps.

La récurrence de cette mise à nue de la main de l'interprète sur les scènes contemporaines est un phénomène corollaire de la sortie du castelet (à partir des années 1950) et du développement de la manipulation à vue. Comme indiqué étymologiquement, la main est le membre topiquement associé au geste de manipulation. Sa mise en scène comme fragment procède donc d'une forme de méta-représentation. La mise en jeu de la main comme partie autonome d'un corps dont la dissimulation devient un enjeu dramaturgique (contrairement par exemple aux créations d'Yves Joly) complexifie l'image scénique. Même depuis l'obscurité, la présence de l'interprète sourd à l'extrémité de la main sectionnée. L'économie des présences scéniques se construit de façon dynamique par des allers-retours entre cadrage large – sur la place de l'interprète dans le dispositif – et cadrage serré centré sur la main. La fragmentation du corps de la figure passe donc par une fragmentation de l'image scénique elle-même. Les va-et-vient entre différents niveaux d'engagement du corps de l'interprète produisent par ailleurs une tension entre des présences tantôt concentrées dans le fragment, tantôt incarnées. Ce mouvement produit une oscillation qui concourt à la dispersion de l'objet-marionnette.

Suivant des schémas culturels de structuration de l'imaginaire, le visage et les mains constituent des surfaces de projection privilégiées d'une forme de pensée ou de vie. L'anthropomorphisme

suffisant du visage ou l'expressivité de la main en font des organes catalyseurs de présence. Aussi, ces membres se retrouvent fréquemment, dans les créations contemporaines, comme restes de l'objet-marionnette. Quel que soit l'organe référent anatomique de ces fragments de corps ces créations font l'expérience esthétique de la réduction du corps visible de la figure à une partie minimale et suffisante du corps.

1.3. Le corps qui manque à son fragment

Le corps marionnettique se présente comme fragment dès lors qu'il porte le signe de son appartenance à un tout plus vaste, dont il est privé. Or cette atteinte à l'intégrité du corps scénique ou du corps-objet n'a pas seulement des symptômes plastiques. Elle procède d'une mise en tension entre le visible et l'invisible, entre le matériel et l'immatériel. Sur le plan dramatique, le fragment fait naître un enjeu de carence matérielle ou de présence en puissance. Aussi est-il nécessaire à présent d'analyser plus avant la qualité du lien que tendent ces objets-marionnettes parcellaires, entre le fragment et le tout. L'enjeu est de connaître plus précisément les techniques par lesquelles des présences oscillantes et immatérielles s'élaborent sur les ruines de l'objet.

Ce qui se signale dramaturgiquement comme fragment peut alors se lire, suivant une perspective temporelle et dramatique, comme *encore* ou *déjà* privé du tout, autrement dit le membre isolé fait sens soit comme germe, soit comme vestige d'un corps entier³¹².

1.3.1 Le fragment comme germe

Dans la création *L'Un dans l'Autre* de la compagnie La Mue/tte, de multiples membres disjoints reproduisent de façon très réaliste des parties de l'anatomie humaine. Delphine Bardot et Santiago Moreno ont construit ces jambes, têtes et bras inertes à leur propre image. Leurs systèmes de contrôle, en tant qu'objets manipulés, est de l'ordre de la prothèse, autrement dit ils fusionnent avec le corps de l'interprète et lui sont attachés. Or contrairement à la prothèse, qui étymologiquement « vaut pour » un membre absent, ces objets scéniques augmentent les corps existants. Tel est le cas des jambes et bustes avec lesquels pose Santiago Moreno et qui brouillent la limite des corps humains et non-humains (cf. Figure 21, p. 147). Aussi ces membres isolés fusionnés ou mis en jeu aux côtés des corps des interprètes fonctionnent-ils comme germes de

³¹² Les réflexions dont il est fait état dans cette sous-partie sur « Le corps qui manque à son fragment » sont en partie issues du cycle de recherche mené avec Marie Garré Nicoară (Université d'Artois) et qui aboutit à la publication de l'ouvrage *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain-la-Neuve, E.M.E., 2018. Certains passages de notre analyse sont extraits de l'introduction cosignée de cet ouvrage.

corps à venir : ils formulent un appel à la jonction d'un corps, à la recreation d'une forme à partir d'eux. Ce type d'objets-marionnettes repose dramaturgiquement dans une tension entre présent de la fragmentation et corps à venir, en cours de configuration.

Le corps fragmentaire de l'objet-marionnette est aussi celui saisi dans une tension inaboutie vers l'organique. Les sculptures pneumatiques ou électromécaniques de Gilbert Peyre, telles celles mises en scène dans ses « Sculptures-Opéras » (*Ce soir on tue le cochon*, 1996 ; *Cupidon, Propriétaire de l'Immeuble situé sur l'Enfer et le Paradis*, 2009), font voir des corps non pas décharnés à proprement parler mais bien plutôt des corps saisis dans une progression avortée vers des corps entiers et intègres. Le caractère incomplet de ces corps provoque un attendrissement propre à la reconnaissance de la forme en devenir, de la forme qui apparaît à l'état embryonnaire. De telles constructions plastiques, marquées par l'ébauche, sont situées dans un en-deçà du vivant. Quoiqu'en tension vers lui, elles se situent irrémédiablement en marge du vivant.

1.3.2 Le manque à être

Si le caractère fragmentaire de ces corps dégage poésie et humour, la mise en scène du fragment de corps peut aussi thématiser la difficulté à faire figure. L'incomplétude du corps marionnettique dit la carence, le manque d'unité, le manque d'intégrité, la fragilité du sujet.

Bien que de facture très réaliste, les objets anthropomorphes mis en scène par Bérangère Vantusso dans *L'Institut Benjamenta* (2015) ne possèdent pas de jambes, ni même de bras. Cette amputation des corps leur permet d'être rangés à vue dans des boîtes. Elle traduit leur obéissance et la discipline à laquelle sont physiquement contraints les élèves de l'Institut. Elle dit plus largement leur enfermement dans un système sans échappatoire. Cette absence de membre, complétée ponctuellement par les membres réels des interprètes humains marque également la dépendance dans laquelle sont maintenus les jeunes adolescents du roman de Robert Walser.

En outre, le fait que ces personnages privés de membres inférieurs soient des adolescents rend problématique la question de leur croissance vers l'âge adulte ou de tout possible développement. Le texte s'ouvre d'ailleurs sur la présentation de figures vouées à l'inaccomplissement : « Nous apprenons très peu ici, on manque de personnel enseignant, et nous autres, garçons de l'Institut Benjamenta, nous n'arriverons à rien, c'est-à-dire que nous serons plus tard des gens très humbles et subalternes »³¹³. Ces corps jeunes mais fragmentaires sont enfermés dans une temporalité figée qui est aussi celle déployée à l'échelle de tout le roman.

³¹³ R. WALSER, *L'Institut Benjamenta*, M. Robert (trad.), Paris, Gallimard, 1995, p. 31.

Les visages sans corps convoqués dans les deux soli des *Folles* (compagnie La Mue/tte) sont de nature beaucoup plus volatiles que les mannequins hyperréalistes construits par la compagnie Trois Six Trente. Brodés sur du tulle transparent (Figure 19) ou projetés comme ombres sur un écran de tissu, le peu d'épaisseur matérielle des fragments de corps mis en scène dans *Les Folles* traduit une difficulté à persister comme sujet, une fois privés de toute densité physique.



Figure 19 - *Les Folles (Point de croix)*, La Mue/tte, 2017. (Photo : Fabrice Robin)

Les choix matériels opérés par Delphine Bardot et Santiago Moreno se calquent symboliquement sur le geste militant des Mères de la Place de Mai : malgré les tortures, les sévices corporels et la dissimulation des corps des *desaparecidos*, les manifestantes persistent à faire apparaître leurs visages dans le champ du visible et dans l'espace public. Le portrait photographique transposé en silhouette d'ombre ou de lumière constitue la partie persistante d'un corps en voie de devenir simple souvenir mais qui ne s'y résout pas.

1.3.3 Corps « ruiné »

Suivant une lecture temporelle de la relation du tangible à l'intangible, le fragment d'objet-marionnette constitue la trace d'un corps entier non pas manquant ou en puissance mais passé et dysfonctionnel. Comme nous l'affirmions avec Marie Garré Nicoară en introduction de l'ouvrage *Corps béants, corps morcelés*, « à contre-courant de la conception classique du corps, le motif du corps

morcelé ou béant rend compte d'un dysfonctionnement, d'une construction avortée ou encore d'une détérioration »³¹⁴.

Séparer le fragment du tout revient en effet à lui ôter sa fonction. Les masques portés par les danseuses de *Showroomdummies*, précédemment évoqués, parce qu'ils sont signalés comme fragments, n'assurent pas la fonction du visage de reconnaissance d'un sujet, ni même de siège d'une pensée.

Dans son article sur la mise en scène par Nicolas Saelens (compagnie Théâtre Inutile) de la pièce *En guise de divertissement* (2013) de Kossi Efoui, Pénélope Dechaufour met en lien « l'aspect décharné » de la marionnette et les « blessures matérielles et immatérielles causées par la guerre »³¹⁵ au cours du XX^e siècle. Elle propose alors de penser le corps marionnettique comme « emblème d'une société en état post-traumatique »³¹⁶. Dans cette conception, s'articulent les notions de passé et de blessure ou de lésion que recouvre le motif de la ruine.

Les *Hurléments* du Clastic Théâtre éprouvent également, sur le plan de la plastique des objets mis en scène, ce lien entre ruine de l'objet-marionnette et Histoire. Les corps des pantins sculptés par Francis Marshall sont faits de collants bourrés de laines et de chiffons, de bois flottés et d'autres matériaux récupérés. Ces corps-rebuts sont donc constitués de fragments usés et abîmés mais surtout extraits de leur milieu originel, de leur contexte fonctionnel. Jean-Luc Mattéoli dans son ouvrage sur *L'Objet pauvre* parle d'« objet arraché à la réalité »³¹⁷, qui fonctionne comme une « véritable citation »³¹⁸. Or le procédé même de la citation comprend un geste de fragmentation.

Le fragment de corps est alors mis en scène comme reste du corps passé. Nous notons que le terme-même de « reste » fait entendre une interférence entre différentes temporalités. Cette démarche de récupération d'objets extraits du réel est largement héritière d'artistes du XX^e siècle, tels Tadeusz Kantor ou les Surréalistes avant lui. André Breton emploie également le terme d'« épave »³¹⁹ à propos de ces objets parvenus aux mains de l'artiste par le jeu du hasard et dont la forme morcelée raconte une histoire passée et balise son souvenir. Sur cette puissance narrative du fragment érigé en vestige d'un corps passé, Maja Saraczyńska écrit à propos de la démarche de Tadeusz Kantor que « les restes d'objets, tels des morceaux éclatés de la réalité, se doivent [...] de refléter le fonctionnement saccadé de la mémoire et font appel aux souvenirs dispersés et

³¹⁴ M. GARRÉ NICOARĂ et J. POSTEL, « Introduction », *op. cit.*, p. 9.

³¹⁵ P. DECHAUFOUR, « Béance, hybridation et morcellement du corps chez Kossi Efoui. Comment se souvenir sans reproduire ? », dans M. Garré Nicoară et J. Postel (éd.), *Corps béants, corps morcelés : altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain-la-Neuve, E.M.E., 2018, p. 119.

³¹⁶ *Id.*

³¹⁷ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 7.

³¹⁸ *Id.*

³¹⁹ A. BRETON, « Exposition surréaliste d'objets », dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1979, p. 363.

flottants qui se mettent peu à peu en place»³²⁰. Ainsi l'objet morcelé est à l'image du fonctionnement mémoriel. Basé sur l'organisation progressive d'éléments épars, le récit du passé est placé sous le sceau de la fragmentation.

La réduction du corps visible de la marionnette à un fragment travaille le système du drame lui-même, sa temporalité, comme le rapport des présences scéniques à la mémoire. Cette réduction implique également une dégradation physique et fonctionnelle du corps-objet, qui, nous le verrons, se répercute sur la qualité des présences.

Il s'agit à présent d'élargir le champ de nos observations pour saisir les mécanismes par lesquels, dans l'ensemble du champ scénique, se constellent et se répondent les multitudes de fragments persistants. Observer leurs mécanismes d'agencement et de mise en tension permettra de mettre au jour des corps composites, discontinus et complexes. Ainsi l'objet-marionnette persiste sur les scènes contemporaines, jouant à vue de sa variation en nombre et en densité.

2. À corps ouvert ou le corps en constellation

L'observation menée dans la première partie de ce chapitre s'attachait à des objets scéniques qui constituent de façon relativement univoque le lieu de construction d'une présence fictive mais qui se signalent comme parcellaires. Ces objets sont les fragments visibles d'un tout qui ne se donne pas à voir. Par quels processus le dispositif global travaille-t-il à la mise en constellation de ces fragments ? Quelle est la nature du corps dramatique émergeant de la relation virtuelle des fragments disjoints ? Comment fait sens ce corps, qui se révèle et se signale comme montage plus ou moins pérenne de parties plus ou moins autonomes ?

2.1. Corps choral

L'organisation des objets-marionnettes épars repose sur la création d'un lien virtuel entre eux, afin qu'en émerge la présence d'un tout. Ce corps morcelé quoique possédant une organicité virtuelle est à l'exemple de celui de la marionnette *bunraku*. Il est matériellement délié mais le mouvement cohérent ou, plus justement, l'animation coordonnée de ses parties fonde son unité.

³²⁰ M. SARACZYŃSKA, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », sur *Agôn*, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060>, 2011.>

La marionnette *bunraku* est anthropomorphe mais les différentes parties de son corps ne sont matériellement liées que par le tissu de son vêtement. Son corps est essentiellement construit autour d'un vide.

2.1.1 À partir du *bunraku* japonais

Lise Guiot a précisément démontré dans sa thèse intitulée *Le Bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*³²¹ le glissement dramaturgique, qui s'est opéré avec la transposition de l'art du *ningyô-jôruri*, dit *bunraku*, vers les scènes occidentales du XX^e siècle. Les artistes et penseurs occidentaux ayant rencontré cet art au cours des décennies 1950 et 1960 témoignent, à l'instar de Roland Barthes, de la découverte d'un « spectacle total mais divisé »³²². Leur attention et, le cas échéant, leur adaptation de cet art dans leurs propres créations ont retenu comme signifiant le caractère fragmentaire du corps de la marionnette mais aussi et surtout de la figure marionnettique dont la voix et le corps sont déliés. Dans la pratique traditionnelle du *bunraku*, un interprète assure la partie chantée de la représentation, alors que trois autres artistes manipulent l'objet-marionnette, se répartissant suivant une certaine hiérarchie entre maître et assistants l'animation de ses différents membres³²³.

Un exemple d'adaptation à la scène européenne de la forme du *bunraku* est la création par la compagnie Houdart-Heuclin et le plasticien Marcel Violette d'*Un jour mémorable pour le savant Monsieur Wu* (1973), qui jouent d'un effet d'évidement des objets-marionnettes mesurant quatre mètres de haut³²⁴. Ceux-ci ne possédant aucune peau font voir le vide et, autour d'eux, les liens très fins qui unissent leurs différents organes. Réinvention du *bunraku* japonais, le « *bunraku* transposé »³²⁵ s'offre ainsi aux artistes et aux publics européens comme langage possédant une dimension métathéâtrale.

³²¹ L. GUIOT, *Le Bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, op. cit.

³²² R. BARTHES, *L'Empire des signes*, [1970], Paris, Seuil, 2005, p. 75.

³²³ J.-J. TSCHUDIN, « Bunraku », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/bunraku/>>, 2010.

³²⁴ L. GUIOT, « L'influence du *bunraku* sur les scènes françaises : émergence de formes en béance », dans J. Postel et M. Garré-Nicoara (éd.), *Corps béants, corps morcelés*, Louvain-la-Neuve, E.M.E., 2018, p. 260.

³²⁵ L. Guiot éclaire son emploi de l'expression « *bunraku* transposé » dans les termes suivants : « L'expression « *bunraku* transposé » sera utilisée en référence à ce nouveau matériau que devient l'art traditionnel du *bunraku*, saisi par le regard occidental et dont l'imaginaire s'intègre progressivement aux créations contemporaines dans le but de composer une œuvre singulière, définitivement distante de la forme originelle du Japon ». (in *Ibid.*, p. 257)

Par le vecteur du *bunraku* transposé, le metteur en scène imagine les corps et la scène comme béants et béance, impliquant une vision endeuillée du corps et du monde, ainsi que le regret de l'intégrité de l'un et d'une harmonie de l'autre, enfin, de manière afférente, de la perte de l'unité du drame, bel animal aristotélicien.³²⁶

La constellation du corps de la marionnette figure la fragilité du drame et de la représentation de l'humain.

Or Lise Guiot démontre également que dans ce jeu de décomposition du corps de la marionnette, le *bunraku* est plus globalement saisi comme « vecteur de circulation entre les différentes composantes du spectacle »³²⁷. Une telle affirmation caractérise l'organisation globale du spectacle mais elle vaut aussi à l'échelle même du corps de la marionnette. Suivant les conclusions de Lise Guiot à propos de la scène en général, nous pouvons écrire que « le *bunraku* transposé invite à une appréhension holistique plus qu'atomiste »³²⁸ du corps de l'objet-marionnette. Le vide inhérent au corps constellé de la marionnette est donc plein et dynamique.

2.1.2 Organicité de l'objet parcellé

La ville mise en scène dans la création *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba possède une organicité tenant davantage à un lien virtuel qu'à une articulation réelle de ses parties disjointes, quoique de façon très spécifique car cet objet-marionnette n'est pas anthropomorphe,

Dans plusieurs séquences du spectacle, les parties de la ville se voient séparées et transportées de façon indépendante les unes des autres. La manipulation de ce paysage repose sur le modèle des forces tectoniques. Les interprètes manipulent en effet les pans de papier sur lesquels les morceaux de ville sont construits. Si le corps animé est disjoint, le mouvement global des îlots urbains rend palpable l'unité d'un paysage et surtout la présence d'un lien géologique entre eux. La variation des relations entre ses parties fait évoluer le visage de cette ville au cours de la représentation.

Le lien dynamique entre les fragments d'objets-marionnettes tient à une manipulation chorale, héritière de celle du *bunraku*. Les manipulateur·trice·s en scène sont visibles, quoiqu'en retrait dans les séquences où la ville s'anime. Leur présence collective agit autant de façon médiatisée – ils et elles donnent sa cohérence au corps de la marionnette – que de façon directe et métathéâtrale – l'image de leur groupe en scène évoluant suivant un rythme commun constitue un contre-point au corps diffracté de l'objet.

³²⁶ *Ibid.*, p. 258.

³²⁷ *Ibid.*, p. 264.

³²⁸ *Ibid.*, p. 267.

Martin Mégevand, chercheur en littérature à l'Université Paris 8, nous éclaire sur la dimension politique de ce choix technique de la manipulation chorale. Il met en corrélation la persistance de formes de choralité – à défaut de chœur – avec le déclin de l'utopie et la « dissolution de la communauté en *des* communautés »³²⁹. À propos de *Paysages de nos larmes*, cette interprétation sociale est particulièrement pertinente : le texte original de Matei Vişniec, thématise les déchirements entre communautés et la guerre civile. Il s'agit à travers la manipulation chorale de faire voir un ensemble disjoint qui cherche à faire corps, en donnant corps. La présence du groupe d'interprètes, qui elle seule crée l'unité de la ville, pourtant matériellement fragmentée, fait voir en filigrane la volonté de tenir ensemble, de retenir du commun face à une situation violente.

La mise en constellation d'un corps marionnettique dont les liens sont assurés par des relais non plastiques instaure une tension dramaturgique entre unité et séparation, entre cohérence du tout et conflit des parti(e)s. À l'instar du corps de la ville dans *Paysages de nos larmes*, les liens entre les fragments d'objets-marionnettes existent en puissance et sont au cœur d'un drame de l'écartement. Le corps en constellation suivant le modèle du *bunraku* est donc celui qui formule l'appel au lien. Le geste choral, de création d'une cohérence dynamique entre les parties, donne son sens à ce type de figuration de la marionnette.

Le corps constellé de l'objet-marionnette peut pourtant n'être plus lié par une recherche de choralité dans le jeu et le mouvement. La constellation du corps s'apparente alors davantage à un processus d'éclatement du corps. L'unité esthétique des fragments épars constitue le seul signe persistant d'un tout mis à mal et d'une organicité passée. Dans ce cas, le vide entre les parties rend compte d'un manque ou de la disparition de liens.

2.2. Corps éclaté

2.2.1 L'état d'os ou la difficulté à se maintenir

Les corps de certains des automates électromécaniques ou pneumatiques de Gilbert Peyre se situent dans une zone d'indécision entre la tension vers l'organique et le délitement d'un corps. Leurs membres branlants paraissent se maintenir ensemble à grand peine. Cette lecture est permise non seulement par la nature des fragments d'objets eux-mêmes, d'origines diverses, que par leurs mouvements saccadés et bruyants, qui les font paraître laborieux.

³²⁹ M. MEVEGAND, « Choralité », dans J.-P. Ryngaert (éd.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 37-38.

Dans les espaces de jeu ou d'exposition créés par Gilbert Peyre, les signes sont nombreux de la casse, de la ruine, de la dégradation matérielle. L'installation *J'ai froid* (1998) raconte une menace de ruine corporelle. La tête de l'automate y est faite d'un crâne de cerf, trophée de chasse récupéré. Un manteau de fourrure forme son buste et ses membres antérieurs. La matière organique présente à travers l'os et la fourrure, place toute animation potentielle de l'objet sous le signe du passé et de la mort. Ses membres postérieurs sont extrêmement fins et constitués de tiges métalliques qui soulèvent laborieusement de lourds sabots. Les différentes parties de ce corps portent donc la trace de leur difficulté à se maintenir, comme à se tenir entre elles : la plastique et le mouvement signalent la fin imminente de ce corps-objet. Cet automate évolue de surcroît dans un espace jonché de bris de carrelage. Différents miroirs dressés à la verticale fragmentent également l'espace. Le motif du morcellement s'imprime donc à l'entour du corps animé pour inscrire dans son environnement la menace de son délitement.

De nombreuses autres sculptures mécanisées de Gilbert Peyre sont faites de morceaux de squelette. La ceinture thoracique de son *Coq* (1993-2013) en cage est faite d'os, qui assurent la jonction entre une tête, une poitrine et une queue couvertes de plumes. La fragmentation du corps-objet agit par l'insertion d'un morceau de nature différente, ou plutôt de même nature mais à un stade matériel différent. Elle inscrit en lui, en forme de vanité, l'imminence de la dissolution des parties.

Gilbert Peyre figure donc à travers ses choix plastiques la difficulté du corps à se maintenir. D'une part, la forme, la nature et l'origine des objets ou des matériaux utilisés véhiculent l'idée de mort et rendent ironiques ou attendrissants les mouvements laborieux des figures, qui tendent vers leur animation. D'autre part, les liens entre les membres du corps constellé sont fragiles et menacent de rompre à tout moment. Dans les cas où il ne s'agit pas d'ossements, Gilbert Peyre utilise très souvent des matériaux métalliques pour créer des liens mécaniques ou électropneumatiques entre les parties. Ce type d'articulation fait se mouvoir de façon saccadée et cyclique les différentes parties du corps. Le corps éclaté n'atteint alors jamais ni harmonie, ni fluidité, dans son organisation générale. Il est marqué du sceau de la rupture.

2.2.2 « Bourrages » sous tension

Autre exemple témoignant de la mise en scène de corps éclatés et en manque de liens entre leurs différents fragments : les poupées de Francis Marshall, mises en scène dans les *Hurlements* du Clastic Théâtre. Certes, les différents organes de ces objets anthropomorphes n'y sont pas à proprement parler disjoints mais leur matière et leur mode d'assemblage écrivent à travers eux la menace permanente d'une séparation des parties.

La façon dont Francis Marshall assemble des matériaux récupérés dessine dans le corps des pantins l'impression d'une association par la force. Le plasticien n'efface pas les traces de son travail d'assemblage : ficelles, nœuds et rafistolages restent visibles et lacèrent les corps. Cette visibilité de ce qui lie imprime sur ces pantins leur caractère bricolé et, par là-même, la possibilité de la rupture des liens. En ce sens, le morcellement agit non pas effectivement mais en puissance, à la fois comme souvenir du caractère disjoint des matériaux utilisés et comme une menace.

Francis Marshall emploie pour désigner ses sculptures le terme de « bourrages »³³⁰. Ce terme comporte un sème de violence, qui présage d'une possible explosion. Ses sculptures anthropomorphes aux visages extrêmement ronds et aux membres potelés ont en effet l'air gonflées jusqu'au trop-plein. Elles sont à chaque instant prêtes à exploser pour répandre leurs entrailles de tissus et de crins. Certaines d'entre elles font déjà voir des tissus craqués par lesquels débordent la matière du bourrage.

Dans la mise en scène qu'en propose le Clastic Théâtre, l'explosion toujours imminente de ces bourrages s'articule, nous le verrons plus précisément par la suite, à une poétique de la disparition. Les figures convoquées y sont celles de gens ordinaires et pauvres. L'objet qui porte matériellement la menace de morcellement traduit leur situation de crise. Jean-Luc Mattéoli affirme en ce sens que « le bricolage constitue une réponse poétique à une situation de discrimination ou de manque »³³¹.

Il est intéressant de repérer que l'on trouve ce même terme de « bourrage » dans la pièce de Pauline Picot, *Les Possibles de son corps*. Comme nous le soulignons avec Marie Garré Nicoară, l'éclatement du corps de la poupée fonctionne, dans ce monologue, comme menace et comme fait de langue. Il agit en puissance mais, retenu, il suscite une tension dramatique autour de l'évidement du corps :

Et le bourrage qui voudrait sortir par les yeux et les coutures qui voudraient craquer et tout ce qui voudrait sourdre de la peau en tordant les mailles, tout ce qui voudrait pouvoir se dire, quoi – mais le bourrage reste bien en place et au contraire se comprime et se vide, et le vertige de ce vide se fait sentir dans une oscillation faible des fils.³³²

À l'image de ce corps contenu de force mais dont la parole se constitue métaphoriquement en sécrétion ininterrompue, le corps disjoint de l'objet-marionnette est le signe d'un sujet en crise. Cette crise se traduit non seulement par la représentation fragmentaire des corps mais aussi par la

³³⁰ CLASTIC THÉÂTRE, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, dossier de présentation », 2013, p. 4.

³³¹ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 161.

³³² P. PICOT, *Les Possibles de son corps*, Fontenay-sous-Bois, Quartett, 2012, p. 41.

dynamique réelle ou virtuelle du débordement, de l'explosion et de la rupture des liens organiques entre les parties.

2.3. Configuration versatile des parties

Le plus souvent, le corps-objet morcelé oscille ou met en tension entre les deux dynamiques de choralité et d'éclatement du corps, que nous avons pu repérer. Il advient que le corps animé, présenté comme fragmentaire et béant, fait voir des liens versatiles entre ses parties. Le corps de la marionnette devient une instance aux limites mobiles, fluctuant suivant l'animation discontinue de ses parties disjointes.

2.3.1 Trajectoires aléatoires

Le caractère versatile du corps de l'objet-marionnette tient dans certaines créations à la manipulation simultanée de différents fragments, dans un mouvement qui ne crée pas l'harmonie de la choralité. Les fragments sont mis en mouvement de façon autonome. De cette façon des connexions s'établissent entre eux de façon éphémère voire aléatoire.

Ce type de corps qui, continuellement, se fait et se défait existe dans de nombreuses dramaturgies contemporaines. La création *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard (compagnie Non Nova) en est un exemple. Cette pièce fait aujourd'hui référence pour la manipulation de souffles d'air que l'artiste y met en œuvre. Elle s'inscrit dans un cycle artistique que Phia Ménard nomme les « pièces du vent ». Mais avant même de s'attacher à l'observation de ce fluide, il importe d'analyser la partie visible du procédé, à savoir le mouvement des objets mus par ce souffle.

Il s'agit d'une multitude de sacs plastiques, de couleurs variées et dont la forme très simple consiste en un rectangle sur lequel sont greffés en guise de tête, bras et jambes, un petit carré et quatre rectangles de plastique. La forme de ces objets renvoie de façon stylisée mais très claire à un corps humain, entier. Il s'agit encore à cet endroit d'un objet-marionnette jurkowskien, intègre et unifié qui fait sujet dans le drame. Cette dernière partie de la proposition est pourtant infirmée par l'analyse plus globale du jeu des objets.

Différentes séquences mettent en scène deux sacs plastiques seulement, qui se rencontrent, s'entrechoquent, s'éloignent, dans une sorte de danse de couple. Mais de nombreuses autres séquences travaillent sur la démultiplication du nombre de ces corps. La très grande quantité de

sacs plastiques crée alors une confusion qui ne permet plus la distinction de forme anthropomorphe de chacun des sacs et invite plutôt à un regard panoramique. Le corps de l'objet-marionnette mis en mouvement est alors celui global de l'ensemble des morceaux de plastique disjoints. Ceux-ci évoluent de façon fluide et dans un mouvement perpétuel. Ils font ainsi apparaître de façon semi-aléatoire des mouvements organiques, dessinant un corps éphémère dans l'espace, ou plutôt un flux, une dynamique de groupe. Ce corps de marionnette en devient à la fois instable et complexe, diffus et imprévisible. Ouvert, il se réinvente à chaque instant et même échoue ponctuellement à faire corps, lorsque l'un ou l'autre des sacs plastiques retombe au sol et que l'interprète doit alors le relancer.

Le jeu d'oscillation entre l'unité et le tout, sur lequel repose la figuration dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, est précisément celui que nous désignons comme la mise en constellation de l'objet-marionnette. Il faut entendre dans cette expression non pas l'état de constellation mais bien le processus en cours, qui se joue à vue.

2.3.2 Particulier et général : alternance des cadrages

Les liaisons construites de façon discontinue entre des objets épars proposent un glissement entre différents cadrages du regard, lié au nombre d'objets chez Phia Ménard et au rythme de leurs déplacements. Ce va-et-vient procède d'un voyage du regard spectatorial entre l'unité et le tout organique.

Cette alternance entre deux types de cadrage est mise en œuvre de façon exemplaire dans les installations de l'artiste Zimoun. Cet artiste a été invité au Centquatre à Paris en 2017 où il a créé l'ensemble d'installations intitulé *Mécaniques remontées*. Toutes ses créations reposent sur le principe de multiplication de modules tous identiques, qu'il appelle des « microstructures vibratoires »³³³, et qui, par leur nombre, remplissent ou recouvrent des salles entières. En outre, ces modules intègrent chacun un petit moteur de façon à leur imprimer un mouvement très simple et cyclique, qui produit un son percussif.

La construction dramaturgique de ces installations repose sur une tension entre deux échelles, l'unité et le multiple, qui revient souvent à une tension entre le très petit et le très grand. Lorsque il·elle·s pénètrent dans l'une de ces installations, les visiteur·se·s ont le loisir d'explorer différents rapports aux objets. Il·elle·s peuvent adopter deux perspectives sur leur environnement matériel : soit une observation large, soit une attention au détail. L'alternance entre ces deux niveaux de focalisation produit du drame.

³³³ ZIMOUN et Le Centquatre, « *Mécaniques remontées*, livret de l'exposition », Centquatre (Paris), 2017.

L'installation *317 prepared dc-motors, paper bags, shipping container* (2016) a été créée dans un container surélevé. Le·la spectateur·trice de cette installation y entre seul·e, en grim pant sur un marchepied, placé sous cet espace clos. Les murs, plafond et sol sont couverts de sacs en papier qui se gonflent et se dégonflent cycliquement. Au premier abord, il s'en dégage l'impression d'une respiration générale, qui anime l'ensemble de l'espace. Comme les cycles de ventilation de chacun des sacs en papier ne sont pas synchronisés, leurs micromouvements indépendants provoquent de façon aléatoire des effets de circulation d'un souffle le long des parois, sur le mode de la contamination. En contrepoint, l'observation rapprochée d'un de ces sacs en papier fait voir un léger tremblement, une vibration que l'on associe à une forme de fragilité et qui provoque un sentiment d'attendrissement ou qui, en tout cas, contraste avec la sensation de force et de puissance qui se dégage de l'installation dans sa globalité.

Dans une autre installation intitulée *276 prepared dc-motors, wooden sticks 2.4 m* (2017), des tiges en bois sont attachées le long de tous les murs d'une salle. Chacune pivote sur elle-même suivant un axe longitudinal. La rapidité de rotation de chaque unité contraste avec l'effet général d'un mouvement d'ondulation des murs. Il se crée par illusion d'optique un dessin en mouvement sur le mur, dû à la légère ondulation de chacune des tiges. Cet ample dessin circule dans l'ensemble de la pièce. Il traverse le corps de l'œuvre tout entière d'un bout à l'autre de la surface. L'organicité de l'installation se construit donc à l'échelle de son espace tout entier et suivant une temporalité aléatoire.

Enfin, les installations de Zimoun sont créées à partir de matériaux quotidiens et presque bruts. Ces mêmes matériaux donnent très pragmatiquement leurs noms aux différentes installations : *658 prepared dc-motors, cotton balls, cardboard boxes 70x70x70cm* / *600 prepared dc-motors, 58 kg woods*. Dans ces titres, la matière utilisée est indiquée sous la forme d'un poids global, d'une somme d'objets dont parfois la taille unitaire nous est donnée. Cette façon de nommer les œuvres révèle leur dynamique dramaturgique, qui tient à l'addition et à l'entrée en vibration des multiples unités qui les composent. Finalement, c'est le voyage du regard entre le fragment et le tout qui génère une impression de vitalité, une émotion, voire un drame, à partir de simples objets bruts, aux mouvements mécanisés et cycliques.

Le morcellement du corps de l'objet-marionnette pose la question de la forme subsistante. Certes nous avons pris pour exemples dans les premières parties de ce chapitre des créations qui mettent en scène des fragments de corps réels (os, plumes), anthropomorphes ou mimétiques d'une forme réelle (comme celle du paysage urbain) mais l'élaboration d'un corps en constellation, on le voit avec Zimoun, peut avoir lieu même dans la négation de toute

ressemblance avec une forme organique. L'organicité du tout naît du mouvement et des relations qui animent chacune de ses cellules. La mise en tension des fragments, autrement dit leur devenir constellation, par le mouvement et par la direction du regard spectatorial, permet la reconnaissance d'une forme globale et organique quoique construite autour d'un vide.

2.3.3 Fusion et émergence du corps dans l'espace

Le corps dramatique construit par fragments, autour du vide, est aussi celui qui se dérobe dans la création *Animal épique* des Ateliers du spectacle. L'association inaboutie de matériaux bruts est au cœur d'un processus de figuration sans cesse relancé. L'ensemble du spectacle est basé sur la quête d'une créature invisible : les interprètes humains explorent, enquêtent, bricolent, animés par la recherche de « l'animal » éponyme.

Une séquence fait voir la construction par Jean-Pierre Larroche d'une structure en bois, d'allure bancale. Ne connaissant pas le projet du bricoleur, le public y voit poindre un cadre, puis une table et, progressivement quoique toujours de façon incertaine, un corps possédant quatre pattes. Dans la dernière séquence du spectacle, cette construction inachevée et fragile, faite de fragments de bois, est soudainement mise en mouvement par des fils invisibles. La reconnaissance soudaine d'un corps, d'une unité organique constitue une apparition étonnante. Les fragments acquièrent une cohérence globale seulement en cet instant fugace de mise en mouvement.

La construction d'un tel objet-marionnette, incomplet et mal joint, participe d'une dilution de celui-ci dans l'ensemble de la scénographie et des autres objets du spectacle. À peine sorti du statut d'objet bricolé, construit à vue à partir d'un tas de matières qui jonchaient le plateau, une structure béante devient le siège d'une présence. Ce type d'objet-marionnette ne se sépare pas de l'ensemble des autres objets du spectacle, outils, éléments définissant l'espace, matériaux répandus sur le plateau. Le corps-objet animé fusionne, s'étend, se répand, émerge de l'espace de la représentation. L'« animal épique », enjeu de la quête des deux interprètes-explorateur·trice·s, leur échappe justement parce qu'il se fond dans son environnement. En cela, il questionne les limites du sujet fictif dont il serait l'assise. Une forme de présence ne relevant pas de la subjectivité germe aux creux d'un tel objet-marionnette. La fragmentation et la mise en constellation de l'objet-marionnette instaure un nouveau type de « sujet-marionnette », pour lequel nous privilégierons le nom de « présence ».

Les démarches qui instaurent de tels modes de figuration thématissent la disparition du corps (*Animal épique*), la confrontation violente des parties (*Paysages de nos larmes*) ou la multitude des

interactions entre l'un et le multiple (*Mécaniques remontées* ; *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*). Le devenir fragmentaire et fragmenté du corps-objet interroge de façon privilégiée les limites du sujet et ses relations au groupe, à l'environnement ou à l'Autre.

3. Des corps cousus ou la reconfiguration des limites du corps

La fragmentation physique de l'objet-marionnette traduit sur le plan dramaturgique la difficulté à constituer un sujet et son identité. Le corps en constellation fait exploser les limites du corps et avec elles les limites de ce qui fait présence. Or dans la monstration et l'animation de fragments hétérogènes se redessine également la silhouette d'une autre forme de présence. La mise en drame de l'hétérogénéité des corps nous oriente vers des présences singulières, en marge d'une conception univoque de l'humain, du réel et du présent.

3.1. Monstruosité et fertilité du morcellement

La ruine de l'objet-marionnette, son morcellement, son caractère lacunaire, le bricolage dont il fait l'objet sont autant de marques d'un manque, d'une crise du sujet, d'une difficulté à faire corps. Toutefois une lecture moins négative de cette fragmentation de l'objet-marionnette est permise à l'aune de certains gestes artistiques qui font de la dynamique de morcellement et de constellation des corps un geste de réappropriation. La poétique cendrarsienne comme les recherches de chimères proposées par Claire Heggen permettent de penser la fertilité de l'hybride, du monstrueux, de l'hétérogène.

3.1.1 Fertilité du membre absent chez Cendrars

Le mythe autobiographique érigé par Blaise Cendrars³³⁴ constitue un modèle littéraire de la puissance de reconfiguration³³⁵ que possède la blessure. Dans ses *Armoires chinoises*, le « poète enthousiasmé »³³⁶ est représenté en train de « mang[er] les confitures qui coul[ent] de ses bras

³³⁴ Des compagnies de marionnette ont souvent trouvé dans son écriture des résonances avec leur propre langage scénique. On pense notamment à *Dieu est absent des champs de bataille* (1990) d'après *La Main coupée* par la compagnie Ches Panses Vertes ou encore au diptyque *J'ai tué* (2015) et *L'Eustache à la main* (2018) par le Morbus Théâtre.

³³⁵ Ce développement sur la poétique cendrarsienne du corps morcelé a été publié pour partie dans l'introduction, cosignée avec Marie Garré Nicoară, de l'ouvrage *Corps béants, corps morcelés, op. cit.*, p. 10-12.

³³⁶ B. CENDRARS, *Les Armoires chinoises*, Saint-Clément-la-Rivière, France, Fata Morgana, 2001, p. 12.

mutilés »³³⁷ après s'être fait couper les mains. Ce texte précédant l'amputation réelle de l'auteur fonde déjà le mythe d'un poète phénix, né du corps déchiré.

Le membre absent autant que la maladie sont déployés comme motifs littéraires dans l'œuvre de Cendrars pour leur relation symbolique avec le chaos, l'hallucination, le délire³³⁸. Si le lien entre douleur et égarement de l'esprit, entre souffrance et déploiement onirique, s'inscrit sur le plan thématique, il est aussi au fondement d'une poétique. À l'opposé de l'ordre stable et paradoxalement mortifère qui caractérise la santé, la blessure physique libère une énergie créatrice. L'amputation comme motif poétique n'est plus alors synonyme de suppression mais de démultiplication :

On a par moment six doigts à chaque main et souvent trois, quatre pouces. La main coupée ne se situe pas au bout du moignon ; elle est dans la région de l'épaule, dans l'axe du coude. Tantôt grande, tantôt petite elle se divise ou se multiplie et crée autour du corps une atmosphère sensorielle, élémentairement sensible, favorable à l'éclosion d'une vie spongieuse, cellulaire, quasi végétative. Des touffes de bras ondulent, vont au loin, reviennent, s'évanouissent. [...] Quand la vieille dame ouvrit l'armoire, elle trouva un Bouddha immobile, doré par les mille flammes de l'univers.³³⁹

Comme l'écrivait Anna Gourdet, « le langage lui-même appara[ît] comme une multiplicité d'excroissances »³⁴⁰. La poétique cendrarsienne intègre le corps blessé de l'auteur comme donnée physique à la source de l'écriture³⁴¹. La langue du poète subit l'influence du démembrement et du traumatisme de la douleur. Elle en acquiert un caractère paradoxal à la fois morcelé, désarticulé et extrêmement foisonnant, « touff[u] ».

La croissance des mille bras du poète Bouddha offre un modèle pour penser la fertilité potentielle du morcellement physique dans les créations scéniques contemporaines.

³³⁷ *Ibid.*, p. 13.

³³⁸ On pense notamment à l'épisode de fièvre vécu par Raymond la Science, le narrateur de *Moravagine*, au cours de son voyage en Amérique. Son état maladif et ses hallucinations donnent lieu au récit d'une descente de fleuve dans une prose quasi incantatoire. (B. CENDRARS, *Moravagine*, Paris, Grasset, 1980, p. 173 et sq.).

³³⁹ B. CENDRARS, *Les Armoires chinoises*, *op. cit.*, p. 22-23.

³⁴⁰ A. GOURDET, « Excroissances dans l'imaginaire de Cendrars », dans J.-C. Flückiger et C. Leroy (éd.), *Sous le signe de Moravagine*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 83.

³⁴¹ Ainsi sera éprouvée chez Blaise Cendrars cette affirmation de Claude Fintz à propos de l'œuvre d'Antonin Artaud selon laquelle « du corps vécu au corps-écrit – extase du corps dans l'imaginaire profondeur de la parole – s'opère sur le mode biologique de l'osmose, une imprégnation de la langue par la gestualité du corps ». Claude Fintz parlera également à ce sujet d'une « langue du corps démembré ». (in C. FINTZ, « Le corps à l'œuvre chez le dernier Artaud », dans C. Fintz (éd.), *Les Imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000, vol. 1, p. 199-200).

3.1.2 Chimères

La pratique de multiplication des masques neutres dans la pédagogie de Claire Heggen³⁴² renvoie dans notre imaginaire à la multiplication des bras du poète Bouddha. Dans ses enseignements à l'ESNAM, outre la formation aux fondamentaux de la manipulation – dissociation corporelle, travail des rythmes, déplacement des points moteurs du mouvement –, Claire Heggen propose aux étudiants un travail de recherche et d'improvisation en solo autour de la construction de « chimères », grâce à l'utilisation d'un ou plusieurs masques. Au fil de différentes explorations, Claire Heggen invite les étudiants à diversifier les modes de relations entre le corps et le, ou les, objets, à créer des corps aux visages multiples ou des visages aux corps impossibles. L'unité et la cohérence du corps quotidien laissent place à des corps mi-animaux mi-humains, fantastiques, monstrueux, multiples. Ces corps fictifs rappellent une formule d'Étienne Decroux, qui parlaient des corps de mime qui ne « produi[sent] que présence et panorama d'abstraction »³⁴³. L'objet-masque permet de redessiner les limites d'un corps hybride, de le réinventer voire de le multiplier. Claire Heggen suggère, entre autres, des filiations mythologiques aux images créées par les masques corporels. C'est ainsi par exemple que, dans la mythologie grecque, Baubô, hôte de Déméter endeuillée, découvre son propre ventre et son pubis, à partir desquels se dessine un visage. Ainsi parvient-elle à faire rire la déesse. Une seconde référence est celle des représentations du dieu romain Janus, qui possède deux visages de part et d'autre de la tête, ce qui lui permet de voir à la fois le passé et l'avenir. Les corps chimériques, aux multiples visages, s'ancrent donc culturellement dans une double histoire des représentations du corps : le corps grotesque et le corps surhumain.

Brunella Eruli rappelle le lien opéré par Alfred Jarry entre le corps collage et la monstruosité. Elle cite la définition qu'Alfred Jarry donna du monstre dans un article paru dans *L'Ymagier* en 1895 : « Il est d'usage d'appeler MONSTRE l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants : le Centaure, la Chimère se définissent ainsi pour qui ne comprend pas. J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté »³⁴⁴. Le corps hétérogène de l'objet-marionnette, recomposé et hybridé à celui de l'humain, est donc bien celui du monstre, qui possède aussi ce caractère

³⁴² Les termes cités entre guillemets dans cette partie de l'analyse sont des termes utilisés par Claire Heggen lors d'un stage de trois jours dispensé à l'ESNAM en décembre 2016 auprès des étudiants de la 10^e promotion et auquel nous avons participé.

³⁴³ Étienne Decroux, cité par Claire Heggen dans sa conférence-spectacle, notamment présentée en 2010 à Charleville-Mézières. (captation vidéo réalisée par Stéphane Nota : C. HEGGEN, S. NOTA et THÉÂTRE DU MOUVEMENT, *Conférence-spectacle Claire Heggen*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2010).

³⁴⁴ B. ERULI, « Le monstre, la colle, la plume », *Puck*, « Humain / Non humain », n° 20, 2014, p. 148 ; Citation originale : A. JARRY, « “Les monstres” », in *L'Ymagier*, n° 2 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, vol. 1, p. 972.

« inépuisable » de renouvellement des formes. Or Alfred Jarry ajoute à cette dimension d'hétérogénéité plastique celle d'inaccessibilité du sens. Le corps morcelé et reconfiguré est celui qui se dérobe à la cohérence, brisant les codes et les conventions mortifères du drame avec marionnettes. La reconfiguration de l'objet-marionnette possède alors une puissance de renouveau des structures dramatiques et plus généralement de ce qui constitue le sujet et cerne l'humain.

3.2. Fragments humains et non-humains

Dans le procès de fragmentation de l'objet, le corps de l'humain en scène investit parfois le vide ouvert par le corps constellé de l'objet-marionnette. Ainsi s'écrivent des poétiques de l'hybridation entre humain et objet. Dans le paysage de la création contemporaine se développent des techniques de manipulation d'objets qui mettent en scène le corps entier de l'interprète et non exclusivement sa main (comme l'étymologie du terme « manipuler » l'indiquerait). Le masque fait partie de cet ensemble, qui s'enrichit par ailleurs de toutes les formes de la greffe et de la prothèse.

Ilka Schönbein est une des figures les plus célèbres des pratiques du masque de corps et du corps-castelet. Cette technique d'animation consiste à s'adjoindre des objets fragmentaires et à les animer de façon à faire naître d'autres figures à partir de divers endroits de son corps, tout en mettant également celui-ci en jeu. Marie Garré Nicoară, dans sa thèse notamment consacrée aux créations de l'artiste allemande, a analysé l'effet de diffraction du corps de l'interprète provoqué par l'adjonction de ces objets, qui représentent des fragments de visages ou de membres humains :

L'interprète et la marionnette se situent donc au même niveau, animés par la même énergie. La posture traditionnelle de manipulation est renversée voire abolie : si animer consiste à transmettre une énergie, ou du moins une dynamique à l'inerte, ici la distinction vivant / animé n'existe plus et la transmission d'énergie ne se fait pas de l'un vers l'autre mais anime indifféremment les deux simultanément. Ilka Schönbein se déclare d'ailleurs possédée par ses marionnettes [...].³⁴⁵

Faite dans la perspective du regard spectatorial, cette analyse est celle de l'effet produit et non celle de la technique réelle et du travail de l'interprète. Marie Garré Nicoară repère ainsi l'abolition illusoire de la séparation entre humain et non-humain. L'utilisation d'objets greffés fait voir un mouvement des « énergies » qui n'est plus unilatéral. La fragmentation de l'objet-marionnette lui semble alors être la cause de la fragmentation voire de la dépossession du corps de l'interprète elle-même.

³⁴⁵ M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, op. cit., p. 81.

3.2.1 Fragmentation cinétique du corps humain

Le spectacle *L'Homme orchestre* (2014) de la compagnie La Mue/tte repose sur une abolition similaire de la hiérarchie et de la séparation entre corps et objets greffés. Santiago Moreno y joue de multiples instruments musicaux, reliés à ses membres par des fixations, fils et poulies. La maîtrise de chaque geste isolé permet l'orchestration des différents sons. Ce dispositif d'outillage du corps produit donc une fragmentation du corps humain en scène qui n'est pas exclusivement esthétique. Elle est également très concrète et cinétique. Elle rejoint le principe, enseigné comme fondamental aux élèves marionnettistes, de la segmentation ou dissociation corporelle. En cela, il est possible d'inverser ou de compléter la conclusion précédente de Marie Garré Nicoară en affirmant que l'abolition illusoire de la frontière entre humain et objet est le résultat de la fragmentation, en termes d'énergie et de mouvement, du corps de l'interprète.

Lors du laboratoire organisé par THEMMA en janvier 2016 autour des patrimoines techniques de la magie et des arts de la marionnette, un des ateliers portait sur la problématique du corps morcelé et du corps dissimulé³⁴⁶. Delphine Bardot (compagnie La Mue/tte), Nicole Mossoux (compagnie Mossoux-Bonté) et AragoRn Boulanger (danseur et performeur qui travaille notamment avec la compagnie de magie nouvelle 14:20) y ont échangé sur différentes techniques d'isolement, qui leur permettent ces effets de fragmentation du corps. Nicole Mossoux a pris l'exemple de son jeu avec l'objet-marionnette dans *Twin Houses* (1994). Cet objet fait de papier mâché représente une tête et le haut d'un buste humain. Il se fixe à l'épaule de la marionnettiste par une sangle accrochée à sa poitrine (cf. Figure 20, p. 144). L'effet du spectacle repose sur le partage d'un seul corps par deux personnages siamois, dont seuls les visages sont clairement deux. Nicole Mossoux a expliqué au cours de l'atelier comment un mouvement de bras qui doit être illusoirement approprié à l'objet greffé ne peut fonctionner que si l'origine de son mouvement à elle est située dans son épaule plutôt que dans sa poitrine. Par la variation très subtile du point d'origine du mouvement, le bras de l'interprète fait l'effet d'appartenir soit à l'objet animé soit à l'humain.

Cette maîtrise du centre moteur du mouvement est donc non seulement essentielle dans des jeux où le ou la manipulateur·trice serait dissimulé·e mais il permet aussi un morcellement des corps dans des pratiques de manipulation à vue.

³⁴⁶ Dans le cadre des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », THEMMA a organisé en janvier 2016, à l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières) et au Cnac (Châlons-en-Champagne), un laboratoire autour du patrimoine technique commun aux arts de la marionnette et de la magie. Les échanges entre praticien·ne·s se sont concentrés autour de cinq thèmes : la main, le fil, la projection d'images, la lumière et le corps morcelé/corps dissimulé.



Figure 20 - *Twin Houses*, Compagnie Mossoux-Bonté, 1994. (Photo : © Mikha Wajnrych)

3.2.2 Prothèses : corps augmentés ou amputés

Outre l'élaboration d'une seconde présence grâce à l'adjonction d'un corps-objet fragmentaire à un corps humain et intègre, l'objet peut donner l'illusion de fonctionner comme une prothèse pour l'interprète humain. La manipulation de cet objet constitué comme fragment ne cherche pas à produire l'illusion de son autonomie mais plutôt celle de son lien organique avec le corps humain. Dès lors, il devient complexe de distinguer présence marionnettique et présence incarnée : une forme de présence non-exactement humaine s'élabore à travers de telles formes.

Delphine Bardot et Santiago Moreno travaillent également beaucoup avec des objets fonctionnant sur ce modèle. Dans *Point de croix* (le solo de Delphine Bardot, qui fait partie du triptyque *Les Folles*), la comédienne tient devant son propre ventre une surface lisse, ronde et courbée qui lui dessine le corps d'une femme enceinte. La façon que l'interprète a de toucher cet objet, dans un geste qui s'apparente à une caresse, le balancement léger et lent de son corps d'avant en arrière, construisent progressivement une image stéréotypée de la grossesse. L'objet prothèse à la fois modifie les contours du corps humain en jeu et, dans ce cas précis, devient le lieu d'une seconde présence, à proprement parler embryonnaire.

De surcroît, cet objet change de fonction, en un éclair, pour faire office de sol sur lequel la main de la comédienne va figurer et faire se déplacer un personnage en taille réduite. À cet endroit, la notion de prothèse est exploitée dans son sens premier et chirurgical, à savoir comme

« remplacement artificiel d'un organe qui a été enlevé »³⁴⁷. Une des thématiques centrales de ce solo est en effet la disparition des enfants et leur arrachement à leurs mères. Par le recours à l'objet fragmentaire comme prothèse, c'est le corps humain qui apparaît alors comme lacunaire. La ruine de l'objet-marionnette et sa convocation comme fragment d'un tout, auquel il n'est pas lié de façon continue, acquiert dans *Point de croix* un sens dramatique et politique. Il raconte l'amputation des Mères de la Place de Mai auxquelles les enfants ont été enlevé·e·s.

3.2.3 Prêter chair à l'inerte

Enfin la compagnie La Mue/tte travaille au morcellement et au trouble des frontières entre corps humains et objets animés, par des procédés lumineux, empruntés aux arts de la magie. Dans le solo de Santiago Moreno, *Silencio es salud*, un travail précis sur la lumière provoque la fragmentation visible du corps de l'acteur. Il apparaît par exemple découpé dans le cadre formé par une grosse caisse de batterie : un éclairage très intense à l'intérieur de l'instrument permet de ne faire apparaître que le visage ou uniquement les mains de l'interprète, qui se détachent sur le fond noir.

Par ailleurs, un dispositif de Pepper's ghost miniature est créé autour de cet instrument de musique. L'éclairage alternatif d'un côté ou de l'autre de la surface du tambour donne à voir soit le visage de Santiago Moreno, soit un portrait photographique tenu à l'extérieur du tambour et qui se reflète à sa surface. Le visage de l'acteur, qui apparaît dans un cadrage proche des portraits historiques des disparu·e·s argentin·e·s, est éclairé d'une lumière très intense, qui écrase ses couleurs. L'image de ce visage s'approche ainsi du noir et blanc photographique. L'alternance entre le visage humain et le portrait photographique se fait dans un glissement très lent de l'un à l'autre. Au cours de cette transition presque imperceptible de l'éclairage, l'image scénique est troublante par le mélange qui s'y joue entre visage réel et portrait photographique. Il devient alors difficile de distinguer à vue les éléments physiologiques qui appartiennent à l'un ou l'autre des visages. Le clignement des yeux, ou le léger plissement de front de Santiago Moreno peuvent être attribués au visage du disparu alors qu'en d'autres instants la bouche figée de la photographie vient se superposer au visage vivant de l'interprète.

Ainsi ce travail des lumières procède d'un morcellement du corps de l'interprète, grâce auquel la fusion avec l'objet permettra son animation. La fragmentation des corps est donc un biais par lequel s'échange leurs qualités et s'efface la binarité des figures entre vivante et inerte, incarnée et désincarnée, réelle et passée.

³⁴⁷ « Prothèse », sur *Litttré*, <<https://www.littre.org/definition/proth%C3%A8se>>, s. d.

3.3. Redessiner des corps contrastés

Le morcellement qui mène à la confusion de l'objet-marionnette et de celui du corps de l'interprète configure des corps scéniques hétérogènes. Les fragments convoqués, recollés, provoquent un choc – ou une convergence – des opposés. Un tel choc provoque le débordement et déconstruction du drame linéaire et de ces unités spatio-temporelles. Les corps hétérogènes défont l'univoque et le normé pour construire de nouvelles formes de présence dramatique.

3.3.1 Déborder les normes de genre

La compagnie La Mue/tte explore dans sa création *L'Un dans l'Autre*, le potentiel poétique de l'éclatement du corps-objet. La figuration de corps hybrides aux membres trop nombreux, mêlant artifice et organicité par des jeux d'illusion visuelle, met au jour des conventions de lecture de la relation de couple. Elle met également en échec les réflexes d'identification des corps à des stéréotypes de genre. Les costumes truqués (mis au point par Daniel Trento) permettent respectivement aux interprètes, Santiago Moreno et Delphine Bardot, de se glisser dans le costume de l'autre ou de confondre leurs costumes. Ainsi se raconte les conflits et les jouissances de la confusion de l'Un et du Deux au sein de ce couple. S'ajoute à cette fusion troublante des deux corps la confusion avec leurs meubles et tapisseries, faits du même tissu, couverts du même motif. La relation entre les deux interprètes relève non seulement de l'absorption réciproque mais également de la disparition dans un décor d'intérieur d'appartement coquet et confiné. Objets et humains sont donc à proprement parler faits de la même étoffe. Une telle reconfiguration des limites entre corps humains et objets problématise la relation de dépendance voire d'identité entre la personne et ses biens, entre l'individu et l'univers du couple. Cet écho permet aussi de lire l'ensemble de la scénographie comme un second corps ou prolongement du corps commun que le couple construit.

La question de la binarité des genres au sein du couple est également déjouée par le potentiel du corps-objet morcelé. Dans la seconde partie du spectacle, les deux interprètes se prêtent illusoirement certaines parties de leurs corps. La tête de Delphine Bardot apparaît au-dessus du corps de Santiago Moreno. Celui-ci dans une autre séquence mélangera ses propres membres à un buste et des jambes artificiels construits à l'image de Delphine Bardot (cf. Figure 21).



Figure 21 - *L'Un dans l'Autre*, La Mue/te, 2015. (Photo : David Siebert)

On saisit à travers ces images les possibilités de transfert, d'échanges et de jeux au sein du couple, que la binarité des genres est incapable de saisir. L'aspiration à l'hybridation des corps, masculins, féminins et objets, donne à lire la complexité des liens à l'Autre et l'impossibilité de toute fixation d'une identité contrainte par des normes corporelles.

3.3.2 Des corps porteurs d'écarts

D'autres corps hybrides sont ceux des pantins de Francis Marshall, dont l'hétérogénéité fait elle aussi voir un débordement des structures univoques du drame. Nous soulignons précédemment les traces laissées visibles du bricolage et de l'assemblage des pantins mis en scène dans les *Hurléments* (Clastic Théâtre). Il est possible d'interpréter ce collage de morceaux hétérogènes comme une mise en friction des espaces et des temporalités.

Les « bourrages » de Francis Marshall sont faits de matériaux hétérogènes mais aussi extrêmement usés par le temps. Ils portent en eux la référence à un espace mais aussi, plus précisément comme restes ou ruines, ils portent le sceau du passage du temps. La saleté, l'usure, les fractures de la matière, liées aux conditions de stockage et de récupération du matériau ou au geste du plasticien, imprime en lui de façon irrévocable un événement et une histoire. Les propos de Gérard Wajcman sur la ruine éclairent le fonctionnement dramaturgique des sculptures de Francis Marshall :

La ruine, c'est l'objet plus la mémoire de l'objet, l'objet consommé par sa propre mémoire. De ce qu'il fut, et, par un de ces étranges mécanismes du souvenir, de proche en proche, de là où il fut, et de ce à côté de quoi il fut, et du temps où il fut, et puis de qui il fut le contemporain, etc. [...] De lui-même et de tout ce qui de proche en proche, se relie à lui. C'est l'objet devenu éponge historique, un accumulateur de mémoire.³⁴⁸

En cela, le pantin constitue un concentré d'histoires, de lieux et de temps qui parviennent dans l'ici et maintenant, sans s'y fondre, ni s'y confondre. Ils en gardent la trace et manifestent cet écart par leur hétérogénéité plastique³⁴⁹.

3.3.3 Dramatiser le choc « clastique » des matières

Le jeu de l'hétérogénéité matérielle est plus vaste encore dans les *Hurlements*. Il dépasse le corps des pantins pour faire dans l'ensemble du dispositif un choc « clastique »³⁵⁰ entre les matières.

Le processus de création des *Hurlements* est marqué par son ancrage dans un territoire ouvrier. Une première forme du spectacle, intitulée *Mémoires du cavalier invisible* est née en 2006 à l'issue d'une résidence de deux ans dans plusieurs villes du bassin minier d'Ostrevent (dans les départements du Nord et du Pas-de-Calais). Le Clastic Théâtre y travaillait à partir de paroles et de témoignages recueillis auprès d'anciens mineurs et ouvriers des chemins de fer. Entre 2012 et 2013, ils ont obtenu grâce au Festival Mondial des Théâtres de Marionnette une résidence à Nouzonville, dans les Ardennes. Cette commune fait partie de ces villes de la vallée de la Meuse dont l'économie était fondée au siècle dernier sur le travail du fer, et qui sont aujourd'hui fortement marquées par la crise de la désindustrialisation.

Un tel dispositif de production confère une importance majeure au lieu de la création. La forge de Nouzonville choisie par le Clastic Théâtre était la dernière forge encore en activité dans les Ardennes en 2013. Le projet prend ainsi la forme d'un dialogue entre les œuvres de Francis Marshall – pantins, navires, buildings, trains, tableaux peints et textes –, l'histoire locale et l'écriture dramatique de François Lazaro, dans un espace chargé symboliquement. Les pantins d'environ un mètre de haut sont installés dans un espace aux proportions gigantesques. La présence des machines gigantesques, des établis, des espaces de stockage et de rangement des

³⁴⁸ G. WAJCMAN, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998, p. 13.

³⁴⁹ La nature des présences qui se déploient à partir de ces corps faits d'écarts temporels fera l'objet d'un développement dans le chapitre 2 de la partie III de cette thèse.

³⁵⁰ Nous empruntons ce terme au nom de la compagnie fondée par François Lazaro – le Clastic Théâtre –, qui cite dans son « Manifeste du théâtre clastique », la définition suivante du terme « clastique » :

« Clastique, adj., du grec « *klastos* » « brisé » 1834 ; terme d'anatomie 1822.

1 – GEOLOGIE : Qui présente des traces de fracture provoquée par l'érosion : déformation clastique. Roches clastiques (détritiques).

2 – ANATOMIE : Se dit des pièces anatomiques, artificielles démontables ». (in F. LAZARO et D. LEMAHIEU, « Manifeste du théâtre clastique », publié dans le livret du spectacle *Le Rêve de votre vie*, Théâtre d'Arras, 1996)

outils, qui s'élèvent jusqu'au plafond de l'usine constituent un contre-point d'échelle aux sculptures de Francis Marshall.

Or ce très fort contraste des éléments matériels mis en jeu crée un dialogue spectaculaire entre les corps. Les relations de tailles entre d'une part, les buildings et autres navires miniatures de Francis Marshall et, d'autre part, le décor de la forge, rendent criant le caractère fragile des infrastructures bricolées, souvent représentées comme accidentées, telles le train déraillé ou le navire en cours de naufrage. D'autre part, les corps en voie de délitement des pantins font voir leur très grande précarité face aux gigantesques machines. Leurs postures avachies contrastent avec la structure très verticale de l'espace de l'usine. Le contraste des échelles et des matières devient donc spectaculaire par le jeu de confrontation des extrêmes : le dur contre le mou, l'éphémère contre le durable, le minuscule contre le gigantesque.

Le lieu et les objets de la forge ancrent dans ce projet la problématique d'une crise sociale d'actualité. Ils font partie intégrante de la dramaturgie des présences dans la mesure où le lieu, porteur de mémoire, est investi comme corps et animé comme objet par la mise en scène de François Lázaro. La hauteur des lieux, la lourdeur des machines, le fracas sonore et la présence du fer sont les éléments caractéristiques de cet espace, qui permettent le déploiement d'un discours historique sur la confrontation de l'humain à l'usine par le biais du contraste des matières.

L'objet-marionnette décomposé se recompose donc revendiquant son hétérogénéité. Celle-ci ancre dans la matière le conflit et le drame qui se jouent. En outre, il continue d'échapper à toute forme close et figée. Il fait voir des jonctions, superpositions ou confusions plus ou moins provisoires des corps. Le recollage et l'hybridation des fragments de corps humains et objets problématissent ainsi le statut de l'objet-marionnette : celui-ci devient multiple et incernable. Faits de fragments extraits de divers lieux, citant diverses époques ou découpés de corps de diverses natures, l'objet-marionnette provoque enfin les structures du drame. Il permet d'ouvrir sur une reconfiguration politique de la notion d'identité et sur une remise en question du sujet comme unité dramatique.

4. Conclusion

Dans le champ historique des pratiques de la marionnette, nombreux sont les modes de figuration qui reposent sur un fonctionnement métonymique de l'objet. De la gaine qui ne possède pas de pied, à la marionnette *kokoschka* à laquelle l'interprète prête sa tête, en passant par celle du *bunraku* construite autour d'un vide. La partie du corps figurée par l'objet joue et suffit à

suggérer le corps entier. Le corps de la marionnette ne nécessite jamais d'être tout à fait entier pour se faire siège du sujet fictif.

Toutefois, ce mode de figuration parcellaire acquiert une acuité dramatique dans les pratiques contemporaines. Le caractère fragmentaire du corps représenté signale l'absence du tout. Le masque creuse la présence humaine de l'interprète qui le porte, le pantin usé et abîmé signale un état de crise. La mise à mal de l'objet-marionnette dans son unité se joue donc de façon très concrète : le corps-objet, même anthropomorphe, se rencontre sous des formes éclatées et discontinues.

Dans ce mouvement de morcellement s'opère alors une mise en constellation des fragments épars par le tissage de liens virtuels entre eux. L'objet-marionnette, pluriel et composite, s'intègre à l'ensemble du dispositif. Il se confond avec les éléments scénographiques. Il se mêle au corps humain, se partage son épaisseur charnelle. Comme l'écrit Brunella Eruli, en pataphysicienne intéressée par les poétiques du collage, « composée de morceaux que l'on peut coller, décoller ou assembler différemment, la réalité n'est plus qu'un leurre. Déchu de son statut d'icône, l'objet devient un simulacre »³⁵¹. L'objet-marionnette morcelé n'opère plus suivant le mode iconique, comme siège univoque d'une instance invisible. Il se signale comme artifice et produit une métaréflexion sur les limites du corps.

Ainsi la mise à mal de l'identité entre un corps et un objet bouleverse-t-elle aussi le paradigme jurkowskien selon lequel un objet égale un sujet fictif. Non-fixé dans la forme, soumis à des dynamiques aléatoires d'organisation de ses parties, le sujet se dérobe à toute identité figée, comme l'objet se dérobe à la forme fixée.

David Le Breton pense l'existence de l'humain à travers « les formes corporelles qui le mettent au monde »³⁵². Aussi face au développement des cybercultures, le philosophe affirme que « toute modification de [la] forme [du sujet humain] engage une autre définition de son humanité. Si les frontières de l'homme sont tracées par la chair qui le compose, retrancher ou ajouter en lui d'autres composantes métamorphose l'identité personnelle qui est la sienne »³⁵³. Par transposition de ces réflexions à notre champ d'analyse, les figures produites par l'objet-marionnette décomposé et composite débordent les représentations acquises de l'humain. Elles rendent palpables les limites des normes et modèles en les faisant, à proprement parler, éclater.

En quoi l'hétérogénéité plastique des matières et des corps scéniques recousus, recomposés, bouleverse-t-elle alors les unités dramatiques pour proposer une autre forme de présence ? Si le

³⁵¹ B. ERULI, « Le monstre, la colle, la plume », *op. cit.*, p. 148.

³⁵² D. LE BRETON, « Cyberculture et identité », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, 2002, p. 492.

³⁵³ *Id.*

collage, le bricolage et la constellation de l'objet-marionnette défont l'assise matérielle de la présence, quel type de subjectivité dramatique peut donc s'ériger sur ces ruines ?

Notre attention s'est concentrée dans ce premier chapitre sur le devenir des formes anthropomorphes subsistant sur les scènes contemporaines. À leur morcellement va s'ajouter un procès de dé-figuration, au sens étymologique de délitement de tout visage humain, et plus largement de toute forme humaine. Le corps en constellation a intégré du vide entre ses parties : ses limites à présent doivent être reconnues comme poreuses et changeantes.

Chapitre 2.

Procès de défiguration

[Le] théâtre serait surtout un lieu d'insoumission à l'image humaine. À nous, « les modernes » – qui pensions l'avoir bien repéré –, les pantins nous disent à la fin, nous serinent avec la voix de Polichinelle : « Allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé ! » Et ils sortent du Logodrome en criant : « Panique dans la matière ! Panique dans la matière ! »³⁵⁴

Valère Novarina, *Lumières du corps*.

Outre le morcellement qui atteint l'unité plastique de l'objet-marionnette et son homogénéité, se joue dans les créations contemporaines un procès de défiguration, qui atteint ses contours et ses traits. Nous entendons le terme « défiguration » dans son acception plastique, qui désigne tout processus produisant l'effacement des formes, ainsi que dans un sens plus précis, l'indistinction du visage, jusqu'à leur suppression.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, qui se concentre sur le devenir de l'objet-marionnette et du geste plastique, nous nous attacherons donc à l'observation des formes, des qualités physiques et dynamiques des objets animés suivant leur tension vers ou leur éloignement de la forme humaine ou vivante. Alors que Brunella Eruli affirmait le devenir simulacre de l'objet morcelé et recollé³⁵⁵, il importe à présent de saisir les relations qu'entretient un tel objet, par sa forme et son mouvement, avec son modèle vivant.

Dans un premier temps, il s'agira d'observer la mise en thème de la persistance du visage. Ce fragment persistant de l'objet anthropomorphe fait l'objet d'une quête ou d'une désagrégation, suivant la perspective dramaturgique dans laquelle il s'inscrit. Lorsque le visage persiste comme reconnaissable et objet entier, comme chez Gisèle Vienne, il devient, sur le plan dramaturgique, un pur élément plastique. Il se dérobe à toute animation et son opacité le disqualifie comme siège d'un sujet dramatique. Le visage inanimé ne fait plus figure, sur le plan dramaturgique.

Plus largement, la forme même du corps humain (ou animal) n'est parfois plus ébauchée. Le rejet de l'anthropomorphisme se fait, chez Jean-Pierre Larroche par exemple, au profit d'une attention à l'outil et sa mécanique. La défiguration de l'objet-marionnette passe par la négation de toute reproduction formelle du vivant. Elle s'achemine vers ses limites, avec des expériences

³⁵⁴ V. NOVARINA, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 22.

³⁵⁵ Voir la citation précédente de Brunella Eruli, p.148 et 196.

mettant en scène des matières fluides, dont la forme sans cesse mouvante ne peut être contrainte, ni limitée, ni totalement maîtrisée. Chez des artistes comme Phia Ménard (compagnie Non Nova), Pierre Meunier (La Belle Meunière) ou Arnaud Louski-Pane (collectif Mazette !), de telles recherches plastiques déplacent le drame du côté du geste d'animation, du changement d'état et de la dynamique relationnelle entre corps et fluides, au détriment d'un « drame plastique »³⁵⁶, figuré par des corps et objets immuables.

1. Figures sans visages

Valère Novarina considère comme étant le propre du théâtre un geste d'agression de la figure humaine, geste programmatique pour les créations marionnettiques contemporaines :

Le théâtre a été inventé pour y brûler la nuit les figures humaines. Ce n'est pas un lieu où faire le beau paraître sur deux pattes, intelligent et bien dressé chez les dogmates, singer l'homme, mais un grand Golgotha de papier où brûler toutes les effigies de *la tête de l'homme*. Car *l'image du visage humain*, que l'on croit avoir, pense porter, redemande périodiquement à être gommée, blanchie. L'homme est le seul animal qui redemande périodiquement à être détruit.³⁵⁷

Le visage, la « tête de l'homme », parce qu'elle en constitue le siège, le symptôme, constitue la cible privilégiée de ce geste de défiguration.

Un des premiers symptômes de la désagrégation formelle de l'objet-marionnette est en effet l'atteinte au visage. Dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, Phia Ménard persiste à donner une forme schématiquement humaine aux sacs plastiques qu'elle met en vol. Pourtant, ceux-ci se voient privé du dessin d'un visage, présageant de leur dissolution également en tant que sujets individualisés du drame. La difficulté d'apparition d'un visage est mise en scène de nombreuses façons, comme une quête voire une lutte violente pour la persistance du visage, comme dans *Les Folles* de la compagnie La Mue/te ou dans *Tremblez, machines* et *Animal épique* des Ateliers du spectacle. Balaféré, le visage suscite une angoisse, une inquiétude, comme dans *Des Hurllements*, où il fait planer l'ombre d'une incertitude sur l'humanité du sujet.

À travers ces visages balafrés, dissimulés ou effacés, voyageant d'un sens à l'autre du terme « figure », l'on s'interrogera sur le sens de la mise en scène de ces figures sans figures.

³⁵⁶ Charles Nodier cité par D. PLASSARD, in « Polichinelle et les peintres », *op. cit.*, p. 6. Charles Nodier manifestant son enthousiasme pour Polichinelle et Barbisier écrivait que « la comédie des marionnettes est le drame plastique ». Didier Plassard précise qu'à cette date le terme « plastique » signifiait « qui a la puissance de former » (Littré).

³⁵⁷ V. NOVARINA, *Pour Louis de Funès, précédé de Lettres aux acteurs*, Paris, Actes Sud, 1989, p. 44. (Nous soulignons.)

1.1. Esquisser des visages

La défiguration de l'objet-marionnette ne procède pas, dans *Les Folles* (compagnie La Mue/tte), ni dans les créations des Ateliers du spectacle, d'une atteinte à un visage préexistant. Elle y est mise en scène, à l'inverse, à travers un geste d'esquisse qui cherche, avec peine, à faire exister un visage.

1.1.1 Retracer des visages disparus

Le dessin du visage est un motif omniprésent dans le solo de Delphine Bardot, *Point de croix*, qui constitue une des parties du triptyque *Les Folles*. Qu'il s'agisse du masque porté par elle, des visages brodés et mis en lumière ou de ceux dessinés puis projetés sur un tulle, la figure humaine est reconnaissable à travers différentes formes de portraits qui prolifèrent dans l'espace scénique. Pourtant, le travail sur la matérialité de ces visages traduit leur videment par rapport à un visage humain, qui serait conçu comme signe de reconnaissance d'un sujet.

Tous les visages convoqués font référence aux portraits photographiques que brandissent les Mères manifestant sur la Place de Mai à Buenos Aires pour réclamer leurs enfants disparus.

Le recours à la broderie pour reproduire ces instantanés photographiques produit un changement de densité par rapport aux portraits originaux. Un des objets animés consistent en un tambour de broderie sur lequel va apparaître un visage brodé lorsque l'interprète en tirera les fils. Le tulle tendu sur le tambour de broderie possède une transparence qui permet au visage, brodé sur un second tissu, de n'être visible que lorsqu'il est collé contre la paroi du tambour et éclairé par l'arrière. De plus, le dessin du visage apparaissant progressivement alors que Delphine Bardot mime un geste de la broderie, tirant des fils qui semblaient jusque-là accrochés de façon aléatoire au tambour. Les contours du visage se précisent mais conservent le statut d'esquisses puisque de nombreux fils continueront de pendre du tambour comme d'un travail en cours.

Le fonctionnement dramatique de ce visage brodé en direct réside donc dans le geste même de son tracer³⁵⁸. Fait de fils et de tulle, il n'acquiert jamais le degré de finition, ni la précision, que possèdent les photographies des disparus. L'image du fil et plus globalement celle de la broderie deviennent symboles d'une quête. Pour filer la métaphore de la quête, qui devient enquête historique dans le solo de Santiago Moreno : il s'agit de « retracer » les visages des disparus.

³⁵⁸ La forme infinitive du nom « tracer » est ici employée plutôt que la forme en participe passé, « tracé », pour surligner le processus en cours. Le geste est dramatique plus que son résultat formel. Cette distinction entre les deux graphies continuera d'être signifiante dans l'ensemble des textes de la thèse.

Les portraits projetés sur le tulle tendu en fond de scène procèdent d'un même évidemment du visage par son traitement plastique. Delphine Bardot joue le fait de tracer ceux-ci à la machine à coudre. Pour cette scène, la compagnie a récupéré un jouet pour enfants, qui pique réellement le tissu avec le fil et fait se dérouler une fausse bobine, où sont brodés les visages au fil noir. Les visages défilent donc et passent entre le faisceau de la lampe halogène du jouet et deux loupes grossissantes qui agrandissent la projection, comme dans un dispositif de projection pour diapositives. Le recours au tulle permet à cet endroit un jeu sur la transparence des visages et rend possible leur projection. Mais plus encore que ne le fait la broderie, la projection lumineuse confère une fragilité aux portraits dessinés. Le tulle qui constitue l'écran de projection de ces portraits n'étant pas lisse, il ajoute à leur caractère flou et mouvant. Le défilé de ces portraits devient dramatique par l'évanescence des apparitions et leur indistinction graphique.

Point de croix met donc en scène des visages qui manquent à être et peinent à acquérir une épaisseur matérielle. Le traitement plastique des portraits, dont les contours ne sont jamais qu'ébauchés et les surfaces transparentes, dramatise le geste de broderie pour en faire celui d'une quête, qui s'inscrit dans un contexte politique et historique.

1.1.2 Des visages qui se dérobent au tracer

C'est également suivant le geste de l'esquisse que Jean-Pierre Larroche place le motif du visage au cœur des deux créations *Tremblez, machines !* et *Animal épique*. Le tracer du visage y est une quête ludique que mènent les personnages interprétés par lui et ses partenaires de jeu, Catherine Pavet, dans *Tremblez, machines !* et Zoé Chantre dans *Animal épique*.

Dans la première de ces deux créations, il tente de multiples façons de reporter, tracer, dessiner le visage de Catherine Pavet. D'abord à l'aide d'un outil qui s'apparente au pantographe, instrument permettant de reproduire un dessin en en modifiant l'échelle, il reporte à proprement parler le visage de sa partenaire de jeu sur le tableau noir qui occupe le milieu de la scène. Il détourne pourtant l'usage commun du pantographe censé être utilisé pour reproduire des dessins en deux dimensions. Sélectionnant avec une précision vaine et appuyée les points saillants du visage – menton, bouche, nez, yeux, haut du front –, il emprunte et détourne les codes de la science et du geste technique. Il reporte ainsi ces points sur une surface plane. À partir de deux ensembles de points, et toujours absorbé dans un travail qui semble extrêmement minutieux, il trace des lignes qui constitueront sur le tableau une portée. À partir de celle-ci les deux interprètes dessineront ensuite à la peinture une série de visages, inversés et très schématiques.

À partir du visage réel, le dessin produit l'effet d'un évidement. De l'épaisseur charnelle ne persistent que des lignes très simples, des aplats de couleur et formes géométriques.

La dimension sérielle et la précision, feinte par la complexité du protocole, racontent la difficulté à garder trace d'un visage. Le jeu de défiguration qui s'opère raconte la vanité de l'entreprise de fixer le dessin du vivant. La reproduction du visage surjoue son échec pour dire la nécessaire survenue de l'écart et du simulacre, l'impossible reproduction de l'Autre.

Dans une séquence suivante, c'est au crayon que Jean-Pierre Larroche fait le portrait de profil de Catherine Pavet. Mais déjouant les attentes du public qui le voit concentré dans sa tâche, son dessin, finalement révélé, ne représente qu'une oreille. Une fois encore, cette séquence signifie l'impossibilité à saisir le visage dans son entièreté.

Puis les deux interprètes instaurent un dispositif qui reprend les codes de l'atelier du peintre. La modèle s'assied sur une chaise. Le peintre se saisit de son pinceau et de sa peinture, s'installe à proximité de sa toile et de son modèle, avant de se mettre à la dévisager. Il commence par suivre au pinceau le contour du visage de l'interprète elle-même, confondant le modèle et sa propre création. Puis à grands traits, il trace sur le grand tableau noir les contours d'une tête, d'un menton, d'une oreille, de cheveux. Au moment d'en venir aux traits du visage, il abandonne le dessin pour peindre au rouleau de larges bandes blanches qui couvrent progressivement la moitié du tableau. Finalement, Jean-Pierre Larroche s'empare d'un torchon avec lequel il efface cette surface de peinture blanche derrière laquelle apparaît gravée l'inscription : « Je ne sais pas faire un visage qui ressemble ». Cette phrase éclaire l'unité de toutes les séquences de *Tremblez, machines !* : il s'agit de tenter, avec le plus de précision possible, d'échouer dans la reproduction plastique d'un visage. Le fait de refuser l'imitation, de toujours manquer le portrait, place au cœur de la dramaturgie non pas la production d'un simulacre mais l'aventure inépuisable que constitue la rencontre avec l'Autre, qui ne peut se fixer dans la forme.

C'est d'une autre façon que Jean-Pierre Larroche met en scène la quête du visage dans *Animal épique*. Si ces deux créations ont été présentées sous la forme d'un diptyque³⁵⁹, l'une donne à voir des visages qui se dérobent, échappent, se déclinent, quand l'autre raconte un visage qui n'apparaît jamais. La vidéo qui ouvre cette seconde création³⁶⁰ nous fait connaître par leurs voix deux personnages d'enquêteur·se·s ou explorateur·trice·s, qui pistent une créature mystérieuse.

³⁵⁹ Nous avons pu assister aux représentations successives des deux créations lors de la 19^e édition du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette de Charleville-Mézières en septembre 2017.

³⁶⁰ La vidéo n'ouvre pas précisément le spectacle. Une scène la précède qui est une sorte d'incantation, dans une langue étrange et inventée, faite par une interprète, dissimulée sous un costume fait de poils.

Bien que les deux personnages n'apparaissent pas dans le champ de la vidéo, on comprend par les déséquilibres du cadrage qu'il·elle·s tiennent la caméra ou se tiennent derrière elle. Après quoi, deux interprètes entrent en scène et, au cours des différentes séquences qui suivent, tentent de donner forme à différents amas de matériaux. Il·elle·s plient, sculptent et clouent des morceaux de bois, rouleaux de carton, bâche en plastique, blocs de plâtre. Toutefois la forme à laquelle il·elle·s semblent aspirer reste indéfinie pour les spectateur·trice·s. Finalement, ces ensembles constituent au plateau un paysage de créatures aux formes monstrueuses dans lesquelles on reconnaît ici des cornes, là des poils, ou encore une langue³⁶¹. Aucune de ces formes ne laisse apparaître le dessin d'un visage. Leur exposition côte-à-côte en scène dessine avec ironie l'échec du geste des deux explorateur·trice·s. Il·elle·s ne seront pas parvenu·e·s à cerner « l'animal » éponyme, à l'origine de leur épopée plastique. Cette quête aura eu pour seul aboutissement la création de toutes ces figures sans visages, qui existent en scène aux confins de l'animal et de l'inerte, figures imaginaires, fragiles et informes.

La défiguration prend le sens avec *Animal épique*, comme avec *Tremblez, machines !*, d'un échec plus ou moins concerté de la figuration. Au cœur de la dramaturgie, des visages se dérobent et leur quête est le moteur d'une création plastique et graphique.

1.2. De la négation du visage, dissimulé ou opacifié

Si les créations de la Mue/tte et des Ateliers du spectacle placent au cœur de leur dramaturgie des gestes plastiques d'esquisse de visages, c'est-à-dire des gestes de tension vers lui, la défiguration de l'objet-marionnette procède à l'inverse dans d'autres créations, de la négation du visage.

On trouve dans différentes œuvres des objets-marionnettes qui possèdent un corps mais ne possèdent pas de visages. C'est le cas du cycliste miniature placé au centre du dispositif de *54x13* (Morbus Théâtre). C'est également le cas des sacs plastiques qui se meuvent dans le souffle d'air de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* (compagnie Non Nova). L'absence de visage pour identifier ces corps est une première indication du décrochage entre corps-objet et lieux de présence dramatique. Sans regard, ces corps ne retiennent le nôtre que comme points de repères, dans une économie scénique globale, qui les intègre mais les déborde.

Un autre type de négation du visage agit autrement, par la dissimulation, réelle ou métaphorique du visage. Alors que celui-ci existe parfois sur le plan matériel, il peut être fuyant, détourné ou nié comme siège de l'identité d'un sujet. Dans les créations de Gisèle Vienne par

³⁶¹ Cf. Figure 37, p. 249.

exemple, les mannequins possèdent des visages réalistes mais leur traitement dramaturgique fait qu'ils semblent vouloir échapper, fuir ou se dissimuler. L'opacité de ces visages fait écran à l'identification d'un sujet.

1.2.1 Visages en série

Deux types de visages prédominent dans l'univers de Gisèle Vienne : les visages de femmes et les visages d'adolescent·e·s. Nous retrouvons ces deux grands types à travers toutes ses créations de *Showroomdummies* à *The Ventriloquists Convention* en passant par *Kindertotenlieder* et *This how you will disappear*.

Les premiers apparaissent sous la double forme de masques ou de visages réels de danseuses. Les mises en scène ne mettent que très peu en évidence les visages réels des interprètes qui ne portent aucune parole. Celui d'Anja Röttgerkamp dans *I apologize* apparaît en fait si figé qu'il s'apparente lui-même à un masque ou du moins, il ne permet pas de reconnaître à partir de lui une forme de subjectivité et ne concentre pas l'attention spectatorielle. Parallèlement, le recours aux masques, dans *Showroomdummies* par exemple, se fait sans recherche de réalisme, ni d'un quelconque dynamisme expressif. Ces visages factices font écran à ceux, réels, des interprètes qui les portent et parce qu'ils ne paraissent pas vrais, dramatisent l'opacité de l'objet.

D'autre part, les visages adolescents, qu'ils soient ceux de mannequins articulés ou d'interprètes humains, possèdent des caractéristiques communes. Ils ont tous la peau blanche et très lisse. Les visages des mannequins construits pour *I apologize* par Gisèle Vienne, Dorothea Vienne-Pollak et Raphaël Rubbens sont tous exactement identiques, les variations entre les mannequins ne tenant qu'à leurs coiffures ou leurs vêtements. Ce fonctionnement sériel des corps traduit la négation du visage comme repère de la singularité d'un sujet. Plus que des sujets, ces adolescent·e·s sont des stéréotypes. Par l'emprunt aux codes du cinéma et de la pop culture – on retrouve notamment les mêmes types adolescents dans les films de Gus Van Sant –, ces visages deviennent ceux de figures désindividualisées. En outre, mannequins et humains se présentent sous des apparences similaires, que l'on pense par exemple à l'adolescent blond, interprète dans *The Ventriloquists Convention*, à ceux de *Kindertotenlieder* ou au mannequin de *Last Spring : a prequel* (cf. Figure 22). La dramaturgie de *Kindertotenlieder* ou encore *This is how you will disappear* jouent même de la confusion entre eux. Cela ajoute au processus d'évidement des corps, que la sérialité des visages tend déjà à réduire à des images sans épaisseur, pures citations télévisuelles ou filmiques.



Figure 22 - *Last Spring : a prequel*, Gisèle Vienne, 2011. (Photo : Gisèle Vienne © DACM)

1.2.2 Visages opaques

Outre le caractère lisse et homogène des visages adolescents et féminins dans les créations de Gisèle Vienne, le fait que leur regard nous échappe ajoute à leur opacité. Nous entendons cette qualité suivant son acception médiologique, à savoir comme caractère du médium qui fait matériellement écran à l'accès à toute virtualité, autrement dit qui ne « réalise » pas l'image, pour reprendre les termes de Hans Belting³⁶².

Nombre d'adolescents de type masculin portent cette coiffure propre à un style occidental marqué culturellement et historiquement : cheveux mi-longs et mèche passant devant les yeux. Les mannequins de *I apologize*, qui représentent des adolescentes, ont, eux, des paupières articulées closes ou mi-closes. Leurs longs cils tournés vers le bas ajoutent à leurs uniformes stricts pour dire la soumission aux fantasmes adultes. L'une d'elles se voit même explicitement bander les yeux (cf.). Ces visages qui ne se laissent pas traverser par un échange de regards closent les corps sur eux-mêmes. Résignation et silence sourdent de ces corps fermés, dont les regards se dérobent.

Les visages stéréotypés et pâles mis en scène par Gisèle Vienne fonctionnent alors comme écran. Leur opacité signifie le caractère inaccessible de ces sujets, comme elle est le vecteur de projection sur eux du monde adulte et de sa violence. Les désirs érotiques et meurtriers des adultes modèlent l'écran blanc de ces visages. Qu'il s'agisse du personnage joué par Jonathan

³⁶² Notre approche médiologique hérite principalement des travaux de Hans Belting (*Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*), de Régis Debray (*Vie et mort de l'image*, *op. cit.*) et de Marie-José Mondzain (M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996 ; M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, *op. cit.* ; *Homo spectator*, *op. cit.*).

Capdevielle dans *I apologize* ou du coach sportif dans *This is how you will disappear* ou encore de la maîtresse sadomasochiste interprétée par Catherine Robbe-Grillet dans *Une belle enfant blonde* (2005), les adultes soumettent à leur fantasme des corps adolescents sans visages ni regards. Enfin, ces visages, sur lesquels aucune expression ne se lit, fonctionnent pour les spectateur·trice·s comme des pages ouvertes à leurs propres projections. Le public peut attribuer à ces sujets « dévisagés », des sentiments équivoques, jamais explicitement lisibles, d'obéissance, de soumission, de douleur ou de révolte étouffée.



Figure 23 - *I apologize*, Gisèle Vienne, 2004. (Photo : Philippe Munda © DACM)

1.2.3 Visages écrans

Une analyse d'autres créations contemporaines permet d'élargir cette appréhension du visage comme écran opaque. Le procédé du masque vidéo, tel que développé par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin (compagnie UBU), repose dramaturgiquement sur ce même visage signalé ponctuellement comme pur écran de projection et qui déjoue ainsi toute appréhension du visage comme porte d'accès à l'intériorité d'un sujet. Ces masques vidéo, que l'on rencontre par exemple dans *L'Autre Hiver*, ne sont pas éclairés de façon continue. L'alternance visible entre l'écran blanc et lisse des têtes de mannequins et l'image animée de visages préenregistrés surmonte dans le dispositif le caractère factice de ces visages. Celui-ci tient doublement à l'opacité de la matière qui constitue les têtes et l'évanescence des images projetées. L'opacité du visage n'est donc pas uniquement symbolique, ou médiologique, elle tient à la qualité physique d'une matière, blanche et lisse, ponctuellement laissée visible sans artifice. Le fait, de surcroît, que ces visages s'éteignent

et s'allument à vue surligne l'inconséquence plastique de ces visages. Il imprime dans le dispositif un signal métadramatique de l'inexistence de ce chœur de figures.

Un même procédé de projection vidéographique de visage est à l'œuvre dans la création du *Théâtre des oreilles* (2001) de Valère Novarina par Zaven Paré. La marionnette électronique y est le lieu d'une défiguration non seulement parce que le visage de l'auteur qui y est projeté (dans la version française du spectacle) subit une déformation par aplanissement mais aussi parce que le dispositif dramaturgique défait le visage comme lieu d'expression d'une subjectivité. Le fait que les constituants mécaniques du corps du robot soient visibles ajoute au fait que, comme chez Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, la projection d'une présence à l'endroit du visage est désamorcée en filigrane. Tantôt seul ce visage flotte dans l'obscurité de l'espace, tantôt il s'éteint. Aussi le terme de masque vidéo est-il effectivement plus adapté à ce dispositif que celui de « visage vidéo », dans la mesure où il se constitue en signe de l'artificialité et déjoue le sens philosophiquement attribué au visage.

Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert nous rappellent, alors qu'il·elle·s s'intéressent au visage du personnage théâtral, le rôle de reconnaissance et la qualité de correspondance, classiquement attribuées au visage.

Depuis l'avènement du christianisme, le visage est conçu comme le miroir de l'âme : l'homme, participant de l'essence divine, est habité d'une densité substantielle et le visage est justement le lieu où est censé se révéler et se lire ce qu'on suppose être la vérité « profonde » de la personne. Le visage en est l'image, à l'image.³⁶³

Le visage animé du *Théâtre des oreilles* nie pourtant toute « profondeur » d'âme dans la mesure où il se signale dans sa matérialité comme écran globulaire, lisse et opaque. Le dispositif technique de projection défait même l'idée d'une quelconque « révé[ation] », dans la mesure où le cheminement des ondes lumineuses qui produisent le visage va de l'extérieur du corps vers sa surface. Sur le plan purement technique, l'image n'émerge pas depuis une intériorité fictive du corps. Elle ne se joint au corps qu'au point de rencontre entre rayons lumineux et écran de l'objet-marionnette. Le masque de la marionnette électronique de Zaven Paré cite donc le visage humain tout en défaisant continuellement son fonctionnement dramatique comme visage.

1.2.4 Visages porte-parole ou sans parole

En contrepoint, un second visage en jeu dans le *Théâtre des oreilles*, est celui du manipulateur, qui fait lui aussi l'objet d'une semi-disparition dramatisée. Un pan de tulle divise l'espace scénique,

³⁶³ J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 117. (Nous soulignons.)

derrière lequel s'installe un interprète au début de la représentation. Ce tissu – dont on notera qu'il est de la même nature que le tulle utilisé par Delphine Bardot dans son solo *Point de croix* – possède ce double caractère d'opacité et de transparence spécifique qui permet, suivant les éclairages, de faire apparaître ou disparaître la zone arrière du plateau. Zaven Paré explique que cinq formes d'éclairages différents sont possibles et que « les différents éclairages du tulle permettent l'alternance de transparences et d'obturations, l'apparition et la disparition de la coulisse en second plan. L'alternance entre la transparence et ce qu'un autre éclairage permet de cacher crée l'éloignement avec un autre espace en représentation »³⁶⁴. Cet « autre espace » est celui depuis lequel l'humain agit et manipule à distance. Le visage de cet humain n'apparaît donc que par intermittence et toujours indistinctement. En signalant la présence d'un visage humain, sans le révéler visiblement, la mise en scène du *Théâtre des oreilles* crée un jeu de confusion entre l'humain et l'objet. Elle problématise la question du visage comme siège de la présence.

Une telle mise en scène complexifie en fait la hiérarchie entre manipulateur et manipulé, objets et humains subissant une forme d'amputation partielle et discontinue des signes de présence qu'ils émettent. Dans cette création, l'humain reste muet quand les seuls mots prononcés le sont illusoirement par la machine. Le dessin de ses lèvres imite les mouvements de la parole. Toutefois le processus d'opacification du visage, qui atteint ce locuteur fictif, contamine dans le même temps la « vérité » de ces mots. Comme le rappelle Florence Dupont lorsqu'elle évoque le masque dans le théâtre romain,

la parole est toujours envisagée à Rome comme l'actualisation de l'énonciateur [...]. D'une certaine manière, elle est, par essence, performative : elle engage l'être intégralement. Du coup, priver les mots d'une entité subjective qui les fonde, leur *retirer ce visage* qui normalement manifeste la volonté, la responsabilité, la conscience de celui qui les énonce, c'est faire en sorte que personne ne parle – c'est-à-dire, tout à la fois : « quiconque » et « aucun ». [...] une parole « sans cause », car sans sujet pour l'attester.³⁶⁵

Malgré l'écart de contexte culturel entre cette analyse et la nôtre, il apparaît, dans *Le Théâtre des oreilles*, que la problématisation du rapport entre voix et visage dans le procès de défiguration de l'objet-marionnette, interroge, à la fois, le plaisir et l'inquiétude d'une parole sans origine. Légèreté et dynamisme de la présence sans corps, d'une part, violence de l'anonymat et de la disparition du sujet, d'autre part, sont deux pôles entre lesquels jouent continuellement les créations contemporaines à l'étude.

³⁶⁴ Z. PARÉ, « Sur le théâtre des oreilles Sur le théâtre de l'effacement », *op. cit.*, p. 19.

³⁶⁵ Florence Dupont citée dans J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain*, *op. cit.*, p. 116. (Nous soulignons.)

1.3. Visages menacés, en voie de défiguration



Figure 24 - *L'Homme contemplant son chien*, Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013)

1.3.1 Visages lacérés

Dans la création les *Hurlements* par le Clastic Théâtre, la matérialité des poupées de Francis Marshall raconte à elle-seule la menace qui pèse sur le sujet, en voie de défiguration. Faites de matériaux organiques, de tissus rembourrés de crin et de vieux chiffons, de collants et de ficelles, ces sculptures continuent d'évoluer après leur création à travers leur dégradation matérielle. Francis Marshall conserve en effet ses sculptures en extérieur pour les soumettre aux intempéries météorologiques et qu'elles poursuivent ainsi leur processus de décomposition. C'est donc dans le jardin du sculpteur – avec lequel il avait déjà collaboré sur de précédentes créations (*Le Rêve de votre vie* (1999) ; *Entre chien et loup* (1994 ; 1997)) – que François Lazaro a rencontré et sélectionné les poupées et machines mises en scène dans les *Hurlements*. Parmi les photographies réalisées par François Lazaro lors de ses passages chez le sculpteur en 2014, on rencontre une multitude de visages en très grand état de délabrement matériel. Les yeux de *L'Homme contemplant son chien* (cf. Figure 24), originellement peints, ont disparu. À leur endroit, le tissu a craqué et le crin est visible à l'intérieur du crâne du pantin. La poupée nommée *Joy* (cf. Figure 25), qui intègre également la distribution des *Hurlements*, est elle-aussi à un stade avancé de décomposition. Sa bouche et son œil droit ont laissé place à la paille et l'ensemble de son corps, dont la peau de collant s'est défaite, ne semble plus tenir que grâce aux ficelles qui l'attachent à sa chaise. Une forme de mélancolie point à la vue de ces sculptures qui, par divers éléments (patins à roulette

aux pieds, fourchette ou livre à la main) paraissent retenues à une forme simple de quotidienneté alors que leur visage a déjà entamé sa disparition.



Figure 25 - *Josy*, Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013)

Le procès de défiguration de l'objet-marionnette se joue donc, dans les *Hurlements*, à travers la plastique des objets eux-mêmes. Francis Marshall dessine des visages à la peinture sur les têtes de ses personnages puis, souvent, il les nomme, rendant ainsi d'autant plus dramatique les atteintes à leurs visages, qui s'en suivront. Autre élément qui signale la violence d'une défiguration en cours, outre la décomposition des tissus et l'effacement des traits de peinture, les ficelles lacèrent les visages de ces pantins. Faisant fi de tout réalisme, Francis Marshall laisse apparent les liens qui maintiennent ces corps. Il ne dissimule pas les ficelles et même les multiplie et leur fait traverser les visages, jusqu'à la déformation. Le visage du *Comptable* (cf. Figure 26) est lacéré de part en part par une ficelle qui lui passe devant les yeux. *L'Homme contemplant son chien* est tellement ficelé au niveau du visage que sa tête semble un agrégat de quatre protubérances. À travers le geste du ficelage, le sculpteur transgresse le caractère intouchable du visage, considéré comme lieu de la pensée et siège de la subjectivité. Il dégrade matériellement et formellement les indices d'humanité qui pourrait être reconnus dans ces pantins, à savoir les traits de leurs visages, le dessin d'un regard, la forme générale d'une tête.



Figure 26 - *Comptable*, Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013)

1.3.2 Face-à-face avec les marges de l'humain

Cette violence infligée aux visages produit une tension de l'anthropomorphe vers l'informe, de l'humain vers ses marges. Les pantins mis en scène dans les *Hurlements* contiennent les doubles signes du vivant et de sa menace d'extinction. Ils inquiètent le processus d'identification de l'humain en proposant un miroir déformant aux spectateur·trice·s.

François Lazaro a choisi de mettre en jeu dans les *Hurlements* non plus des pantins construits par Francis Marshall spécialement pour la scène, comme il l'avait fait pour de précédentes créations, mais d'extraire ces sculptures telles quelles de leur lieu de conservation (ou de décomposition). Ce choix souligne l'importance dramaturgique de leur inaptitude au jeu et au mouvement. L'extrême fragilité de ces visages lacérés contredit le fait même qu'ils puissent porter une parole, un texte. François Lazaro orchestre ainsi un jeu de tensions, de contradictions entre l'humain et le non-humain, si bien que les spectateur·trice·s se voient dans l'impossibilité de trancher sur « la vérité »³⁶⁶ de ces visages maintenus en marge de l'humain.

Didier Plassard repère, à partir de ce qu'il observe sur les scènes contemporaines de la marionnette, la fonction de miroir déformant qu'y assume l'objet-marionnette. Son observation résonne justement à l'aune des *Hurlements* du Clastic Théâtre.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 117.

Soit qu'elle [la marionnette] soit trop étrangement ressemblante, assumant les traits du double ou du mannequin, soit qu'elle ne propose qu'un simulacre invraisemblable, fait de matériaux raboutés, de morceaux hétéroclites, l'image qu'elle nous renvoie nous oblige à nous reconnaître dans ce en quoi nous refusons généralement de nous projeter : dans les figures de dislocation, de la réification, de l'aliénation, mais aussi de la dégradation dans l'obsène, de la similitude avec les matériaux de rebut, de l'engluement dans le silence et dans la mort. Corps-objet, corps-fragment, corps-cadavre.³⁶⁷

L'énumération finale est faite de mots composés, « corps-objet, corps-fragment, corps-cadavre ». Ceux-ci, par leur structure binaire, constituent une traduction lexicale du grand écart, du jeu de composition, que le public effectue face à des visages dans lesquels il se reconnaît et qui lui adressent ainsi les marques de leur facticité et de leur fin à venir.

1.3.3 Le visage : enjeu d'une lutte

La violence ou la mélancolie, qui émanent du face-à-face avec un visage abîmé, racontent une lutte pour le maintien de la figure. Un enjeu dramaturgique similaire se rencontre dans la création *Les Folles* de la compagnie La Mue/tte. La mise en scène de visages en voie de défiguration y raconte, quoique dans un contexte différent, un drame de l'effacement des visages et une lutte pour leur persistance.

Dans le cas de *Point de croix*, la multiplication des visages en scène s'élève contre la disparition des milliers de victimes de la dictature argentine. Dans le cas des *Hurlements*, c'est la précarité qui atteint l'humain simple et invisible – « comptable », « récolteur d'épines », « enfants jouant » sont des noms donnés à ses pantins par Francis Marshall – que raconte la défiguration. Contre cette violence qui s'abat sur eux, un signe de rébellion point sur de nombreux visages dessinés par Francis Marshall : leur bouche s'ouvre sur des dents nombreuses et acérées. Très clairement chez les *Enfants vampires* (cf. Figure 27), mais aussi chez *Mauricette à table*, *l'Enfant de Nouzonville*, *Georges Zack expert-comptable* ou encore la *Fille à la hache* (cf. Figure 28), ces dents impriment sur les visages une agressivité, une volonté des personnages de mordre leurs propres liens pour les défaire.

³⁶⁷ D. PLASSARD, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, 2002, p. 15.



Figure 27 - *Enfants vampires*, Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013)



Figure 28 - *Fille à la hache*, Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013)

Chez Francis Marshall et François Lazo comme chez la compagnie la Mue/tte, le visage esquissé s'entend soit comme ébauche, tracé de quelques traits suffisant à la reconnaissance du

portrait, soit comme reste, dégradation d'un visage qui ne nous parvient que par les traits subsistant de son humanité passée. Suivant l'une ou l'autre de ces perspectives d'interprétation, le visage de l'objet-marionnette est pensé dans une évolution et non comme forme fixe. Le visage visible se signale comme transitoire, en tension entre deux états, dont l'un est celui de son inexistence. En cela, le dessin incomplet du visage peut devenir le symptôme d'un combat ou d'une quête pour sa persistance, contre son extinction. Il nous faudra donc analyser plus avant comment l'état d'ébauche de ces visages, plastiquement marqués par la dévastation, se trouve mise en jeu et en scène pour fonder une présence singulière, permettant de soutenir des enjeux militants³⁶⁸.

Alors que Valère Novarina, en forme de manifeste, dans *Pendant la matière*, nous enjoint à « aller au concret, à l'espace, à la douleur : descendre assister au lever des figures »³⁶⁹, nombre de créations marionnettiques contemporaines mettent en scène à travers le procès de défiguration de l'objet-marionnette, un « lever des figures » empêché : soit les visages peinent à prendre formes et traits, soit leurs traits sont effacés, violentés, lacérés. La défiguration de l'objet-marionnette va parfois jusqu'au refus de l'anthropomorphisme. La forme de l'objet se soustrait à toute similitude possible avec un corps humain ou vivant.

2. Se passer du dessin du corps...

Les créations de la Mue/tte, du Clastic Théâtre, du collectif Kahraba, ou encore des Ateliers du spectacle, choisissent d'animer – parfois aux côtés d'objets-marionnettes plus classiques – des objets bruts ou bricolés qui ne simulent pas de corps. Un tel écart par rapport à la figure humaine rend problématique les processus de reconnaissance et d'élaboration d'une figure dramatique. Il infirme en effet la mise en jeu d'une « tendance innée à l'anthropomorphisme »³⁷⁰ – en termes anthropologiques – et la prétendue inévitable recherche d'une forme ou d'une cinétique humaine dans les mécanismes de reconnaissance d'une présence.

³⁶⁸ Cette question est notamment déployée au chapitre 2 de la partie III de cette thèse, section [Un passé conjugué au présent de la scène : figure du revenant].

³⁶⁹ V. NOVARINA, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 48.

³⁷⁰ D. VIDAL, « Tendance innée à l'anthropomorphisme. Entretien réalisé par Marjorie Bertin », dans S. Martin-Lahmani (éd.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2018, p. 51-55.

2.1. Faire sujet d'un objet brut, d'une machine, d'une mécanique

2.1.1 Considérer l'objet qui « EST »

Dans le cadre de ses explorations autour du « théâtre informel » ou du « théâtre zéro » (1960-1963), Tadeusz Kantor invite à des retrouvailles de l'art contemporain avec l'objet brut. Il évoque l'insondable profondeur que peut déceler l'objet extrait du quotidien, si l'on cesse de lui accorder une fonction herméneutique :

Dans ce long voyage à travers l'informe et bredouillante matière, en frôlant le vide aux alentours du zéro, on arrive au côté inverse de l'objet, où aucun partage entre la réalité et l'art n'existe plus. Quand l'art contemporain retrouva l'objet et se mit à le tourner comme une boule enflammée et brûlante qu'on aurait à tenir en main, à ce moment les questions : comment *l'exprimer, évoquer, interpréter*, devinrent dans cette situation exceptionnelle, trop loquaces, pédantesques et ridicules. L'objet EST tout simplement, voilà tout !³⁷¹

Le metteur en scène et plasticien polonais propose d'appréhender l'opacité des objets, le degré « zéro » de leur existence, comme principe esthétique. L'influence majeure de Tadeusz Kantor sur la création contemporaine se traduit, entre autres symptômes, par la mise en scène d'objets sans fonctionnement métaphorique. Ces objets ne présentent qu'eux-mêmes et parviennent à concentrer les regards et la tension dramatique, sans avoir à symboliser, à faire référence métaphoriquement ou à évoquer l'humain.

L'univers plastique de la création *L'Un dans l'Autre* de la compagnie la Mue/te témoigne d'une aspiration à créer de la présence en-dehors de l'humain et à partir des objets présentés comme tels. Les deux interprètes y évoluent dans un décor d'intérieur, qui constitue le corps tout entier de l'objet-marionnette. Les objets, reconnaissables comme quotidiens, lit, cage à oiseau, tapisseries et même vêtements, sont les médiums d'une animation. Ils sont truqués pour devenir porteurs de drame. Ainsi la dramaturgie du spectacle ne se fonde pas sur des supposés automatismes de recherche d'un visage. L'animation tend à faire naître des présences extraordinaires à partir d'objets ne figurant qu'eux-mêmes.

François Lazaro met en scène d'une autre façon les objets qui « SONT » et même ceux qui « SONT LÀ », pourrait-on préciser en paraphrasant Tadeusz Kantor. Les *Hurllements* ont été créés et uniquement joués dans une forge ardennaise. Les interprètes y guident les spectateur·trice·s d'une scène à l'autre à travers un vaste espace industriel. Cette déambulation encadrée ménage

³⁷¹ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, op. cit., p. 167.

des temps de déplacement, en semi-liberté, au cours desquels le regard des spectateur·trice·s peut à loisir découvrir l'intérieur de la forge. Ce lieu de travail, encore en activité en 2013, recèle de très nombreux outils, machines, systèmes de stockage et de rangement. La représentation intégrait donc aux séquences de jeu la découverte d'un haut lieu de l'histoire régionale, qui était aussi à l'époque de la création un lieu de travail quotidien pour les dernier·e·s employé·e·s de l'usine. Les objets bruts et usuels y intègrent le système des objets du spectacle. Ce dispositif reflète un regard proche de celui que Tadeusz Kantor invitait à poser sur les objets, auxquels il attribuait un rôle équivalent à celui des interprètes vivants :

[...] L'objet m'a toujours intéressé. Je me suis rendu compte que lui seul est insaisissable et inaccessible. Reproduit en image de manière naturaliste, il devient un fétiche plus ou moins naïf. La couleur qui s'efforce de la toucher s'empêtre immédiatement dans une aventure passionnante de lumière, de matière et de fantômes. Et l'objet continue à exister, éloigné et étranger.³⁷²

Le mystère de l'objet, irrémédiablement « éloigné et étranger », est au cœur de la dramaturgie des *Hurlements*. Plus qu'une manipulation des objets, c'est le déplacement à travers l'espace de la forge qui conduit le regard à se poser sur eux et à les animer, à s'approcher de leur existence « étrang[e] ». Ces objets bruts, utilitaires et quotidiens concentrent les regards malgré leur opacité médiumnique. La défiguration de l'objet-marionnette tient alors à l'absence de tout geste plastique, qui à partir d'eux tendrait à l'élaboration d'un simulacre. L'objet-marionnette n'est pas le produit d'un geste plastique mais d'un geste d'installation, d'exposition qui modifie surtout les cadres du regard posé sur lui.

De nombreux artistes se sont prononcés sur cette expressivité de l'objet brut. Ainsi Claire Dancoisne écrit qu'« il arrive [...] que des objets magnifiques, parfaits techniquement, ne trouvent pas leur place sur le plateau. [...] Il est intéressant de constater que plus un objet est techniquement complexe, plus sa durée de vie sur le plateau est limitée »³⁷³. La metteuse en scène et directrice artistique de la compagnie La Licorne reconnaît ainsi l'énigme que pose l'objet brut, expressif quoiqu'insaisissable. Jean-Luc Mattéoli a mené une recherche approfondie sur ces démarches artistiques qui convoquent ce qu'il a appelé « l'objet pauvre »³⁷⁴. Il y retrace la filiation entre Tadeusz Kantor et les recours contemporains à l'objet scénique et consacre une grande partie de son étude au théâtre d'objets, convoquant des travaux d'artistes comme Christian Carrignon et Katy Deville (Théâtre de cuisine), Roland Shön, Michel Laubu et Macha Makeïeff. Il est intéressant de constater pour notre propre recherche que la poétique de l'objet pauvre irrigue

³⁷² *Ibid.*, p. 76.

³⁷³ C. DANCOISNE, « Offrir un décalage nécessaire au réalisme », dans E. Lecucq (éd.), *Les fondamentaux de la manipulation*, Paris, Thémaa, 2003, p. 104.

³⁷⁴ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, *op. cit.*

un champ plus vaste que celui du théâtre d'objets et se tisse avec d'autres formes de mise en présence de l'objet.

2.1.2 Drames mécaniques : regard porté sur les rouages

Le détournement par rapport à tout anthropomorphisme prend une autre forme lorsqu'il s'agit non plus de provoquer une attention accrue aux objets bruts et quotidiens, mais lorsque c'est sur les rouages d'un objet articulé que se concentre le regard, et ce malgré l'écart existant avec tout mouvement du vivant. Les machines et autres inventions bricolées constituent des objets-marionnettes, dont la mécanique fait le principe dramatique, dans les *Hurlements* du Clastic Théâtre mais aussi dans les créations de Jean-Pierre Larroche ou des Rémouleurs.

Les *Hurlements* ont été créés dans un espace de travail industriel. Les machines de la forge n'y étaient pourtant pas visibles en activité dans la mesure où les représentations avaient lieu le soir à une heure où le personnel avait quitté l'usine. Toutefois, l'imaginaire de la machine imprime tout l'univers de cette création. Au cours d'une séquence en particulier, qui se situe dans la seconde moitié du spectacle, le public est face à un pilon à l'arrêt mais la musique, le chant et les éclairages mobiles contribuent à faire voir cette machine en mouvement. Après la représentation, notre souvenir de spectatrice était resté celui du mouvement du pilon. Seul le visionnage d'une captation du spectacle quelques mois plus tard nous a permis de constater que ce mouvement était un mirage. La mécanique de la machine de forge fait donc partie intégrante du dispositif spectaculaire dans le sens où son mouvement, même illusoire, participe de l'élaboration des images.

Les sculptures de Francis Marshall mises en jeu dans les *Hurlements* comptent aussi quelques machines miniatures : train, immeuble, navire. Le rouage et le mouvement sont présents en puissance à travers ces objets quotidiens possédant leur propre force motrice. Pourtant la défiguration qui atteint les pantins, et que nous avons analysée dans la première partie de ce chapitre, se retrouve dans ces infrastructures sous la forme de l'accident. Le train est brisé et déraillé, le navire fait naufrage (cf. Figure 29). De même que le mouvement du pilon s'imprimait illusoirement dans la perception spectatorielle, le mouvement de ces machines s'imprime en négatif dans la dramaturgie du spectacle. Le caractère dramatique de ces objets tient, non pas, comme classiquement, à une mise en mouvement, mais à la mise en tension de leur potentiel mouvement et de leur immobilité effective.



Figure 29 - *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre)

La mise en scène des rouages de l'objet, qui fait de la machine un objet-marionnette non-anthropomorphe, se rencontre également chez les Rémouleurs. Au centre du dispositif scénographique de *Rêves et motifs* se trouve un miroir liquide de 3 mètres de haut sur 1 mètre 50 de large. Les rouages de cette invention technique sont visibles en scène longtemps avant que la mécanique de l'objet ne soit mise en jeu. L'imagination et l'attente de voir cette machine en action crée un certain suspens. Avant d'être un outil de création d'images poétiques, le miroir liquide génère donc une attention particulière des spectateur·trice·s.

Par ailleurs, au cours de la représentation, les deux interprètes, Anne Bitran et Florence Boutet de Monvel réalisent aussi bien des gestes de manipulation d'objets anthropomorphes faits de papier que des gestes techniques de déploiement des dispositifs de projection. Sur le plan dramaturgique, on constate une indistinction avérée entre deux catégories d'objets qui seraient les outils scénographiques ou techniques, d'une part, et les objets animés, de l'autre. Tous, anthropomorphes ou non, font l'objet d'une manipulation, d'une installation, d'une présentation, et concentrent tour à tour les regards sur leur nature matérielle et leur fonctionnement dynamique. Tous objets-marionnettes, ils constituent des mécaniques plus ou moins sophistiquées dont la présence tient avant tout au mouvement potentiel. En outre, leur mouvement effectif produit finalement des images dynamiques éloignées de tout anthropomorphisme : reflets irisés, ombres vagues, feuilles de papier froissées.

Jean-Pierre Larroche à son tour propose des drames portés par des objets-mécaniques spectaculaires. Dans *Tremblez, machines !*, la complication ludique des protocoles permettant de tracer un portrait ou de jouer un morceau de musique indique que le cœur de la tension dramatique est dans l'invention technique plus que dans le résultat visuel ou sonore de l'opération. Nous citerons par exemple cet instrument bricolé par Jean-Pierre Larroche sur le modèle du pantographe et qui permet de reporter sur un plan la forme d'un modèle à différentes échelles, ou encore le mécanisme lui permettant de tourner à distance les partitions de Catherine Pavet, assise au piano. Le soin apporté à l'installation, au déploiement et à l'utilisation de ces mécanismes indique que la tension dramatique repose à l'endroit du rouage plus que sur son effet. La complexité mécanique de ces objets est parfois leur seule raison d'être dramatique. De même que le minuteur qui se meut de haut en bas et sonne la fin de chaque séquence et le début de la suivante, ces objets producteurs d'images et capables de mouvement sont en eux-mêmes des lieux du drame. Leur mise en mouvement vaut pour elle-même autant que l'image ou l'objet qu'elle produit.

Jean-Pierre Larroche participe donc à ce que nous avons nommé la défiguration de l'objet-marionnette, dans la mesure où c'est dans sa mise en œuvre et son mouvement que l'objet mécanique y fait présence, plus que selon un fonctionnement métaphorique ou symbolique. La production d'une image n'est qu'une conséquence indirecte et secondaire des manipulations d'outils qui constituent la matière animée du spectacle.

2.2. Effacer le contour des corps

L'effacement du corps anthropomorphe de l'objet-marionnette se produit également, dans certains cas, par la dissolution de sa forme au sein d'une multitude. La multiplication des corps animés fait disparaître les contours de l'unité au profit de l'image, composite, d'une foule ou d'un groupe.

2.2.1 De la jeune fille adolescente au Corps Adolescent

Nous avons précédemment observé le fait que l'esthétique sérielle des visages des mannequins mis en scène dans *I apologize* participait de leur opacification. La multiplication des poupées construites sur un même modèle amoindrit l'évidence de leurs caractères individuels et crée l'image d'une masse de corps indifférents et interchangeable.

Cette indifférenciation des corps est d'abord esthétique. Leurs vêtements fonctionnent tous suivant l'un ou l'autre de deux modèles esthétiques. Le premier est celui, masculin, qui emprunte à la culture skate. Il s'agit de l'ensemble jean, sweat-shirt à capuches, baskets plates, cheveux lisses et mi-longs. Le second modèle est celui des jeunes filles, portant cheveux longs, jupes noires et courtes et chemises blanches. Plus atemporel, ce second type possède les marques d'un corps féminin encore peu développé : poitrine à peine visible, léger maquillage des yeux, légère rougeur aux joues. Les caractères communs à tous ces mannequins, malgré les variations ponctuelles, construisent des types plus que des corps propres. Gisèle Vienne dit s'être inspirée du modèle de « La Lolita de Nabokov, de Lewis Carroll, de Robbe-Grillet »³⁷⁵. Elle désigne par là un type d'adolescente séduisante, par sa réserve et sa soumission, érotisée et innocente. Aussi malgré les légères variations physiques entre les mannequins – l'un porte des collants rouges, l'autre un coupe-vent, un dernier n'a pas de cravate – ces variations ne font pas ressortir de singularité mais renforce au contraire l'idée d'échantillon représentatif d'une population.

L'installation des corps par Jonathan Capdevielle, dans plusieurs séquences de *I apologize*, procède permet de construire, à partir d'eux, des images de groupe. La première image fait voir quatre adolescentes assises en rang sur une estrade. Plus tard les nombreux mannequins jonchent le sol de façon plus chaotique (cf. Figure 30). Le public ne discerne alors plus un corps, ni des corps mais une masse de corps. Leur pose crée avant tout l'impression d'un groupe. Le public voit une classe, un cimetière, une tuerie et non pas des trajectoires individuelles.



Figure 30 - *I apologize*, Gisèle Vienne, 2004. (Photo : Mathilde Darel © DACM)

³⁷⁵ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », visioconférence, 2018, p. 143 du vol. 2 de la thèse.

Le corps mis en scène est donc bien plus un Corps Adolescent général que des corps d'adolescentes. Il est d'ailleurs significatif que ces scènes évoquent des pulsions sexuelles ou meurtrières, pulsions qui nécessitent une forme d'anéantissement de l'Autre pour le soumettre. La dimension individuelle des objets-marionnettes est donc niée pour dire à quel point leur présence n'est qu'une et uniforme pour le personnage-narrateur incarné par Jonathan Capdevielle.

Pour le drame fantasmagique peu importe le dessin singulier du corps, il est avant tout porté par l'idée du Corps Adolescent. Ainsi la seule caractérisation possible de ce corps tient aux signes que partagent tous les mannequins, à savoir leur âge et leur attitude. Ce corps dramatique et multiple est donc adolescent et soumis. Le terme de « corps » s'entend non plus comme « partie matérielle des êtres animés »³⁷⁶ mais dans son sens d'« ensemble organisé »³⁷⁷. Il est synonyme de « corporation, [...] communauté »³⁷⁸.

Ce mode de défiguration de l'objet-marionnette fonctionne sur le modèle de l'induction. Le singulier ne vaut pas pour sa forme propre mais pour la forme générale à laquelle il participe. Le corps anthropomorphe ne vaut dramaturgiquement que parce que, présent en nombre, il dessine les contours d'une foule. L'objet-marionnette dans *I apologize* doit être entendu comme corps pluriel et général, débordant les valeurs discontinues des corps anthropomorphes.

2.2.2 Figure de foule

Alors que dans la création *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard (compagnie Non Nova), les unités matérielles font voir un anthropomorphisme moins net, s'y opère un phénomène semblable de défiguration par la multiplication des corps. La structure de cette performance repose, au moins dans un premier temps, sur l'accroissement progressif du nombre d'objets se mouvant au centre de la scène.

La scène inaugurale est celle de la naissance d'un corps. L'interprète se présente en train de découper et donner forme à un sac plastique rose dans lequel on reconnaît le contour schématique de deux bras, deux jambes et une tête. L'évolution dramatique repose ensuite sur l'entrée en scène progressive d'autres sacs plastiques semblablement découpés mais de couleurs différentes. D'un, le nombre de sacs plastiques en scène passe à deux. Puis après l'évolution de ce couple dans une sorte de danse, un troisième sac entre en scène, puis un quatrième. L'interprète revient en scène et extrait alors de ses poches de nombreux nouveaux sacs sculptés. Une

³⁷⁶ « Corps », in *Le Petit Robert de la langue française*, 2015^e éd., Paris, Le Robert, 2015, p. 550.

³⁷⁷ « Frisson », dans J. Rey-Debove et A. Rey (éd.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015, p. 550

³⁷⁸ *Id.*

multitude de sacs roses, bleus, blancs, verts ou rayés évoluent alors dans l'espace circulaire. Progressivement l'économie du plateau devient celle d'une opposition entre l'interprète humaine, d'une part, et l'immense foule de plastique, de l'autre. Cette confrontation va jusqu'à l'affrontement, physique et violent, et la destruction à coups de ciseaux des objets volants.

La multiplication des objets dans cette création efface donc progressivement l'unité et le dessin du corps anthropomorphe au profit d'un corps complexe et dynamique. Le conflit entre l'humain et la matière va de paire avec une défiguration de l'objet-marionnette qui passe du simple au multiple. La masse de sacs ne possède pas de visage et son corps sans contour net dépasse et enveloppe celui de l'interprète. La relation entre ses parties se fait de façon organique, par un souffle d'air. Cet organisme sans visage et sans corps fixe est celui avec lequel l'interprète entre en conflit. Il existe jusqu'à se voir de nouveau réduit à la somme de ses unités isolées, sous la forme de multiples fragments de plastique déchirés.

2.2.3 Architecture d'un corps paysage

La mise en scène de *Paysages de nos larmes* par Éric Deniaud du collectif Kahraba repose sur un mécanisme semblable de recherche d'une cohérence organique entre de multiples unités disjointes. Dans cette création toutefois, chacune des unités matérielles n'est pas elle-même anthropomorphe. Pour mettre en scène le texte de Matei Vişniec, Éric Deniaud choisit de représenter des paysages soumis à des conflits, qui se manifestent sous la forme de mouvements tectoniques. Aussi aucun des éléments de papier qui représentent maisons et immeubles n'a isolément de valeur dramaturgique. C'est bien leur nombre qui dessine la figure de la Ville ou du Paysage dévasté. La multiplication du nombre de bâtiments est même la dynamique propre à l'une des scènes, qui raconte l'agrandissement d'une ville, son urbanisation rapide et massive. C'est donc la variation du nombre et de la taille des objets unitaires qui dessine la silhouette globale de l'objet-marionnette. Elle en fait évoluer la nature du village à la ville, du paysage rural au paysage urbain ou de l'agglomération florissante au territoire dévasté par les bombes. Le corps de l'objet-marionnette ne peut donc être réduit à un des éléments figuratifs qui composent cet ensemble. Il ne peut être pensé à l'échelle de l'unité plastique mais doit l'être en prenant en considération l'articulation générale de ses parties, qui lui confère une organicité.

Une autre création récente, *Les Somnambules* (2015) par la compagnie Les Ombres portées repose sur ce même procédé d'animation de paysage pour faire le récit de mutations sociales. Or dans cette dernière création, de petites silhouettes anthropomorphes traversent les paysages et font ainsi fonction de témoins des évolutions de leur environnement. La force dramatique de *Paysages de nos larmes* repose au contraire dans le fait qu'aucune figure humaine ne traverse ces

territoires en mutation. L'unique marionnette anthropomorphe de *Paysages de nos larmes* n'apparaît pas dans ces paysages mais dans d'autres séquences marquées par une scénographie différente. Elle évolue dans un autre espace dramatique.

En outre, la défiguration de l'objet-marionnette va plus loin dans la création d'Éric Deniaud dans la mesure où la dissolution des parties dans un corps global animé produit ponctuellement une figure abstraite, ne permettant plus la reconnaissance d'une ville ou d'un paysage naturel. La dégénérescence de la forme passe par une transition du papier plié et collé au papier froissé. L'abolition de toute forme architecturale dessinant le Corps composite de la Ville témoigne du chaos dans lequel la guerre jette les populations et de la dévastation physique dont elle est la cause.

2.3. Tension vers le géométrique et l'abstrait

On observe dans ces procès de défiguration, qui se traduisent par une attention à l'objet brut, aux rouages mécaniques ou aux corps composés, un éloignement de tout anthropomorphisme. Les formes des objets-marionnettes, rendues complexes par l'addition de multiples unités ou étant à l'inverse celles, très brutes, des objets quotidiens, manifestent un refus du mimétisme formel dans l'élaboration d'un simulacre de vie.

C'est précisément ce refus qui se traduit, chez Zimoun comme chez les Rémouleurs ou d'autres artistes contemporains tels Benjamin Verdonck, par une tension vers l'animation de la forme géométrique et abstraite.

2.3.1 Abstraction des formes et opalisation

Le marionnettiste Yves Joly fait figure de précurseur dans le mouvement vers l'abstraction de l'objet-marionnette. Les objets mis en jeu dans son spectacle *Bristol* créé en 1946 sont non seulement composés de formes « frustes »³⁷⁹, suivant les termes de l'artiste lui-même, mais surtout ils se présentent en deux dimensions. Leur caractère de formes abstraites se voit renforcé par leur absence d'épaisseur. Ces objets, comme l'explique Yves Joly dans un entretien réalisé par l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) et conservé par l'Institut national de l'audiovisuel (INA)³⁸⁰, possèdent des capacités dynamiques différentes des objets en trois dimensions. Ce mode de défiguration des objets-marionnettes – qui d'ailleurs continuent de posséder un visage – tient donc à un aplatissement de l'objet-marionnette et une stylisation de sa forme au profit

³⁷⁹ Y. JOLY dans le reportage vidéographique en ligne, « INA - En scènes », *op. cit.*

³⁸⁰ *Id.*

d'une manipulation de lignes, d'angles et de plans. Le jeu des formes y devient, plus qu'un « drame plastique »³⁸¹, un drame graphique et géométrique.

L'abstraction des formes chez Yves Joly va de paire avec une mise en valeur du matériau brut qui compose l'objet-marionnette. C'est à partir des marionnettes faites de feuilles de papier et carton qu'Henryk Jurkowski écrit que « la comparaison du destin du carton avec celui de l'homme fait naître un frisson tragique »³⁸². À travers cet exemple, le chercheur et dramaturge polonais illustre ce qu'il nomme « l'effet d'opalisation »³⁸³, celui-ci étant « dû à la présence alternative d'un personnage fictif sur deux plans existentiels »³⁸⁴, celui de la fiction et celui de la matérialité du dispositif de représentation. Steve Tillis proposera de penser cette dualité de la figuration en lui ôtant l'idée d'une alternance des deux plans. Suivant son principe de « double vision », le public de marionnettes, simultanément, perçoit un objet et voit une instance vivante.

La tension vers l'abstraction des objets-marionnettes a donc pour conséquence de concentrer le drame dans le caractère plastique ou graphique des objets et matières en jeu, inversant ou déstabilisant l'équilibre des deux visions identifiées par Steve Tillis.

Un des nombreux exemples contemporains de cette tension vers l'abstraction des formes se rencontre dans le travail de la compagnie Les Rémouleurs. Leur création *Rêves et motifs* s'origine dans la découverte par Olivier Vallet et Anne Bitran de *Récoltes et semailles*, recueil de textes inédits du mathématicien Alexandre Grothendieck. Dans le dispositif scénique du spectacle, le miroir liquide, inventé par Olivier Vallet, placé au centre du plateau, fonctionne à un double niveau. D'une part, il constitue un médium support pour la projection d'images et l'apparition de formes abstraites. D'autre part, les irisations à la surface de la bulle et l'extrême fragilité de ce film savonneux, qui semble pouvoir se rompre à tout moment, traduisent la façon nébuleuse dont les idées se forment dans l'esprit du mathématicien. Ce miroir liquide est à l'image de l'esprit du mathématicien : lieu de formation des images et espace dynamique d'une rencontre de multiples flux dont le fil peut se rompre à la moindre distraction. L'abstraction des formes qui s'y dessinent oriente l'attention spectatorielle, de la forme de l'objet visible à sa matérialité.

³⁸¹ Charles Nodier cité in D. PLASSARD, « Polichinelle et les peintres », *op. cit.*, p. 6.

³⁸² H. JURKOWSKI, *Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 63.

³⁸³ *Id.*

³⁸⁴ *Id.*

2.3.2 Des volumes plus que des corps

Les exemples cités d'Yves Joly et des Rémouleurs témoignent tous deux de l'animation de formes planes. Or la tension vers l'abstraction peut se traduire également par une exploration dramaturgique de la géométrie dans l'espace. Les corps qui n'adoptent aucun semblant de forme humaine deviennent expressifs par leurs tailles, leurs volumes, leurs courbes et leurs angles.

Les créations de Zimoun reposent sur ce principe du drame des formes dans l'espace. Dans l'installation *255 prepared ac-motors, rope, carboard boxes 30x30x30cm*, 255 cartons vides, de forme cubique et de la couleur brute du carton marron clair, évoluent à même le sol. De simples ficelles, très fines et quasi-invisibles, fixées au plafond, les mettent en mouvement. Chacune des boîtes se soulève très lentement, cycliquement. Or l'addition de ces micro-mouvements produit dans la pièce à la fois le bruit continu et doux d'un frottement et la vision d'une multitude qui grouille. Les cartons se croisent parfois et avec le temps, certains se superposent à d'autres. Aucun besoin de visages humains ou de formes de corps pour que le·la spectateur·trice de cette installation projette sur ces cartons des actions comme respirer, grimper, lever les yeux. Une forme très ouverte de drame naît de l'observation de ces cubes. L'observateur·trice est libre d'y reconnaître la forme vivante qu'il·elle souhaite, voire de ne pas même chercher de correspondance entre ces formes et celles du monde vivant, se rendant seulement sensible aux micro-drames produits par les sons, les mouvements et les rencontres des volumes.

2.3.3 Géométrie dans l'espace

L'héritage des travaux d'Oskar Schlemmer est majeur chez les artistes contemporain·e·s qui mettent en jeu le drame d'une géométrie dans l'espace. La recherche menée à partir des années 1920 au sein de l'école du Bauhaus sur les rapports entre formes, espaces et dynamiques se développe dans le domaine de l'architecture mais trouve également des applications dans les arts scéniques.

Le *Ballet triadique* (1922) est une pièce dansée dont le chorégraphe cherche à absenter la forme humaine. Les costumes portés par les danseur·se·s et créés par Oskar Schlemmer lui-même sont des œuvres plastiques tridimensionnelles, qui effacent au moins en partie les silhouettes des interprètes au profit de volumes géométriques. La *Boule d'or, figure avec casque et masque* (1920-1922) dessine à la place du buste le volume d'un globe dont n'émergent pas les bras de l'interprète. L'écriture chorégraphique repose sur les dynamiques correspondant à chacune de ces formes et sur les relations entre elles. Outre les formes, les couleurs induisent également des rythmes. Le titre du ballet tient d'ailleurs à sa structure en trois parties qui portent respectivement les noms

des couleurs « Jaune », « Rose » et « Noir » et qui constituent successivement l'unique fond lisse et monochrome dans lequel se déroule la danse.

Tadeusz Kantor a lui aussi écrit sur le potentiel expressif des formes dans l'espace. Sa deuxième leçon de Milan, en date du 26 juin 1986, s'ouvre sur la démonstration du drame naissant d'une simple opposition géométrique

Étude : « Le cercle et la ligne droite. »

Une personne fait un CERCLE. L'autre fait quelque chose de contraire, qui est en opposition au CERCLE : LA LIGNE.

Lorsque la ligne droite s'approche du cercle, le drame s'intensifie.

Lorsqu'elle le dépasse et s'éloigne : le danger s'estompe.³⁸⁵

Dans le vocabulaire du metteur en scène, les éléments géométriques sont davantage conçus comme dynamiques spatiales que comme objets plastiques. Il n'en reste pas moins qu'on y lit le potentiel dramatique des formes dans l'espace. Tadeusz Kantor parle d'« opposition », de « contraire » et même de « danger » à propos de la simple évolution dramatique du rapport des formes. En outre, une forme de personnification des formes se lit dans son discours, qui fait entendre la projection de présences à l'endroit de « la ligne droite » et du « cercle ».

Des résonances contemporaines de cette exploration dramaturgique des volumes dans l'espace se rencontrent dans le travail de l'artiste flamand Benjamin Verdonck. Évolution contemporaine de ce qu'Oskar Schlemmer produit lorsqu'il propose une danse des formes sur fond de couleur unie, la création *Chansonnette pour Gigi* donne à voir l'évolution de formes rectangulaires, sur différents plans, et sous des éclairages changeants. Au centre de la scène, se trouve un volume en bois, fait de la superposition horizontale de multiples cadres (cf. Figure 31). Le plan avant s'ouvre vers la droite et la gauche, depuis son milieu. Benjamin Verdonck, visible en scène d'un côté ou de l'autre de ce castelet réinventé, provoque grâce à des ficelles et des poulies le déplacement vertical ou horizontal des planches qui traversent l'intérieur de cette boîte. L'image ainsi construite est celle d'un cadre ouvrant sur un espace miniature, à l'architecture très épurée³⁸⁶. De multiples cadres découpent le volume dans sa profondeur. Les variations d'intensité lumineuse, combinées au mouvement des planches de bois modifient la perspective et inverse les rapports spatiaux dans ce volume. La direction et la vitesse des mouvements des rectangles sont les rares éléments cinétiques de ce langage visuel très épuré.

L'interprète occupe à la fois un rôle de technicien et de récitant. La légèreté quotidienne et l'humour des histoires narrées rencontrent la très grande abstraction des volumes. Cette

³⁸⁵ T. KANTOR, *Leçons de Milan*, M.-T. Vido-Rzewuska (trad.), Paris, Actes Sud - Papiers, 1990, p. 21.

³⁸⁶ Voir aussi Figure 13, p. 47.

association du textuel au visuel oriente le type de drame que les spectateur·trice·s peuvent projeter – avec toutefois une très grande liberté – sur ce volume-marionnette, sans visage et qui ne « figure » pas. Ce volume animé – castelet, objet-marionnette, maquette, scénographique ou mécanique – constitue l'unique corps-objet animé. Il se constitue en lieu de la présence dans la mesure où il ouvre un espace et propose des cadres mouvants pour la projection imaginaire.

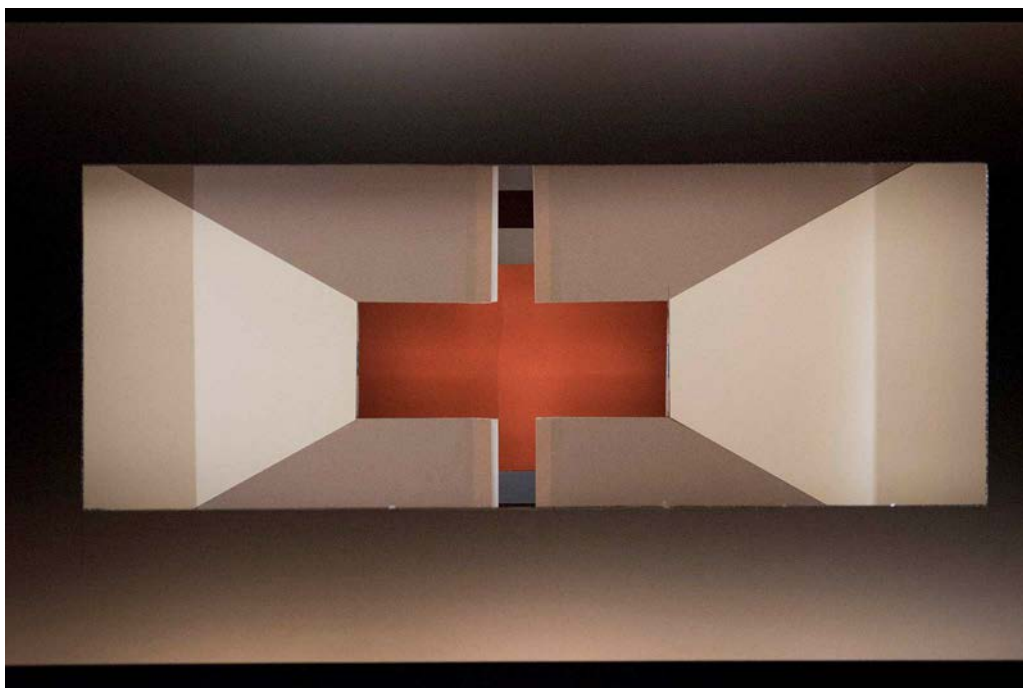


Figure 31 - *Chansonnette pour Gigi*, Benjamin Verdonck, 2018. (Photo : Kurt Van der Elst)

3. ... jusqu'au refus de toute forme

Un pas supplémentaire dans la défiguration de l'objet-marionnette est franchi lorsque l'effacement du visage et le rejet de l'anthropomorphisme se soldent par la négation de toute forme. Les éléments matériels en jeu, auxquels on accorde alors avec difficulté le nom de « corps-objet », ne connaissent aucune mise en forme stable et définitive. Leurs silhouettes et leurs volumes changent à vue. La mise en scène de matières illimitées produit des figures aux contours inexistantes ou impalpables. Plus ou moins fluides et malléables, les dynamiques qui les traversent, de dilatation, évaporation, déplacement par capillarité, fondent les dynamiques du drame lui-même. Elles orientent vers des drames de la métamorphose et le questionnement des limites du sujet.

3.1. Le matériau marionnette ou la marionnette « silhouettée »³⁸⁷

3.1.1 En-deçà de la forme

Depuis les années 2000 se développe au théâtre des formes souvent proches de la performance et réunies sous la catégorie de « théâtre de matière ». Cette expression au sens très vaste se trouve déclinée par les chercheurs, les artistes et les différents acteurs du milieu culturel. Nous la retrouvons sous diverses formes par exemple dans le programme du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette en 2017 : « manipulation de matière »³⁸⁸ ou « de matières »³⁸⁹, « matières animées »³⁹⁰, « théâtre d'objets et de matière »³⁹¹.

Des artistes sont devenus des figures incontournables de ce courant, tels Pierre Meunier (compagnie La Belle Meunière) ou Phia Ménard depuis son ouverture du cycle « I.C.E. » (pour Injonglabilité Complémentaire des Éléments). Le premier articule systématiquement une forme de méditation poétique et ludique à l'exploration des caractères plastiques d'un matériau, différent à chaque création. Ce fut par exemple le cas de la roche avec *Le Tas* (2002) ou plus récemment de l'argile liquide avec *La Vase*. Phia Ménard, quant à elle, défait sa propre maîtrise virtuose de la jonglerie en se confrontant à des matériaux qui échappent irrémédiablement au contrôle total de l'interprète. Ses expériences avec de la glace (*P.P.P.*, 2008), du vent (*L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, 2008 ; *Vortex*, 2011) et de l'eau (*Belle d'hier*, 2015), sont aussi un moyen de déployer l'imaginaire de la transformation.

Le dynamisme et le nombre de ces explorations artistiques contemporaines éclairent le choix du sujet du deuxième numéro de la revue *COI* publiée par le TJP de Strasbourg³⁹² sous la direction de Renaud Herbin. La tenue du colloque « Faire et défaire. Les arts de la marionnette à

³⁸⁷ L'adjectif est employé par Julie Sermon à propos des « personnages silhouettés » rencontrés dans les « dramaturgies marionnettiques ». Les personnages silhouettés sont, selon elle, ceux dont la qualification visuelle par le dramaturge les « rédui[t] à une silhouette, [...] évacue la question de leur intériorité, de leur subjectivité, au profit d'une apparence extérieure qui tend à constituer, dès lors, le tout de leur définition ». Julie Sermon parle à leur propos de « personnages sans profondeur[s], des figures vite croquées, simplement esquissées, définies à grands traits ». (in. J. SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *op. cit.*, p. 117)

³⁸⁸ « Programme du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette », Charleville-Mézières, 2017, p. 14.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

³⁹² R. HERBIN, *Corps-objet-image, n° 2 : Alter, l'autre de la matière*, Strasbourg, TJP Éditions, 2016.

l'épreuve de la mécanique des fluides »³⁹³, organisé en juillet 2014, témoigne également de l'intérêt que suscite cette approche du théâtre, traversée par une réflexion sur la forme et l'informe.

Le recours à la matière brute dans l'approche artistique de Phia Ménard, mais aussi de Pierre Meunier (compagnie La Belle Meunière), Arnaud Louski-Pane (collectif Mazette !), Élise Vigneron (Théâtre L'Entrouvert), Alice Laloy (compagnie S'appelle reviens) pour ne citer qu'eux·elles, se singularise par la mise en scène de matériaux qui n'ont fait l'objet d'aucune mise en forme préalable et deviennent des médiums dramatiques. Ils sont choisis et mis en scène pour leurs propriétés physiques et dynamiques, devenues porteuses de drame.

Une telle appréhension matérielle de l'expressivité, une exploration semblable des qualités physiques des médiums artistiques, a marqué les arts plastiques au cours du XX^e siècle. Florence de Mèredieu écrit à propos de telles démarches plastiques, dans son *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, qu'elles ne tendent plus à la figuration mais à l'exploration du rapport physique à la matière :

Transparence et opacité, pesanteur, informel, naturel et artificiel, immatériel : il ne s'agit là, écrite-elle, que des seules propriétés de la matière et du rapport « sensitif » que nous entretenons avec le monde. La figure même de l'homme n'y est plus centrale.³⁹⁴

Ces considérations étant transposables au théâtre de matière, la conclusion de Florence de Mèredieu vient nourrir notre intuition d'une défiguration de l'objet-marionnette. L'attention à l'opacité ou à la transparence des matières est tout à fait centrale chez Pierre Meunier, par exemple, qui écrit dans la note d'intention de *La Vase* : « Une puissance aspirante me tire vers le bas. Ça se referme sur moi. Succion goulue. Ingestion. Je suis ingéré. Treuillé lentement vers un dedans opaque, humide et dense »³⁹⁵. Dans cette note d'intention se lit une disparition de la figure humaine, réalisée physiquement. D'autre part, la matière y est désignée non pas comme forme ou figure mais par le biais de ses qualités plastiques et cinétiques : opacité, humidité, dynamique d'aspiration, densité.

On notera toutefois que si la figure humaine ne fait pas modèle pour la mise en forme de la matière, elle reste centrale dans les créations de La Belle Meunière et toutes les propositions scéniques de Pierre Meunier mettent en scène l'humain avec, à côté, au centre de, contre la matière. Ainsi les approches contemporaines du langage marionnettique ouvrent-elles sur la question plus vaste du statut et de la nécessité de l'interprète humain en scène dans l'économie

³⁹³ Colloque « Faire et défaire. Les arts de la marionnette à l'épreuve de la mécanique des fluides », organisé par Aurélie Coulon et Julie Valero (CINESTHEA, EA 3748, Université Stendhal – Grenoble 3) et Sylvie Reghezza (Chargée Mission culture à l'Université Joseph Fourier), juillet 2014.

³⁹⁴ F. de MÈREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004, p. 22.

³⁹⁵ P. MEUNIER, « Se faire aspirer », *La Vase*, programme de salle, Tandem, Douai, 2017.

des présences. Quelle place finalement est accordée au caractère humain malgré le refus de l'anthropomorphisme des objets dans ces créations ? Quelle fonction occupe alors l'interprète dans l'animation des matières informes et la circulation des présences ?

3.1.2 Contrainte et expressivité des textures

La texture des matériaux est un élément central du développement dramaturgique de ces créations. Comme Pablo Picasso le notait, elle oriente la lecture de l'espace et des relations entre les choses. « La différence des textures est une des choses qui nous frappent le plus dans la nature : la transparence de l'espace opposée à l'opacité de l'objet dans cet espace, la matité d'un paquet de tabac à côté d'un vase de porcelaine, et, en plus, le rapport de la forme, de la couleur et du volume à la texture »³⁹⁶. Pour les artistes marionnettistes, le choix des matériaux se fait donc précisément en fonction du projet dramaturgique mais suivant une pensée globale du système des matériaux du spectacle : lumière, scénographie, costumes et matériaux animés. De nombreux questionnements techniques se posent à cet endroit, qui croise contraintes techniques, financières et esthétiques.

La résolution de l'ensemble de ces contraintes matérielles implique des temps de recherches parfois longs, comme en témoignent les processus toujours en cours d'Olivier Vallet (*Les Rémouleurs*), qui travaille en collaboration avec des physicien·ne·s, ou encore les multiples expérimentations d'Arnaud-Louski Pane (collectif Mazette !), autour des mousses, qu'il mène en laboratoire, à l'atelier comme au plateau. Le collaborateur de Johanny Bert (*Théâtre de Romette*) ayant mis au point la mousse qui est mise en scène dans *Le Petit Bain* (2017) répondra à notre question sur la nature de cette matière qu'il tient à garder secrète sa composition chimique. Ainsi se reconduit – voire réapparaît – la tradition du secret dans le milieu des arts de la marionnette, ce même secret qui donna naissance au terme d'« ensecrètement », désignant la façon dont les fils d'une marionnette sont accrochés à son contrôle³⁹⁷.

Les Anges au plafond, quant à eux, utilisent presque uniquement du papier pour la construction des objets et scénographies de ses créations. Le potentiel de mise en forme de cette matière brute dépend de ses qualités variables de rigidité, de souplesse, de couleur. Le papier se trouve mis en œuvre de façon parfois très sophistiquée et travaillée mais il se rencontre aussi dans le jeu sous son aspect le plus brut. Le papier est un partenaire de jeu lorsque dans *Du rêve que fut sa*

³⁹⁶ Pablo Picasso cité par F. de MÈREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, op. cit.*, p. 47.

³⁹⁷ « Ensecrèt, ensecrètement. Ensecrèter, désensecrèter. », sur *Portail des Arts de la Marionnette*, <<https://www.artsdelamarionnette.eu/terme/ensecrèt-ensecrètement-ensecrèter-désensecrèter/>>, s. d.

vie, par exemple, Camille Trouvé, interprétant le personnage de Camille Claudel, découpe en direct la silhouette en taille réelle d'un homme, avant de l'enlacer. La finesse du papier fait voir la qualité fantasmagorique de cette embrassade que se figure la sculptrice. La rigidité du papier dont est fait le grand livre pop-up du *Cri quotidien* (2000) sert à l'érection des décors miniatures du spectacle. L'opacité du papier suspendu en fond de scène dans *Du rêve que fut ma vie* (2014) permet la projection de la main et de la plume de Camille Claudel rédigeant sa correspondance censurée. La transparence des voiles de papier très fin qui entourent la scène des *Mains de Camille* (2012) permet la vision à travers elles d'un jeu d'ombres et la création d'un cadre nébuleux autour des spectateur·trice·s.

Paysages de nos larmes du collectif Kahraba développe également une dramaturgie fondée sur l'exploration d'une matière brute. L'ensemble de l'espace scénique est initialement recouvert de plusieurs couches de papier noir légèrement froissé, tel du papier de soie. Lors de la séquence appelée « le passage des quartiers », les interprètes mettent en mouvement les architectures miniatures posées au sol en tirant sur ces pans de papier. Cette tectonique des plaques reproduite à l'échelle de la scène se mue en danse d'un interprète avec le matériau. Il le tord, s'en recouvre, y disparaît ou en émerge partiellement. D'autres interprètes poursuivent cette danse en faisant voler un pan entier de papier sur l'ensemble de la scène, dessinant une gigantesque vague qui balaie l'espace scénique.

Une proposition comparable se rencontre dans la scène d'ouverture des *Os noirs* où le plateau est entièrement couvert d'une bâche noire progressivement surélevée par un souffle d'air. Cette mer fictive et sombre acquiert une fonction d'objet-marionnette dans la mesure où elle agit illusoirement sur l'interprète Chloée Sanchez. Au cours de ce premier « passage à l'acte »³⁹⁸, la matière semble ingérer la comédienne. L'interprète subit les mouvements de la matière jusqu'à être engloutie puis rejetée par elle et échouer au sol lorsque l'immense nappe de matériau se dégonfle avant de se retirer du plateau.

Le papier ou la bâche sont donc mis en scène dans ces deux créations comme étendues et surfaces animées, capables de couvrir, engloutir et dissimuler, mais aussi capables de faire voir des volumes immenses bien que construits autour du vide.

³⁹⁸ Les différentes séquences des *Os noirs* sont nommées « passages à l'acte » et numérotées. Chaque nouvelle séquence est annoncée par une voix off.

3.1.3 Dramatiser la mise en forme ou son échec

Dans ces dramaturgies, le geste d'animation est un geste plastique. Celui-ci fait voir la quête d'une forme en contrepoint de la résistance de la matière, se refusant définitivement à la fixation de ses contours poreux et changeants.

Dans les créations des Ateliers du spectacle, le geste de construction est un élément central du langage dramatique. Comme l'indique Jean-Pierre Larroche, il ne cherche pas à se créer un rôle lorsqu'il est lui-même interprète. Il se désigne, ainsi que ses partenaires de jeu, comme « figure »³⁹⁹. Dans *Animal épique*, Zoé Chantre et lui forment un duo de « figures » relevant autant de l'explorateur·trice que de l'inventeur·trice ou de l'artisan·e. Le développement de la pièce se structure suivant différentes séquences, qui correspondent aussi à des îlots spatialement délimités, et qui mettent en jeu chacune une matière différente : carton ondulé, plâtre, morceaux de bois, peinture. Les interprètes progressent, plastiquement, vers l'émergence d'une forme, inconnue du public et qui d'ailleurs se dérobera jusqu'à la fin à tout dessin précis (cf. Figure 32). La tension dramatique tient à la recherche d'une forme, que l'on peut penser être celle de l'« animal épique » éponyme. L'affiche du spectacle fait justement voir des mains à distance – et comme tendues vers – une forme animale indéfinie. L'« épopée » tient donc de l'aventure plastique.



Figure 32 - Affiche d'*Animal épique*, Les Ateliers du spectacle, 2017.

Certaines séquences de *P.P.P.* et des *Os noirs* de Phia Ménard mettent en scène de comparables et vaines tentatives de contraindre les matériaux. Le dispositif de *P.P.P.* consiste en un espace de jeu au-dessus duquel de nombreuses boules de glace sont suspendues. Celles-ci s'abattent sur la

³⁹⁹ Entretien avec Jean-Pierre Larroche, réalisé en décembre 2017, à Paris.

scène au fur et à mesure de leur fonte et risquent ainsi de heurter l'interprète, qui ne peut prévoir le lieu ni le moment de leur chute. Cette glace présentée comme indomptable et violente l'est aussi par la manière dont Phia Ménard s'y confronte, parfois nue, dans un vrai corps-à-corps. Elle s'y frotte, s'y déchire, persiste à vouloir la jongler dans un jeu corporel oscillant entre attirance et répulsion. À ce propos, la metteuse en scène écrit que « [j]ongler de la glace est plus qu'un défi, c'est un dialogue avec une matière se transformant à chaque instant. Du bloc congelé à la flaque d'eau, un parcours semé d'obstacles qui finit toujours par vous ramener à la Position Parallèle au Plancher ! »⁴⁰⁰. À travers le jeu de l'interprète en scène dans cet espace évolutif fait de glace, une relation se noue entre l'humain et son environnement, qui déplace l'attention dramatique du côté de la matière brute et de ses caractéristiques physiques. La glace, comme matériau au mouvement autonome et en évolution physique, possède un potentiel de métamorphose. Phia Ménard à travers ses gestes d'étreinte ou de choc avec la matière brute fait voir une figure qui s'interroge sur les limites de son propre corps et cherche à être transformée au contact de la matière.

Le « passage à l'acte 2 » des *Os noirs* met en scène le caractère indomptable d'une matière, en conflit plus ou moins ouvert avec l'interprète. Cette scène s'ouvre sur un plateau couvert d'une bâche. L'interprète que l'on devine en-dessous par les bruits qu'elle émet et par les formes qu'elle imprime dans ce relief, entre en lutte pour l'émergence d'une forme à partir de cette étendue. Après avoir sculpté de l'intérieur une forme abstraite et verticale, Chloée Sanchez émerge de dessous cette bâche et se livre à un jeu avec la matière comme avec un.e partenaire. Ce moment ludique se transforme finalement en une lutte pour éviter l'écrasement sous cette masse, dont le poids semble être devenu énorme. Le drame ne met pas en scène uniquement les qualités plastiques propres à cette matière, il érige l'informe en écran de projection et partenaire fantasmé pour la figure humaine incarnée par Chloée Sanchez. L'informe de la bâche permet de la faire voir tour à tour comme légère, verticale, aérienne ou encore souple et rebondissante puis lourde, immense et envahissante

Il est notable que cette confrontation de l'humain à une matière immense qui le dévore, l'écrase ou l'étouffe, se retrouve dans différentes créations contemporaines⁴⁰¹. Nous avons précédemment évoqué la danse avec le papier dans *Paysages de nos larmes*. Nous retrouvons également ce motif topique dans *La Vase* de La Belle Meunière ou encore dans *Le Petit Bain* de Johanny Bert. Alors que cette lutte raconte, dans *Les Os noirs*, la recherche d'une issue à travers un territoire sans

⁴⁰⁰ P. MÉNARD, « Avant-propos à P.P.P. », <<http://www.cienonnova.com/fr/acces-pro/presentation/p-p-p/45>>, s. d., p. 3.

⁴⁰¹ Le motif de la submersion fera l'objet d'une analyse plus précise dans la partie II, chapitre 3, section [Figures « submersives »], p. 388.

forme – autrement dit la folie –, elle évoque chez Pierre Meunier et Marguerite Bordat l'échec d'un rêve de contrôle, de connaissance et de puissance, qui caractériserait l'entreprise scientifique.

Dans *Rêves et motifs* des Rémouleurs, la thématization de la pensée scientifique passe aussi par la mise en jeu de matières échappant à la forme. L'ensemble de la représentation constitue une somme de convocations sonores et visuelles d'une pensée en mouvement plus que la figuration concrète d'un personnage (qui pourrait être celui du mathématicien, Alexandre Grothendieck). Ce projet de rendre sensible une pensée donne lieu à la construction d'images flottant dans l'ensemble de l'espace et à la monstration de corps qui se font et se défont. Des personnages de papier apparaissent grâce à un pliage puis leurs lignes se diluent progressivement pour n'être plus que des marques sur une feuille de papier froissée. Le miroir liquide a également cette fonction d'empêchement de la fixation des formes. Il s'agit donc pour les Rémouleurs de cerner une figure humaine, n'en faisant apparaître que les fugaces reflets ou l'empreinte sur la matière brute et informe.

Julie Sermon repère dans les écritures dramatiques contemporaines des « personnages sans profondeur(s), des figures vite croquées, simplement esquissées, définies à grands traits »⁴⁰². Ce principe que nous nommerons « silhouettage » de la figure se rencontre en scène chez des artistes comme Phia Ménard ou encore Arnaud Louski-Pane, qui « travaille[nt] tout au long de la représentation, la qualité sculpturale des postures, le dessin des lignes et des mouvements »⁴⁰³.

Dans le travail du matériau brut et informe, le silhouettage est un travail sans cesse en cours et dont aucune forme connue et fixée ne constitue le but ou le modèle. Le détournement du geste de figuration au profit d'un geste de silhouettage ou d'esquisse perpétuelle de formes répond à au rêve novarinien d'un « Théâtre de figures » :

Ce théâtre-là serait alors un lieu où, dans la mêlée des fétiches, par leur lutte et par leur chute en catastrophe, on irait voir l'idole humaine se défaire. Un lieu d'insoumission à l'image humaine. Les pantins nous disent à la fin : « Allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé ! ».⁴⁰⁴

Paradoxalement ce nom de « Théâtre de figures » désigne donc chez Valère Novarina un espace artistique qui fait voir une impossible figuration. Le geste de faire et défaire est au cœur des dramaturgies de la matière brute, où la texture et la dynamique des éléments valent comme qualités dramatiques d'une présence défigurée. L'« insoumission » à l'anthropomorphisme, à

⁴⁰² J. SERMON, « Dramaturgies marionnettiques », *op. cit.*, p. 116.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁰⁴ V. NOVARINA et D. PLASSARD, « L'homme hors de lui - Valère Novarina : réponses à six questions de Didier Plassard », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, avril 2002, p. 21.

travers le jeu de « capture » qu'elle met en branle, donne une dimension performative au geste de « silhouetter ».

3.2. Dynamique des fluides

La fluidité, comme caractéristique mécanique de certains matériaux, contamine symboliquement la dynamique de figuration scénique. Le jeu incessant d'émergence et de disparition, d'esquisse et d'effacement des contours fonde des dramaturgies de l'informe. La pensée métamorphique de la Renaissance, que l'on rencontre notamment chez Leonard de Vinci à travers le motif du *sfumato*, imprègne cette approche de la scène. Elle a pour principe la considération de toute chose comme étant dans un état transitionnel, en déséquilibre permanent entre deux états. Le recours aux fluides en scène place la question dramaturgique du côté de cette dynamique évolutive comme du système dialogique qu'elle instaure, entre les corps et les matières. La matière est donc agie par l'humain mais sa plasticité, son potentiel cinétique, comme sa force d'inertie, lui permettent d'influer en retour sur les autres corps.

3.2.1 Variations des volumes

Un mouvement de la matière est en premier lieu celui qui s'opère au sein de son propre volume. La création par Élise Vigneron d'*Anywhere*, adapté du texte *Cédipe sur la route* d'Henry Bauchau, repose sur l'évolution des volumes suivant les changements d'état de la matière. Une marionnette à fils, représentant le personnage d'Œdipe, y est entièrement faite de glace⁴⁰⁵. Ses membres remoulés avant chaque représentation sont fixés ensemble et reliés au contrôle par des fils. Au cours de la représentation, la fonte progressive des membres provoque l'inondation de la scène. L'errance du personnage se lit dans la dissolution du corps. Ce corps diminuant de volume questionne l'espace, il ne se situe finalement plus « nulle part », pour reprendre le titre de cette création. Rejeté de la communauté humaine, Œdipe s'efface progressivement. La mise en scène de l'eau propose en outre de lire cet effacement comme une fusion progressive avec son environnement et un retour à un état originel.

Phia Ménard a également mis en scène les évolutions physiques de la glace en eau ou en vapeur, notamment avec *P.P.P.* ou dans la séquence inaugurale de *Belle de jour*. Mais c'est, à l'inverse, à des matériaux expansifs qu'elle recourt dans *Les Os noirs*. Dans la seconde partie du « passage à l'acte 1 », de grandes formes noires en plastique sont progressivement gonflées pour

⁴⁰⁵ Émilie Valantin pour la première fois avait mis en scène des marionnettes de glace pour monter *Le Cid* de Pierre Corneille, en 1996.

s'ériger dans la hauteur. Le volume de ces objets, filiformes et pointus, augmente au fil de leur remplissage d'air : une forêt inquiétante et onirique se dresse autour de l'interprète. Dans la dernière partie de cette séquence, un mouvement inverse de dégonflement fait voir l'interprète épuisée et anéantie physiquement au milieu de ces formes, monstrueuses un temps, et retournées au néant. La variation du volume des objets traduit un changement dans le rapport du personnage central à son espace. Leur dégonflement, qui revient à leur disparition, fait réapparaître la solitude de la figure humaine. En outre, le fait que ces volumes se construisent autour d'un vide, comme des colonnes d'air, et soient capables de s'évanouir de nouveau, fait poindre l'empreinte du rêve sur ces présences oniriques.

3.2.2 Du souffle dans la matière

Le mouvement interne à la matière, comme l'évolution autonome des contours de l'objet, nous amènent à y projeter une forme de présence. Les œuvres littéraires de l'artiste polonais Bruno Schulz imprègnent une telle conception poétique de la vie latente des objets. Dans son recueil de nouvelles *Les Boutiques de cannelle*, le narrateur déploie un éloge des objets les plus pauvres, de la « camelote »⁴⁰⁶, car « plus imparfait est un produit, plus médiocre est son exécution, plus clairement se manifeste en lui la matérialité »⁴⁰⁷. L'espace quotidien dans lequel évolue le père du narrateur acquiert des propriétés de mouvement et d'autonomie très semblables au mobilier animé rencontré dans *L'Un dans l'Autre* de la compagnie La Mue/tte, par exemple. Cette matière vibrante est décrite dans un discours du père du narrateur – le « Traité des mannequins » – et envisagée dans l'ensemble de l'œuvre de Bruno Schulz comme « dans l'attente d'un souffle vivifiant »⁴⁰⁸.

La matière possède une fécondité infinie, une force inépuisable et en même temps une puissance de séduction qui nous pousse à la modeler. Dans les profondeurs de la matière se dessinent des sourires imprécis, des conflits se nouent, des formes ébauchées se condensent. Elle ondoie toute entière de possibilités inachevées qui la traversent de frissons vagues.⁴⁰⁹

Or la traduction scénique et plastique de cette approche poétique de la matière se traduit techniquement, de façon assez récurrente, par la mise en œuvre d'un souffle d'air. Celui-ci peut être un maillon de l'animation, lorsqu'il sert à l'expansion d'objets gonflables, comme c'est le cas dans *Les Os noirs* (paysage marin, formes abstraites dessinant une forêt) mais il peut aussi agir sur le mouvement relatif des formes les unes par rapport aux autres.

⁴⁰⁶ B. SCHULZ, *Les Boutiques de cannelle*, T. Douchy, G. Sidre et J. Lisowski (trad.), Paris, Denoël, 1991, p. 80.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁰⁹ *Id.*

Dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard, le public ne voit en effet que les conséquences indirectes de la manipulation de souffles générés par six ventilateurs. Le matériau fluide agit sur des formes qui lui sont extérieures. Ce détour dans le procédé de manipulation des objets provoque un décalage dans la définition de l'objet-marionnette. Les objets visibles ne sont que les indices d'un flux existant de façon invisible, mais qui impose sa dynamique à la représentation. L'absence en scène de la main agissant sur ces souffles crée une forme de manipulation indirecte.

Enfin, suivant un tout autre principe, le souffle d'air est également à la source du mouvement dans les structures articulées de façon pneumatique. Les automates de Gilbert Peyre, par exemple, sont mis en mouvement par l'impulsion motorisée de souffles d'air au niveau de leurs articulations. C'est ainsi que se déploie par exemple *l'Accordéon* (1992-1998) ou encore le mouvement de *l'Haltérophile* (1990). Si le souffle n'est donc pas toujours visible, c'est bien sa dynamique comme fluide qui permet l'évolution des formes visibles, lorsqu'elle les influence directement ou joue sur leurs articulations.

L'idée d'un corps traversé par un souffle pour traduire le phénomène d'animation n'est donc pas uniquement poétique. Elle est au cœur de certains dispositifs techniques. Ce principe pose concrètement dans les œuvres la manipulation de souffles d'air comme motrice du drame, drame de l'évolution des formes, de leur expansion ou rétractation.

3.2.3 Dynamiques relationnelles

Le célèbre marionnettiste Neville Tranter (Stuffed Puppet Theatre) affirme dans un entretien pour *[Pro]vocations marionnettiques*, que « [c]'est un simple secret de magicien. L'œil se dirige toujours vers le mouvement, toujours »⁴¹⁰. Aussi évidente que puisse paraître cette affirmation elle éclaire le potentiel des matériaux fluides à générer des présences en dépit de l'absence de toute forme visible. Ce qui est mis en scène à travers eux est l'essence du dramatique décrit par Neville Tranter, à savoir le mouvement des corps. Dégagée de la contrainte des formes, la dynamique des fluides fait voir des relations.

Arnaud Louski-Pane, du collectif Mazette !, travaille depuis sa sortie de l'ESNAM, à mettre en scène le mouvement des fluides. Son intérêt pour ces matériaux tient à leur absence de forme, ou « absence d'enveloppe »⁴¹¹ selon ses termes, qui interroge les limites de l'Un, et la métaphore que cela peut devenir du rapport de l'individu au groupe.

⁴¹⁰ N. TRANTER, « Rencontre », dans G. Callies (éd.), *[Pro]vocations marionnettiques*, n° 2, Strasbourg, Théâtre jeune public de Strasbourg, Centre dramatique national d'Alsace, 2008, p. 62.

⁴¹¹ A. LOUSKI-PANE, « *Les Hautes Herbes*, dossier de présentation », 2017, p. 8.

Les mêmes équations gèrent l'écoulement du sang et celui de l'air autour des corps. La peau est perméable, les montagnes coulent, l'individualité se distend. Le corps est un fluide qui progresse, et la frontière que nous appelons corps est bien tenue.⁴¹²

Dans sa dernière création, *Les Hautes Herbes* (2017), il installe de part et d'autre de la scène deux souffleries Eiffel, à travers lesquelles circule un souffle d'air, rendu visible par les mousses, fumées et brouillards, plus ou moins denses, qu'il transporte. Dans cet espace dynamique, évoluent deux danseurs. Leurs corps sont alternativement portés ou submergés par les matériaux en mouvement. Arnaud Louski-Pane explique qu'il a choisi, pour cette création, de travailler avec des danseur·se·s plutôt que des acteur·trice·s-marionnettistes⁴¹³. Ces fluides, parce qu'ils échappent à toute forme, offrent une marge très réduite de manipulation. Le jeu qu'il est possible de mettre en place pour leur animation n'est pas de l'ordre de la manipulation. Il s'agit davantage de donner à voir l'influence de ces matières sur les corps. L'humain qui se confronte à l'informe de ces mousses et fumées cherche un rythme, une pesanteur, une gestuelle qui traduisent et interprètent corporellement la dynamique de la matière. Il·elle cherche à faire voir une soumission fictive à la dynamique du matériau brut et informe.

Une autre expérience de mise en relation et à l'écoute de la dynamique du matériau est celle menée par l'équipe de La Belle Meunière dans *La Vase*. Chaque séquence de cette création donne à voir une relation différente des corps à la matière. La vase éponyme est en fait, au plateau, de l'argile liquide d'abord contenu dans une grande vasque. L'opacité et la plasticité relative du matériau sont mises en évidence dans la scène inaugurale, où deux interprètes dessinent grâce à cette argile sur des plaques de verre ou créent des variations graphiques à partir d'elle. La douceur et la tiédeur du liquide épais leur permettent dans les séquences suivantes de s'y baigner avec délectation. Son caractère invasif et destructif se lit finalement dans les chutes des interprètes qui glissent et peinent à se déplacer sur le sol finalement recouvert de cette vase. Les corps opèrent donc comme interprètes du caractère de la matière. Nous percevons l'action dramatique autonome supposée, voire fantasmée, de la matière à travers ses effets visibles sur l'humain.

L'essai de Tadeusz Kantor sur le « Théâtre de l'informe » retenait déjà ce potentiel dramatique autonome de la matière, en évoquant le geste humain comme à l'écoute et simplement révélateur d'une relation.

Ainsi que dans tout l'« art informel » de cette époque, il s'agissait d'un contact avec la matière, dans lequel le geste humain et la décision humaine recevaient une nouvelle définition.
Une matière non gouvernée par les lois de la construction,
Constamment changeante et fluide,
Insaisissable par aucun moyen rationnel,

⁴¹² *Ibid.*, p. 5.

⁴¹³ A. LOUSKI-PANE, « Entretien réalisé par Julie Postel », inédit, Paris, 2017.

rendant tous les efforts pour la mouler en une forme solide
ridicules, vains et sans effet,
constituant plutôt une manifestation
accessible seulement par la force de destruction,
par le caprice et le hasard,
par la rapidité et la violence de l'action.⁴¹⁴

Ce texte rédigé en 1960, et que l'on retrouve quelque peu retouché en 1961 à propos de la mise en scène de *Dans le petit manoir*, témoigne d'une pensée esthétique qui accorde à la matière une vitalité propre. Cette vitalité ne se définit pas comme le caractère d'une vie réelle mais comme une faculté de « manifestation », une faculté propre de mouvement et de mutation. Cette vitalité dramatique de la matière informe détermine, selon Tadeusz Kantor, la qualité du geste humain qui chercherait à la rendre accessible. Celui-ci serait caractérisé par sa « violence », sa « rapidité », sa spontanéité et son imprévisibilité.

3.2.4 Contrôle et résonances du mouvement

L'affirmation d'un geste aussi radical trouve écho dans la réalité des créations contemporaines. Plusieurs metteur·se·s en scène affirment travailler avec des danseur·se·s plutôt qu'avec des acteur·trice·s ou même des interprètes marionnettistes. La question de la technicité du geste manipulateur est entièrement à repenser à l'aune du devenir informe de l'objet-marionnette.

Alors que Tadeusz Kantor affirme la vanité de tout désir de contrôle de la matière informe, celle-ci, nouvel advenir de l'objet-marionnette, ne présente plus aucun « contrôle », au sens de « système technique permettant la manipulation de la poupée »⁴¹⁵.

La mise en drame de la dynamique des fluides soulève alors la question de l'aléatoire et de son impact sur l'écriture des spectacles. Les démarches artistiques précitées doivent négocier entre mise en scène de l'autonomie dynamique de la matière et nécessité d'un contrôle minimal, permettant la répétition et la construction d'une dramaturgie. L'expérience de création actuellement menée par Marta Pereira pour son solo *Et mon corps inondé* pose de façon centrale cette double question de la mise en scène de la fluidité et de la maîtrise possible par l'interprète de cette dynamique. Cette tension se résout dans une écriture qui prend en compte le mouvement des matières fluides comme résonances de celui de la danseuse.

La fiction déployée est celle d'une danseuse exilée, dont le cœur est inondé d'un océan. Cette mer enclose et incorporée transparait progressivement à la surface de son corps, jusqu'à se répandre et envahir l'ensemble de la salle de répétition, dans lequel la danseuse se noie

⁴¹⁴ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort, op. cit.*, p. 55.

⁴¹⁵ « Contrôle », sur *Portail des Arts de la Marionnette*,
<<https://www.artsdelamarionnette.eu/terme/contrôle/>>, 2012.

finalement. La recherche plastique de Marta Pereira, actuellement en cours, doit résoudre la double contrainte de maîtrise du mouvement des fluides, d'expansion de formes abstraites à la surface de son corps et de représentation finale d'un lâcher prise par rapport aux mouvements propres de la matière qui remplit peu à peu l'espace.

Cette recherche s'oriente pour l'instant vers différentes qualités d'objets et matériaux animés suivant les étapes de la submersion de la danseuse. D'abord la peinture liquide se substituera à l'eau véritable, n'étant ni assez épaisse, ni assez visible. Puis des prothèses souples faites en silicone permettront de créer des résonances au mouvement dansé. Des objets-marionnettes en volumes abstraits figureront ensuite des animaux et végétaux marins avant qu'en fin de parcours, la lumière, le son finissent de donner l'impression d'un plateau inondé. Les mouvements de l'océan ayant empli l'espace ne seraient finalement matérialisés que par leur influence sur le corps de la danseuse. Rejoignant ainsi le constat d'Arnaud Louski-Pane, Marta Pereira postule que le corps qui danse s'offre comme traducteur privilégié du mouvement des fluides alentour. Le drame est donc autant porté par la force propre de l'océan, mis en scène comme dynamique virtuelle ainsi que par la danseuse et l'évolution des autres éléments visibles sur lesquels il influe.

Sur le plan technique pourtant, c'est bien la danse de Marta Pereira et ses gestes manipulateurs plus ou moins dissimulés qui seront le creuset des présences illusoires alentour. Le modèle de la résonance permet à l'artiste de construire sa danse et d'entamer la construction des objets. Il donne à penser l'articulation entre l'acte d'animation effectué par l'interprète humain et le mouvement autonome de la matière, pourtant cadré et impulsé de façon plus ou moins visible par les artistes au plateau ou en régie.

4. Conclusion

La figuration impossible d'un visage fait l'objet d'une thématisation dans les dramaturgies des spectacles marionnettiques contemporains. Les contextes dramaturgiques font varier le sens de la mise en drame de l'atteinte au visage : le visage peut échapper parce qu'il est celui d'un·e Autre impossible à connaître ou encore parce qu'il fait l'objet d'un deuil impossible. Le geste d'esquisser le visage s'y fait inmanquablement geste dramatique, voué à un échec plus ou moins douloureux. Le corps-objet est autrement « défiguré », lorsque malgré la reconnaissance possible d'un visage, toute fonction subjective est niée à cet objet. Le visage opaque se signale comme écran et non plus commencement de la figure.

Cette transition de l'objet animé à sa mise en jeu comme chose inerte se produit à l'échelle du corps tout entier de l'objet-marionnette. Sa désanthropomorphisation progressive au cours du

XX^e siècle produit un déséquilibre dans la double vision. Ce déséquilibre place l'enjeu dramatique du côté des caractéristiques plastiques et dynamiques propres à la matière plus que de celui de son fonctionnement symbolique et métaphorique comme forme renvoyant à un autre corps, fictif. Suivant un mouvement parallèle à celui qui marqua les arts plastiques au XX^e siècle, des artistes de plateau, tels Benjamin Verdonck, choisissent de mettre en scène le drame de formes géométriques et abstraites. Leurs dramaturgies reposent sur les résonances de couleurs, les échos entre les formes et les tensions dans leurs trajectoires.

Ce caractère d'abstraction est d'autant plus marqué lorsque l'objet n'est plus présent en scène mais que le mouvement est celui de matériaux bruts et fluides. La mise en échec du geste plastique qui tendrait à faire naître une forme est porteuse de drames de la métamorphose. Réinterrogeant les fondements de la manipulation d'objets-marionnettes, la défiguration à l'œuvre amène à d'autres formes de relations entre interprètes humain·e·s et matières animées. L'objet autant que la notion de « contrôle » s'abolissent au profit d'une mise en drame du mouvement aléatoire et quasi-autonome. Une telle mutation du rapport de manipulateur·trice à manipuler permet de placer davantage l'enjeu dramatique dans une réflexion sur les limites du sujet, celles de son humanité, ses rapports au groupe et à son environnement.

Dans ce procès de défiguration de l'objet-marionnette, s'élaborent donc des présences à l'endroit où se trouve mis en question le caractère humain des formes et des corps visibles. Une question reste pourtant en suspens qui concerne le processus de réception et de « dramatisation » que mènent les spectateur·trice·s : la reconnaissance d'un caractère d'humanité est-elle un passage incontournable de la reconnaissance d'une présence ? Y-a-t-il projection d'un visage là où celui-ci n'est plus figuré ?

Les créations marionnettiques contemporaines mettent à l'épreuve notre faculté à percevoir des présences en-dehors de tout processus de reconnaissance formelle d'un être vivant ou humain.

Nous pouvons toutefois noter que dans certaines créations, telles *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba ou *Le Petit Bain* de Johanny Bert, un objet-marionnette anthropomorphe, est, malgré tout, convoqué en scène, sous forme de contrepoint à l'exploration de la matière brute. Dans *Paysages de nos larmes*, un objet-marionnette, manipulé en prise directe par trois marionnettistes danseur·se·s apparaît dans un rôle de narrateur, dans un espace fictionnel qui n'est pas celui des paysages animés mais dont le cadre est posé par une petite armoire. Dans *Le Petit Bain*, ce n'est que dans une saynète en forme d'épilogue, qui suit la première vague d'applaudissements du public, que l'interprète fait apparaître un objet au visage humain. Alors

qu'au cours de toute la représentation, l'interprète en jeu déploie de multiples relations avec une masse de mousse protéiforme, tour à tour partenaire de jeu ou espace modulable du rêve, il fait finalement apparaître sur un de ses doigts un petit personnage anthropomorphe, dont la tête est faite d'une boule blanche placée sur le doigt de l'acteur et dont le corps est formé par le reste de la main. Nous pouvons nous interroger sur les raisons de ce retour à l'anthropomorphisme dans un sursaut final. L'effet en est irrémédiablement une forme de rationalisation des scènes oniriques qui ont précédé. Le thème du partenaire de jeu imaginaire, topique des créations pour la petite enfance, se voit souligné et affirmé plus explicitement qu'il ne l'avait été par la présence toute abstraite de la mousse aux formes changeantes et volatiles.

Contre la nécessité de figurer une forme humaine ou un visage pour qu'agissent dramatiquement les formes, Marco de Marinis évoque notre faculté de reconnaissance du semblable par « kinesthésie ». La kinesthésie explique-t-il citant Jean-Marie Pradier « est produite seulement par des mouvements biologiques (ceux qu'Eisenstein nomma « expressifs »), que les observateurs sont capables de reconnaître même « dans l'absence de toute silhouette anthropomorphique »⁴¹⁶. Les avancées des neurosciences et la découverte des neurones miroirs sont au centre de cette proposition théorique. Elle constitue, pour le champ spécifique sur lequel nous nous interrogeons, un premier biais d'appréhension de la marionnette, non comme objet anthropomorphe, ni même comme objet ou matière informe mais comme dynamique. Elle éclaire la reconnaissance d'une présence par le seul repérage de mouvements tel celui produit par un souffle d'air.

Toutefois nous devons par la suite compléter cette approche, qui ne suffit pas encore à éclairer précisément le système des présences déployé dans certaines créations du corpus. *Chansonnette pour Gigi* de Benjamin Verdonck repose uniquement sur le mouvement vertical ou horizontal de rectangles unicolores. *Animal épique* des Ateliers du spectacle donne à voir des structures immobiles et longtemps informes. En l'absence de mouvement des matières ou par la réalisation de mouvements non imitatifs du vivant, un système de présences parvient à s'ériger en-dehors du corps de l'acteur·trice. Dans la suite de cette recherche, il importerait donc, dans un double mouvement de saisir les mécanismes qui continuent d'autoriser la construction de présences à partir de l'informe et en-dehors de l'identification kinesthésique et d'analyser la singularité du système des présences persistantes.

En d'autres termes, il s'agira de saisir en quoi ces mutations de l'objet-marionnette en flux de matière informe bouleverse le système et la qualité des présences en scène. Comme l'écrit

⁴¹⁶ M. DE MARINIS, « Corps et théâtre. De la sémiotique aux neurosciences. Petit glossaire transdisciplinaire. », *op. cit.*, p. 173 ; Citation interne : J.-M. PRADIER, « Le public et son corps. Éloge des sens », *Théâtre/Public*, n° 120, 1994, p. 27.

Brunella Eruli, « [en] exhibant les hésitations, les accidents, les ratages rencontrés dans son parcours vers “l’incarnation” d’une forme de vie dont elle ne peut atteindre que le stade initial – celui de la matière qui s’éveille –, la marionnette souligne non pas l’imperfection ou les limites de son “humanité”, mais les contraintes qui font d’elle une présence à part »⁴¹⁷.

Penser la marionnette comme performance d’un mouvement indépendant de toute forme paraît pourtant trop radical pour définir tout à fait ce qui se joue dans le champ marionnettique. La relation entre deux instances et la question des limites du sujet, pour devenir dramatiques, passent par une forme de manifestation dans le visible. Le souffle qui participe à l’élaboration d’une figure fluide dans *L’Après-midi d’un foehn (version 1)*, par exemple, se manifeste dans le visible, par son influence sur d’autres corps, fonctionnant comme témoins. La précision de notre approche doit donc passer par l’analyse, dans les écritures, de la tension entre matériel et immatériel, entre visible et invisible. Comment s’y réalise dans la pratique l’invitation, formulée par Valère Novarina, à « creuser la matière profonde jusqu’à monter au trou aérien »⁴¹⁸ ?

⁴¹⁷ B. ERULI, « Ruptures d’échelle », *Puck*, « Des corps dans l’espace », n° 4, 1991, p. 7.

⁴¹⁸ V. NOVARINA, *Le Théâtre des oreilles - pièce radiophonique pour marionnette électronique*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2001, p. 11.

Chapitre 3.

Procès de dématérialisation

[...] au théâtre, ce qui vient sur scène est radicalement provisoire. Ce qui occupe le vide y sera vite évacué. Et le théâtre s'occupe à refaire le vide, sans cesse. Fini le jeu, on démonte. Place aux suivants. À nouveau le dégagement, le vidage. Le théâtre n'admet pas de comblement durable, stabilisé. [...] son vide doit être *produit*. Non pas un vide trouvé, disponible, dont on se contenterait de faire usage : mais un vide fait, travaillé, engendré par la régie de scène, parce qu'il n'est pas utilisé une fois, mais sans cesse re-produit, évacué à nouveau pour que la scène à nouveau s'emplisse d'actions et d'événements attendus.⁴¹⁹

Denis Guénoun, « Qu'est-ce qu'une scène ? ».

Les atteintes à l'unité et à la forme de l'objet animé nous amènent à penser la marionnette suivant la dynamique dramatique qu'elle met en œuvre plus qu'à travers la double identité entre un corps-objet et un second corps fictif. Le morcellement de l'objet-marionnette (chapitre 1) et la disparition de ses caractères formels et plus encore anthropomorphes (chapitre 2) constituent les premiers symptômes d'une tension de la marionnette vers son immatérialité. Le troisième type d'entame que subit en effet l'objet-marionnette est de l'ordre de la réduction matérielle de son volume, de son relief, de sa densité, qui revient à son procès de dématérialisation.

Parlant de dématérialisation de l'objet-marionnette plus que d'objet-marionnette immatériel, il s'agit de ne pas nier les nombreuses persistances de l'objet et de la matière dans les pratiques marionnettiques. L'enjeu est davantage d'analyser la façon dont les pratiques contemporaines déploient la tension allant de l'objet-marionnette unique, entier et anthropomorphe à la mise en scène du « trou de la matière » (cf. graphique en introduction⁴²⁰). Il ne s'agit pas non plus, en désignant un processus plus qu'un état, d'adopter une perspective historique qui affirmerait l'absolue contemporanéité de la mise en œuvre d'instances dramatiques immatérielles, mais plutôt d'analyser *l'effet d'évidement* qui atteint le corps-objet de la marionnette. C'est bien la façon dramatisée dont cet évidement se produit qui nous permet d'employer pour le désigner des

⁴¹⁹ D. GUÉNOUN, « Qu'est-ce qu'une scène ? », dans Collectif, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 17.

⁴²⁰ Figure 1, p. 27.

termes – « évidemment », « persistance », « dématérialisation » –, faisant entendre une comparaison entre deux états de l'objet-marionnette.

Suivant l'invitation de Valère Novarina à « creuser la matière » jusqu'au « trou aérien »⁴²¹, les créations de Gisèle Vienne, de la compagnie La Mue/tte, des Ateliers du spectacle, pour ne citer qu'eux, donnent à voir des objets creusés, c'est-à-dire traités comme images ou dont ne subsistent qu'une enveloppe, une silhouette, le bord d'un gouffre. Dans ce chapitre, notre attention portera donc, comme dans toute cette première partie de thèse, sur les ruines de l'objet-marionnette, afin de témoigner plus précisément du devenir image de l'objet, puis de la dimension ondulatoire de ses persistances.

Florence de Mèredieu analyse la voie de la dématérialisation empruntée par les arts plastiques, à la lumière de la philosophie hégélienne. Elle rapporte dans son *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, la théorie du philosophe allemand selon laquelle

l'art ne peut se passer de la matière, d'une incarnation *hic et nunc*, dans les dimensions plurielles de l'espace et du temps. Cette incarnation fut-elle [...] la plus minimale et la plus « immatérielle » possible !⁴²²

Cette question de la nécessaire « incarnation » – que nous entendons plus précisément comme « matérialisation » dans les propos de Florence de Mèredieu – acquiert dans le champ des arts de la marionnette une acuité toute particulière. Nous chercherons à tester cette nécessité de la matière et à montrer en quoi les créations marionnettiques contemporaines, telles celles des Rémouleurs ou du Morbus Théâtre, se situent justement dans cette tension décrite par Hegel vers le « plus minimale » degré de matérialité.

À l'ouverture d'un chapitre portant sur la dématérialisation de l'objet-marionnette, il importe également de nous situer dans le vaste champ des analyses esthétiques contemporaines qui s'intéressent, comme tendance générale, à la dématérialisation de la scène par le recours aux technologies numériques. L'utilisation de nouvelles technologies de l'image – captations du mouvement, projections tridimensionnelles, différées ou en direct – a entraîné, comme le note encore Florence de Mèredieu, dans son ouvrage *Arts et nouvelles technologies*, « les artistes dans la voie d'un immatérialisme de plus en plus radical »⁴²³. L'universitaire poursuit en ces termes, qui font écho à l'histoire de l'objet-marionnette : « l'œuvre s'allège de ces supports « lourds » que sont le bois, le marbre, le châssis et le cadre du tableau, etc. Ce qui constitue le support de l'œuvre,

⁴²¹ V. NOVARINA, *Le Théâtre des oreilles - pièce radiophonique pour marionnette électronique*, op. cit., p. 11.

⁴²² F. de MÈREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 13.

⁴²³ F. de MÈREDIEU, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003, p. 164.

c'est, de plus en plus, l'« image » – fluïdique, immatérielle, en apesanteur. L'image désincarnée des nouveaux médias [*sic*] »⁴²⁴.

Nous ne prétendons pas dans le présent chapitre synthétiser les nombreux travaux scientifiques s'étant intéressés à la dématérialisation numérique du corps en scène en général. Les recherches menées sur l'image et le corps numériques au théâtre par Josette Féral en France, en collaboration notamment avec Renée Bourassa et Louise Poissant au Québec (Canada), celles menées par Clarisse Bardiot sur les *digital humanities*, ainsi que les différentes thèses en cours sur le sujet de l'image numérique en scène constituent toutefois des éclairages importants pour notre recherche. Notre travail choisit plus spécifiquement de s'intéresser à la dématérialisation de l'objet-marionnette et d'y interroger la filiation entre la manipulation d'objets et celles d'images. La question de l'empreinte du geste plastique reste centrale dans les créations de notre corpus, même lorsque le numérique est présent dans les outils de construction du son, de l'image et de la lumière du spectacle. Nous n'oublions pas que les artistes interrogé·e·s recourent à des logiciels d'enregistrement et mixage de sons, de montage vidéo ou encore de création lumière mais ces outils nous intéressent – et nous semblent participer à l'économie de présences marionnettiques – dès lors qu'il garde la trace de la main humaine à l'ouvrage.

Nos analyses viseront donc à caractériser la densité matérielle problématique des instances dramatiques, qu'il s'agisse d'images faisant l'objet d'un travail d'animation et de manipulation plastique ou de volumes mis en scène comme surfaces. Nous proposerons ensuite d'envisager la dématérialisation de l'objet-marionnette suivant une perspective inverse, à savoir comme mise en jeu dynamique de la matière invisible et comme sensibilisation à la vivacité ondulatoire de la lumière, du son et de l'espace entre les corps. Ainsi s'agira-t-il de comprendre la nature du geste qui les sculpte à partir du vide et le travail du corps qui les donne à voir. Enfin, l'objet-marionnette ondulatoire et dématérialisé exige de concevoir le regard spectatorial comme instance incarnée. Nous nous intéresserons donc aux modèles spectatoriels qui se trament dans ce procès de dématérialisation des instances animées.

1. Animer des surfaces, animer en surface

Premier symptôme de la dématérialisation de l'objet-marionnette, les dispositifs scéniques concourent à un aplanissement des objets et des corps qui produit leur devenir image. De volumes, ceux-ci deviennent surfaces ou plans. Alors que certaines œuvres reposent sur

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 217-218.

l'animation d'images en tant que telles – photographiques, dessinées, filmées – d'autres procédés consistent à évider symboliquement les corps pour écrire à partir d'eux comme avec des images sans épaisseur. Suivant les mises en œuvre de cette animation de surface ou en surface, un jeu métathéâtral s'instaure, qui met à distance l'image spectaculaire en la signalant comme simulacre. Le simulacre est en effet cette instance qui imite par la forme, qui simule sans être et, le cas échéant, qui trompe les sens sur le caractère de réalité d'une chose⁴²⁵. Ainsi se trouve problématisé et rendu dramatique le rapport de la chose réelle à sa reproduction en apparence.

1.1. La fabrique de l'image

1.1.1 Projections optiques : le chemin de l'objet à son image

Parler d'un « devenir image » de l'objet-marionnette implique de nous situer clairement vis-à-vis de la très longue tradition des théâtres d'ombres. Ces théâtres rituels ou populaires que l'on rencontre sur tous les continents reposent sur l'animation d'images, dans la mesure où les objets mis en jeu servent la création de silhouettes d'ombres sur différents types d'écrans. Pourtant, de telles pratiques résistent par plusieurs aspects à une désignation comme dispositifs d'animation d'images. Dans des pratiques traditionnelles de théâtres d'ombres, telles le *wayang* en Asie du Sud-Est ou le *tolu bommalata* dans la région de l'Andhra Pradesh en Inde, le public est placé tout autour de l'écran. Les spectateur·trice·s assistent ainsi soit au spectacle des silhouettes d'ombre, soit au jeu du ou des manipulateurs avec les objets. Cette relation de l'objet à l'image est intégrée au rituel et non pas forcément à la dramaturgie de l'œuvre. Or l'expression « devenir image » telle que nous l'employons désigne plus précisément des procédés qui dramatisent le changement d'état, le cheminement de l'objet à son image. Elle ne prétend pas désigner un processus historique, ni même chronologique, à l'échelle des arts de la marionnette, d'un parcours d'artistes ou d'une œuvre en particulier. Ainsi si les multiples pratiques de théâtres d'ombres peuvent influencer des artistes comme Les Rémouleurs ou même François Lazaro, comme nous le verrons, le « devenir image » de l'objet-marionnette se produit de façon singulière dans leurs dramaturgies, qui mettent en tension la plasticité des formes visibles, la relation entre l'objet et son image.

⁴²⁵ « Simulacre », dans A. Rey (éd.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, 4 vol. : « v. 1170, simulachre ; empr. au lat. *simulacrum* « représentation figurée de quelque chose », d'où « portrait, statue, image » et « ombre, apparence », dér. de *simulare* → simuler.

Sens I. (jusqu'au XIX^e siècle) : Statue, image.

Sens II. 1. (1552) Apparence sensible qui se donne pour une réalité → fantôme (fig.) – Fausse apparence, illusion → mensonge, ombre. 2. A) Objet qui en imite un autre. [...] ».

Le travail sur les images animées mené par la compagnie Les Rémouleurs met en scène la production d'images à partir de corps et objets visibles. Le mécanisme même de projection est ainsi au cœur de la dramaturgie de *Rêves et motifs*. Olivier Vallet a reconstruit pour cette création deux *camera lucida*, c'est-à-dire des épiscopos permettant la projection d'objets en volume. Autrement appelées par lui « Cyclopes », ces machines ont reçu le prix Lumière aux trophées Louis Jouvet. Il nous en explique le mécanisme :

Les objets ou les mains [à l'intérieur de la boîte] reçoivent énormément de lumière, et comme nous les plaçons exactement au point focale de la lentille de la machine, leur image est projetée (inversée deux fois, haut/bas et droite/gauche [...]).⁴²⁶

Pour *Rêves et motifs*, ces boîtes de bois dont une ouverture est couverte d'un tissu noir d'un côté et dont une des faces est occupée par la lentille sont posées au sol, sur scène, à la vue du public. Les deux interprètes les utilisent simultanément et en miroir, pour projeter de part et d'autre de la salle, sur ses murs, l'image de leurs propres mains en train de manipuler une feuille de papier. La visibilité du dispositif de projection dans cette création fait écho à la thématique scientifique du spectacle. Elle permet aussi de porter un discours, déjà présent dans les écrits d'Alexandre Grothendieck, sur l'élaboration de la pensée scientifique comme artisanat ou bricolage.

La taille de la boîte permet d'y faire pénétrer une main, qui se manifeste alors comme membre autonome, séparée du reste du corps, sur la surface de projection. Ce procédé d'effacement de la source du mouvement confère à l'image l'épaisseur du rêve. Par ailleurs, l'agrandissement et l'éloignement conjugués de l'image par rapport à sa source physique produit une mise à distance par rapport au corps réel et individualisé qui en est l'origine physique. Ils sont une réponse technique au choix des Rémouleurs de ne pas s'intéresser à la figure d'Alexandre Grothendieck autant qu'à son discours qui possède une valeur universelle.

⁴²⁶ O. VALLET, lettre à J. Postel, 1^{er} novembre 2018.

Une séquence des *Hurlements* du Clastic Théâtre témoigne d'une approche de la projection lumineuse, relevant d'une mise en scène similaire de la distance et de l'agrandissement des images par rapport à leur source. Un interprète y éclaire à l'aide d'un projecteur, tenu à la main, de grandes sculptures métalliques en forme d'anges fixés à des poteaux de bois (cf. Figure 33). Leurs ombres apparaissent ainsi sur les murs de l'usine, tandis qu'un second interprète muni d'un long bâton, imprime un mouvement d'oscillation aux sculptures. Le chaos des ombres projetées et en mouvement constitue l'amplification des gestes, produits en avant-plan par les interprètes vêtus de bleus de travail. Les ombres animées apparaissent ainsi comme le résultat immense et dynamique de l'activité humaine et du corps au travail.



Figure 33 – *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, Clastic Théâtre, 2013. (photo : Clastic Théâtre)

1.1.2 Images vidéographiques : échos de la matière

Un procédé extrêmement récurrent sur les scènes contemporaines en général est celui de la projection vidéographique. Didier Plassard évoque dans son article publié dans l'ouvrage collectif *Le Réel à l'épreuve des nouvelles technologies* la « place grandissante des simulacres »⁴²⁷ qui résulte de la multiplication des écrans et des dispositifs numériques dans les créations scéniques. La friction

⁴²⁷ D. PLASSARD, « L'écran contre la scène (tout contre) », dans J. Féral et E. Perrot (éd.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 46.

devient selon lui intéressante entre ces technologies et la scène lorsqu'elle provoque du désordre grâce à l'irruption de l'humain, autrement dit lorsqu'elle affaiblit le « pouvoir de fascination des écrans »⁴²⁸. Cette friction n'existe que lorsque l'image virtuelle expose son opacité, c'est-à-dire lorsque « la machine de vision »⁴²⁹ n'est pas transparente. Didier Plassard reconnaît cette opacité aux « pratiques visuelles les moins élaborées »⁴³⁰. Nous reconnaissons dans cette expression un trait distinctif des œuvres qui nous intéressent, telles que nous les avons situées, en introduction, dans un en-deçà des technologies numériques.

Il nous apparaît que les recours à la vidéo dans les créations *54x13* du Morbus Théâtre ou encore *Animal épique*, des Ateliers du spectacle sont de celles-ci. L'immatérialité propre à l'image projetée y entre en friction avec les corps et objets réels. L'enjeu est donc de saisir en quoi ces dispositifs qui convoquent l'image de l'objet déplacent le sens du travail plastique, propre aux pratiques marionnettiques, et en quoi ils complexifient le système des objets-marionnettes.

De nombreuses compagnies reconnues institutionnellement et du fait de leur parcours comme appartenant au paysage marionnettique se sont largement emparées des techniques de captation et projection d'images numériques depuis le début du siècle. Parmi celles ayant fait date, on retiendra les créations de la compagnie néerlandaise Hotel Modern, *The Great War* (2001) et *Kamp* (2005), qui portaient respectivement sur les Première et Seconde Guerres Mondiales. Agrupación Señor Serrano est une compagnie espagnole qui fonde aussi son approche sur la captation en direct d'images filmées et jouées sur des maquettes. La chorégraphe Michèle Anne de Mey a créé *Kiss and cry* (2011) avec le vidéaste Jaco Van Dormael, une œuvre au croisement de la danse et des arts de la marionnette. Le cadrage vidéo y permet une focalisation sur la « nanodanse » – terme empruntée à la chorégraphe elle-même – de fragments de corps des interprètes, en l'occurrence leurs mains, qui dessinent les corps des figures dramatiques. La liste est en fait extrêmement longue des compagnies qui convoquent l'image vidéo sur leur scène, qu'elle soit produite en direct ou non.

Toutefois, lorsque la vidéo n'est utilisée que de façon irruptive dans le fil de la représentation, la friction entre l'objet et l'image devient d'autant plus signifiante qu'elle provoque un changement de régime visuel. Bien souvent, comme c'est le cas dans *54x13* du Morbus Théâtre, ces images projetées renvoient à un univers mental. Le cadre de l'écran ouvre alors sur un ailleurs spatio-temporel de l'ordre du souvenir ou du rêve. Dans *54x13*, la première séquence de

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 59.

projection provoque une rupture dans le jeu. L'écran devient le lieu du souvenir. Guillaume Lecamus explique d'ailleurs que son intention originelle était de projeter réellement des diapositives. Le recours au numérique s'est finalement avéré plus léger techniquement mais l'idée était de reproduire avec lui l'effet de l'image appartenant au passé : le film vidéographique se compose d'une succession d'images fixes et en noir et blanc.

La seconde séquence vidéographique instaure en outre une contradiction intéressante avec l'objet en scène. Alors que le cycliste miniature est absolument immobile et inarticulé, la projection d'une bande blanche discontinue permet de dessiner autour de lui l'espace d'une route qui défile. L'image numérique en arrière-plan n'a donc pas une fonction de figuration autonome. Elle agit comme moteur pour l'animation de l'objet inerte.

Avec *54x13*, la vidéo échappe à sa fonction de création d'une présence virtuelle. Elle nourrit la complexité d'un système des présences toujours centré sur l'objet, cette sculpture de cycliste miniature. Même numériques et préenregistrées plutôt que créées par des dispositifs optiques, les images vidéographiques dans *54x13* fonctionnent dramaturgiquement comme *projections à partir* de l'objet.

Le lien entre objets et vidéos problématise autrement le statut des objets dans *Animal épique* des Ateliers du spectacle dans la mesure où images et matériaux justement, ne s'y rencontrent pas. Après une première scène en forme de prologue, la représentation s'ouvre sur la projection d'une séquence vidéo tournée dans la nature. Aucun corps n'y apparaît. Seules les voix de deux humains nous parviennent et leur présence physique ne se traduit que dans les mouvements instables de la caméra qui semble portée à l'épaule. Les deux personnages sont en quête d'une créature indéfinie. À la fin de ce court film, les deux interprètes apparaissent en scène et poursuivent, mais cette fois à travers le geste plastique, la quête de cette créature dont l'image n'a pu être capturée.

La vidéo dans ce dispositif agit donc comme médium de l'absence des corps. Son cadrage oriente notre regard non pas sur les mouvements de corps présents mais bien sur des lieux d'absence. Cette vidéo initie la quête plastique qui constituera le reste de la représentation d'*Animal épique*. Le geste plastique répond aux manques de la vidéo. D'une certaine façon, le médium vidéographique est ici convoqué au plateau pour signifier une impossibilité à donner corps à la figure. Il souligne, en négatif, la spécificité de la matière et de l'objet en scène à savoir leur réalité plastique, leur densité matérielle et concrète au plateau.

La mise en scène de l'image vidéographique crée donc une friction lorsque la vidéo rompt l'homogénéité du dispositif. L'image numérique qui n'est pas présente en continu (ce qui l'oppose

à celle des créations d'Hotel Modern ou de Michèle Anne de Mey, précédemment citées) dessine une marge au système de figuration. Elle fait irruption au plateau et devient signifiante par cette rupture-même de l'homogénéité médiologique des présences. Sa mise en œuvre rend visible une discrédence entre l'objet et son image. Plus qu'un aplanissement des volumes réels, elle déploie alors à partir de l'objet un écart de réalité et de temporalité. Elle le met en perspective et l'augmente d'une présence qui n'appartient plus exactement à l'ordre du corps et du matériel.

1.2. De l'épaisseur plastique des images

La manipulation de l'image agit autrement sur le plan dramatique lorsque l'image fait elle-même l'objet d'une manipulation en direct. Dans les créations de la Mue/tte, qui se fondent sur des images d'archives, la photographie et la vidéo subissent un travail plastique réel, qui permet d'en expérimenter l'épaisseur matérielle. L'image n'est plus le résultat d'un processus d'évidement ou d'écartement par rapport à sa source matérielle, elle est elle-même l'objet animé. Sa manipulation fait de l'image un objet-marionnette, à l'épaisseur plastique problématique.

Les travaux de La Mue/tte, des Rémoisseurs, de François Lazaro – lorsqu'il choisit de mettre en scène les œuvres plastiques de Francis Marshall – ou encore des Ateliers du spectacle – qui font voir l'activité en cours du bricoleur – s'inscrivent dans la lignée de compagnies historiques, qui ont placé le geste plastique au cœur du dispositif d'animation. Joan Baixas a fait figure de précurseur pour les nombreuses compagnies contemporaines qui mettent en drame le dessin et la peinture, parmi lesquelles nous pensons en particulier à la compagnie Amoros et Augustin (*360° à l'ombre*, 2000) ou à la plus jeune compagnie Stereoptik (*Dark Circus*, 2015).

1.2.1 Dans l'épaisseur de la photographie

Dans les deux soli qui composent *Les Folles* de la compagnie La Mue/tte, le rapport émotionnel et politique aux images archivistiques se traduit dans le rapport physique des corps humains à des images qui font corps.

Dans le solo *Point de croix* de Delphine Bardot, c'est à travers le geste de broderie que se raconte la fabrication des souvenirs comme autant d'images. Dans une séquence déjà évoquée précédemment, l'interprète tire les fils accrochés à un tambour de tulle pour faire apparaître progressivement un visage. Le dispositif créé par Delphine Bardot consiste à faire se rapprocher du tambour des pans de papier souples et transparents, sur lesquels est reproduit par fragments un portrait photographique proche de ceux qui ont marqué l'iconographie de lutte des mères

argentines. Les traits tracés sur ces morceaux de tissus, une fois collés, à la surface du tambour apparaissent alors par transparence. Le geste artisanal de la femme qui brode confère une plasticité au processus de remémoration. Il traduit aussi la part de création qui entre en jeu dans le mécanisme du souvenir. Le passage du médium photographique à celui du tissu brodé, découpé et recousu donne chair au portrait, que l'interprète enlace finalement de ses deux bras dans un geste de triste tendresse.

Dans le second solo des *Folles*, intitulé *Silencio es salud*, Santiago Moreno assume un rôle d'enquêteur, cherchant à retrouver des traces de vies appartenant à un ailleurs et un passé. La mise en place d'un dispositif de Pepper's ghost miniature dans le creux d'un tambour permet de faire voir l'alternance entre le visage réel de l'interprète et les différents portraits qu'il fait défiler et qui se reflètent à la surface du tambour. La fusion partielle de son visage avec ceux des disparu·e·s raconte une confusion des identités, une abolition de la distance. Elle signifie une perte des repères qui structureraient le rapport entre l'enquêteur et l'objet de sa quête. Cette perte de repères est d'autant plus tangible qu'elle passe une illusion visuelle subie par le·la spectateur·trice lui·elle-même.

En outre, le passage en fondu de la photographie au visage de chair procède d'une évolution de l'épaisseur matérielle des portraits. Elle traduit matériellement la volonté militante de faire entendre l'actualité d'une lutte. Une des façons de lire l'alternance entre les deux natures de visages visibles est d'y voir une volonté de redonner chair, à la fois pour redonner corps aux disparus et pour rendre actuel le propos par la présence physique réelle d'un des visages. Le procédé de confusion des fragments de corps humains et non-humains traduit la lutte pour maintenir vivant un visage appartenant au passé.

Le chercheur Dominique Casimiro analyse le phénomène des *siluetazo* en comparant leur fonctionnement médiumnique à celui des portraits photographiques des disparu·e·s. Son approche du médium photographique nous éclaire sur la manipulation des temporalités à l'œuvre dans le solo de Santiago Moreno.

La photographie, loin d'opérer une illusoire présentification du passé, accuse en elle la lourde déposition du temps. Ces visages sont donc pour nous des visages d'un autre temps : le disparu est un disparu d'un autre temps. Le risque est donc que la photographie souligne son historicité, se pose en mémorial perpétuant ainsi la béance d'une éternité de laquelle jamais ne reviendront les disparus. La photographie est ce qui rappelle l'absence à notre souvenir. Le cliché fait mémoire du disparu. D'une façon radicale, les clichés des disparus signifient cette perte. Les photographies de ces victimes, que nous avons tous en tête, mettent en effet en lumière une

perte déplorable, non pour les faire revivre dans l'éternel présent de la manifestation, mais à l'inverse pour révéler la déperdition d'être inscrite en chaque image.⁴³¹

Dominique Casimiro analyse ensuite la façon dont les *siluetazo* constituent une réponse à l'écart mémoriel que la photographie instaure. D'une façon similaire, l'incarnation – au sens de processus qui donne chair – des portraits photographiques par le dispositif du Pepper's ghost, traduit par un jeu d'épaisseurs matérielles la revendication des militantes de la Place de Mai, à savoir le retour de leurs disparu·e·s vivant·e·s.

Si au début de la scène analysée, la matérialité des portraits historiques est caractérisée par sa fragilité – les photographies étant reproduites sur de simples feuilles de papier – cette scène de *Silencio es salud* leur confère une soudaine profondeur physique.

Dans *Point de croix* autant que dans *Silencio es salud*, la photographie manipulée comme objet fonctionne comme relique, c'est-à-dire comme signe subsistant d'une existence passée. Pour actualiser une lutte ou construire un souvenir, il s'agit au plateau de redonner à cette image une épaisseur charnelle par des procédés scéniques et visuels de relation ou confusion entre corps, objets et images.

1.2.2 Tableaux animés

D'autres types d'images que sont les dessins et peintures font l'objet de manipulations scéniques qui les érigent en objets-marionnettes.

L'origine du projet de création des *Hurlements* par le Clastic Théâtre est le désir de François Lazaro de rendre hommage au plasticien, peintre et auteur Francis Marshall. Lorsque François Lazaro écrit sur sa rencontre avec l'univers de ce sculpteur, il évoque la découverte de pantins qui lui parlent⁴³². L'hybridité du dispositif final tient donc à cette rencontre des langues : l'une théâtrale et l'autre graphique, plastique et scripturale. En conséquence de cette hybridité originelle du projet, les objets mis en scène dans les *Hurlements* sont autant des pantins que des écriteaux et des tableaux réalisés par Francis Marshall. L'enjeu étant de rendre un hommage, un mode de manipulation de ces objets-images en est le geste d'exposition ou encore de monstration.

Les tableaux du peintre sont par exemple au cœur de la séquence intitulée « Apparitions – 19 septembre ». Les interprètes se saisissent tour à tour d'un des tableaux qui viennent d'être amenés

⁴³¹ D. CASIMIRO, « Béance des corps et failles de la mémoire dans l'Argentine de l'après-dictature », dans M. Garré Nicoară et J. Postel (éd.), *Corps béants, corps morcelés : altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain-la-Neuve, E.M.E., 2018, p. 111.

⁴³² F. LAZARO et D. LEMAHIEU, « Dialectiques du Clastic Théâtre », *Théâtre/Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, 2009, p. 93.

au centre de la scène, en pile sur un transpalette. Leur action est alors simplement de s'avancer vers le public, se tournant simplement de façon à ce que chacun·e puisse voir l'image. Progressivement, leurs mouvements se complexifient un peu jusqu'à créer une forme de chorégraphie collective. Certaines séquences font alors voir plusieurs tableaux en même temps, suivant des dispositions spatiales changeantes, qui miment le dispositif classique d'exposition picturale, en faisant varier la hauteur à laquelle sont disposées les images et la distance entre elles, par exemple. Grâce à des arrêts « sur image » suffisamment long, le temps est toujours laissé aux spectateur·trice·s pour regarder le tableau au cœur de l'image figée formée par les interprètes. En outre, les interprètes se positionnent ponctuellement face au tableau. En forme de mise en abyme, ils donnent à voir un regard qui se pose sur l'image. Enfin, il advient dans cette séquence également que les interprètes ajoutent le son à l'image, lorsqu'ils lisent à voix haute les textes écrits par Marshall sur les cadres de ses peintures. Dans un dernier mouvement, les interprètes esquissent une danse, portant chacun un tableau dans les bras.

L'exposition d'images s'entend donc, dans les *Hurlements*, non seulement comme simple dispositif spatial d'installation mais aussi comme geste réellement effectué par les interprètes. La manipulation de l'image y tient non pas à la modification de son tracé, de sa forme, mais comme on l'a vu avec la Mue/tte, en opérant un transfert médiumnique. L'image est mise en mouvement et en son.

Par ailleurs, il s'agit d'animer les images non pas uniquement en travaillant dans leur épaisseur plastique mais en ménageant dans le dispositif théâtral des possibilités pour les spectateur·trice·s de devenir observateur·trice·s d'images peintes. Un travail sur la temporalité, dont on a vu qu'il consistait à ménager parfois des temps d'immobilité dans la monstration des tableaux, permet de laisser au public le temps de la lecture et de l'observation, autres formes de déploiement virtuel de l'image.

Au cours du parcours des *Hurlements*, des temps « d'arrêt », assis ou non, face à différentes installations, permettent la lecture de multiples pancartes qui font partie des sculptures de Francis Marshall. Le public se voit également distribué des textes imprimés, qui sont extraits de l'œuvre écrite de cet artiste. Il s'agit d'un recueil de lettres de réclamations fictives, recueil qui a donné son titre au spectacle.

Le déroulement de la représentation n'est donc pas linéaire, ni rythmé par le seul mouvement des corps. L'ambition est au contraire de provoquer des arrêts sur image – en l'occurrence arrêts des regards sur les œuvres écrites et plastiques de Francis Marshall. Le rythme théâtral s'hybride et ménage un temps pour la contemplation, la lecture, le parcours des images. François Lazaro a

mené en cela un travail scénaristique à partir d'œuvres plastiques qu'il évoque dans les termes suivants : « De là, nous bâtissons un prologue, des actes, des sections, des salles, des mouvements »⁴³³.

Avec les *Hurléments*, le théâtre prête sa forme et sa structure (en actes et mouvements) aux signes graphiques et scripturaux pour permettre leur déploiement temporel, pour permettre à leur structure iconologique de se faire rythme et mouvement, de passer dans les corps spectaculaires.

1.2.3 Opacité et évanescence des écrans

Les surfaces, photographies et écriteaux font donc l'objet d'un acte d'animation, dans lequel se conjuguent mise en mouvement et travail sur l'épaisseur plastique. Suivant le principe d'opalisation⁴³⁴, la présence d'un écran dans les dispositifs marionnettiques peut catalyser les réflexions sur la réalité des images et des corps.

Paul Claudel au début du XX^e siècle a ouvert une voie importante à la dramatisation du statut des écrans et des ombres. Dans ses œuvres écrites, une dimension métathéâtrale et métaphysique tient à la mise en scène des ombres et des spectres. La très célèbre scène de l'Ombre Double en est un exemple célèbre, qui a posé, notamment à Jean-Louis Barrault, de très grandes difficultés de mises en scène. La qualité singulière de cette figure est d'être une « ombre sans auteur » justement parce qu'elle fait voir le couple d'Ysé et Mesa, interdit d'existence⁴³⁵. La matérialité du mur sur lequel cette ombre apparaît installe, dans l'œuvre écrite, une contradiction plastique qui tient à la monstration d'une scène inexistante et donc d'une silhouette sans source. Paul Claudel joue donc de la matérialité paradoxale de l'écran, capable de donner à voir des corps, tout en ne possédant pas l'épaisseur matérielle des corps réels. Ce jeu sur la symbolique du dispositif de projection est ce qui permet à Raphaële Fleury d'affirmer que la « nécessité dramatique de cette scène [...] réside [...] surtout dans l'événement de sa monstration »⁴³⁶ et que cette ombre constitue le « comble de l'illusion »⁴³⁷. Elle touche au seul possible proprement théâtral qui est « la production d'un visible illusoire et néanmoins réel, présent, présenté devant témoin »⁴³⁸.

La scène de l'Ombre Double repose donc sur le double potentiel dramatique de l'écran – celui de surface de projection du réel et de corps conférant une matérialité à l'invisible – auquel s'ajoutera une troisième fonction qui est celle de film opaque qui dissimule.

⁴³³ CLASTIC THÉÂTRE, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, dossier de présentation », *op. cit.*, p. 4.

⁴³⁴ Voir en introduction générale, l'énonciation du principe théorisé par Henryk Jurkowski, p. 25.

⁴³⁵ R. FLEURY, *Paul Claudel et les spectacles populaires*, *op. cit.*, p. 337.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 342.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 343.

⁴³⁸ *Id.*

S'agissant d'un voile transparent, un simple jeu de lumières peut faire osciller l'écran d'une de ces fonctions à l'autre. Lorsque le voile est éclairé par l'arrière, il « occulte l'innommable et le désigne quand même indirectement »⁴³⁹. Cet innommable se trouve par exemple être la figure de militaire à tête de squelette dans le solo *Point de croix* de la compagnie La Mue/tte. À la limite du perceptible, cette image de la mort et de la violence étatique apparaît comme une menace, un songe refoulé, à travers un tulle tendu en arrière-scène et devant lequel évolue longtemps le personnage féminin.

Lorsque l'écran est éclairé par l'avant, son caractère opaque prime. Le globe de toile blanche qui forme la tête des marionnettes électroniques de Zaven Paré signale par son opacité le vide constitutif de cet objet et l'inaccessibilité d'une potentielle intériorité ou psychologie du sujet. Ce vide nous est rendu sensible également par l'absence d'enveloppe cutanée de ce robot ailleurs que sur cette zone du visage. L'écran, parce que partiel, ne fait donc pas office de visage mais de médium minimal, suffisant à ancrer une parole au plateau⁴⁴⁰.

Olivier Vallet de la compagnie les Rémouleurs focalise quant à lui une partie de ses recherches sur la matérialité des surfaces de projection. Il explore leur plasticité afin de les constituer en objets et lieux de l'animation. Ses écrans, faits de miroirs, de films de savon, de murs et plafonds sculptés, de voiles, fonctionnent ainsi à eux-seuls comme objets-marionnettes (dans la mesure où ils sont érigés par lui en corps animés).

Olivier Vallet a par exemple collaboré avec François Graner, chercheur au CNRS spécialiste des bulles de savon, pour mettre au point le miroir liquide utilisé dans *Rêves et motifs*. Cette surface est à la fois extrêmement transparente et capable de réflexion. Ainsi se construisent pour les spectateur·trice·s situé·e·s de part et d'autre de la structure des images de corps symétriques et fragmentaires. De forme ronde et capable d'être alimenté en permanence pendant la représentation, le miroir peut aussi être traversé par la main des interprètes. Son extrême fragilité impose pour cela un très grand tact dans la manipulation. Elle instaure un suspens quant au moment où la bulle pourrait se briser soudainement.

Olivier Vallet explique à ce propos que dans un précédent spectacle le film de savon était assez résistant pour ne pas se briser de lui-même. Les artistes avaient alors dû choisir de le briser volontairement afin de rendre tangible la matérialité singulière de cet écran et pour éviter qu'il n'agisse que comme médium transparent de l'image.

⁴³⁹ S. LOJKINE, « Représenter *Julie* : le rideau, le voile, l'écran », dans S. Lojkine (éd.), *L'Écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 48.

⁴⁴⁰ Sur l'écran qui se défait de sa fonction de visage, voir notre développement dans la partie I, chapitre 2, section [Réduction aux organes de la vue et de la parole], p. 118 *et sq.*

Cette invention technique, placée au centre du plateau de *Rêves et motifs*, constitue un médium singulier pour l'image animée. Par ses caractéristiques plastiques, il se fait emblématique d'une pensée mathématique nébuleuse, capable de constructions très puissantes et tout à la fois susceptible d'échouer, d'errer, de s'évanouir à tout instant, telle celle d'Alexandre Grothendieck qui constitue le fil dramaturgique du spectacle.

Ce travail sur la matérialité de l'écran est présent dans toutes les créations de la compagnie Les Rémouleurs. Nous le retrouvons dans *L'Oiseau* (2016) à travers ce gigantesque objet volant sur lequel sont projetées des images alors que la forme de l'écran évolue dans le ciel (cf. Figure 34). Dans *Freaks* (2013), une création qui se joue dans des cafés, le jeu des projections parvient à transformer ces espaces quotidiens en redessinant leurs volumes grâce à des projections d'images empruntées à l'imaginaire forain.



Figure 34 - *L'Oiseau*, Les Rémouleurs, 2016. (Photo : Gallia Vallet)

Abordés comme surfaces à animer, les écrans ont aussi la faculté de créer de nouveaux espaces. L'image poétique de Michel Laubu qui écrit que « remuer de la poussière crée un écran »⁴⁴¹ fait entendre l'ambiguïté dramaturgique propre aux écrans, médiums oscillant entre leur transparence et leur opacité, et pouvant ainsi se signaler comme structure elle-même éphémère. L'écran s'érige ainsi en objet-marionnette construit à vue. La matérialité spécifique de cet objet ajoute à l'oscillation de l'image projetée entre réalité et mirage. La situation de l'image apparente est

⁴⁴¹ M. LAUBU, « Les objets de Turak Théâtre. Entretien réalisé par Catherine Nicolas », *Théâtre/Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, mai 2009, p. 99.

surlignée comme appartenant à un entre-deux du matériel et de l'immatériel, forme visible, d'origine matérielle (lorsqu'il ne s'agit pas de créations numériques) mais qui possède le caractère fugace et fragmentaire du souvenir, de la trace ou du rêve.

Le procès de dématérialisation de l'objet-marionnette passe par la mise en jeu de surfaces, faisant l'objet d'une manipulation plastique. Photographies et tableaux deviennent objets-marionnettes, induisant des gestes spécifiques, de l'ordre de l'exposition et de la monstration. Les images projetées rencontrent des supports dont la matérialité ne s'efface pas comme celle d'une surface lisse et figée. Les écrans acquièrent une texture spécifique qui donne corps aux images. Ces corps, alors situés dans une tension entre épaisseur plastique et subtilité de la surface, débordent les frontières entre le réel et le virtuel. L'image recouvre le sens étymologique d'*imago* à savoir celui d'empreinte prise sur la tête d'un mort⁴⁴². L'image porte le sceau d'une existence physique et matérielle mais signale aussi son évanescence. L'animation des images et la dramatisation de l'épaisseur fluctuante de leurs supports concourt ainsi au processus de dématérialisation de l'objet-marionnette.

1.3. Constituer les objets et les corps en surfaces

La matérialité fluctuante des images se conjugue à un traitement des corps et des objets comme surfaces. Que les dispositifs soient frontaux ou que les matériaux étendus dessinent des plans dans ces espaces, une telle approche du dispositif animé peut ainsi affecter les modes d'écriture scénique. Nous reconnaissons à travers ceux-ci l'organisation des formes visibles suivant des dynamiques picturales, qui tendent à déhiérarchiser les différences ontologiques entre corps humains, objets réels et images bidimensionnelles.

1.3.1 Joncher, répandre : les objets « font surface »

Certaines installations de Zimoun font voir une multiplication des objets telle, qu'elle crée à partir d'eux un vaste tissu organique. Lorsque la prolifération d'unités identiques se joue sur les surfaces de l'espace dans lequel le·la spectateur·trice pénètre, de ces nombreux volumes, émerge une seule image en mouvement. Les micro-unités jonchent le sol ou recouvrent les murs dans les installations *276 prepared dc-motors, wooden sticks 2.4m* (2017) et *600 prepared dc-motors, 58 kg wood* (2017).

⁴⁴² D. GUÉNOUN, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Saulxures, Circé, 1997, p. 111.

Dans la première, la rotation perpétuelle de tiges de bois souples crée le dessin d'une forme circulant le long du mur. Ce mouvement de déplacement illusoire anime les parois de la salle. La rigidité des murs est ainsi conjurée. Dans la seconde installation citée, Zimoun met en rotation de courtes et très fines tiges de bois, cette fois, à l'horizontal, sur le sol. Le public pénètre dans une grande salle, dont les parois, sol et plafond sont entièrement noirs. Il peut en faire le tour pour observer ce tapis de « micro-structures vibratoires »⁴⁴³, comme les nomme l'artiste. L'image globale construite par tous ces mobiles qui jonchent le sol de la salle est celle d'un paysage plan, qui peut évoquer du sable ou un champ mû par le vent. À partir de la multiplication des volumes, se dessinent donc non pas un corps mais une image, non plus un relief mais une étendue animée.

C'est également cette double fonction d'objet animé et de paysage qu'occupe le papier dans la création *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba. Le terme de « paysage » dans le titre de l'œuvre nous indique cette piste interprétative : l'objet animé y est aussi le cadre du drame. Les interprètes, s'ils se meuvent dans cette scénographie de papier, se saisissent également de cette matière par couches et par pans pour la mettre en mouvement. De sa fonction scénographique, le papier noir acquiert ainsi ponctuellement la fonction d'objet animé voire de sujet, comme au cours de la danse d'un manipulateur au corps-à-corps avec elle.

Le procès de dématérialisation s'amorce donc dans ces créations sous la forme d'un jeu avec les objets comme surfaces. Ces surfaces créées par l'étendue de la matière ou la prolifération des objets possèdent des épaisseurs matérielles, qui permettent potentiellement de les penser comme corps et de les mettre en mouvement. Leur statut dramatique oscille sans cesse entre sujet dramatique et fonction scénographique – de construction d'un espace –, suivant un double mouvement d'aplanissement des volumes et d'effacement des contours de l'unité, lié à la constellation précédemment analysée du corps-objet.

1.3.2 Évidement des corps

Le devenir image des objets animés passe également par un traitement de ceux-ci comme images d'eux-mêmes. Si nous avons montré que l'écran dramatise le cheminement de l'objet à son image projetée, ce chemin est parfois réduit à néant par le devenir image du corps lui-même, qui crée l'effet d'un évidement des formes.

Ludovic Fouquet évoque dans son article sur les « Manipulations différées », paru dans le numéro 13 de la revue *Puck*, le devenir spectral des corps scéniques. Il apporte à cet égard une distinction intéressante sur ce qui selon lui confine au marionnettique dans les processus de

⁴⁴³ ZIMOUN et Le Centquatre, « *Mécaniques remontées*, livret de l'exposition », *op. cit.*

devenir image des corps. « L'individu comme spectre (diaprojection, vidéo, image numérique) n'est pas forcément perçu comme marionnette, écrit-il. Sa déréalisation comme son apesanteur ne suffisent pas [...] mais il est de nombreuses expériences où le corps spectral apparaît bien comme un avatar marionnettique »⁴⁴⁴. Or ces dernières expériences sont, selon lui, celles dont la dramaturgie offre une place au motif de la manipulation (jouant parfois de la manipulation différée comme potentiel nouvellement apporté par les technologies robotiques et numériques).

Si, contrairement à la nôtre, l'approche de Ludovic Fouquet se concentre sur des procédés numériques, il nous intéresse de saisir les mécanismes par lesquels le traitement de l'image du corps produit le devenir évanescent du corps lui-même.

Dans la scène d'ouverture de solo *Silencio es salud* de Santiago Moreno, seules sont visibles, dans le cadre circulaire d'un tambour, la tête de l'interprète et ses mains, qui miment la présence d'un clavier et d'une souris d'ordinateur. De l'autre côté de la scène, un plan interactif apparaît sur un grand écran. Ce plan tel qu'on les rencontre sur les programmes de géolocalisation sur Internet est centré sur la ville de Nancy, en France. Son cadre s'élargit, se déplace au-dessus de l'océan Atlantique et se focalise de nouveau sur la Place de Mai, à Buenos Aires. Le curseur de la souris d'ordinateur se saisit alors de l'avatar jaune que propose le logiciel Google Maps et le place sur la carte. L'image devient, non plus surplombante et schématique, mais photographique et panoramique. Elle reproduit la possibilité d'un regard à 360°, à hauteur d'humain, pouvant se déplacer dans son environnement.

Le procédé de cohabitation scénique du visage de l'interprète d'une part et d'un regard posé virtuellement sur un endroit éloigné crée l'effet d'un morcellement sensoriel de la figure en scène. Son corps est là où son regard n'est plus. Jouant de ce que permet un programme de cartographie en ligne en termes de reproduction différée du réel, le dispositif met en scène l'écartèlement d'un sujet dramatique. La manipulation par lui-même de son propre avatar crée une présence impossible, partagée entre deux espaces. Sa dissociation se traduit spatialement par l'écart entre ce que l'on voit de ce corps et l'accès à ce qu'il voit lui-même. Elle a pour effet la déréalisation de ce corps, dont les perceptions sensorielles se réduisent à une vision numérique et passent par le filtre de l'avatar manipulé.

Les créations de Gisèle Vienne sont autrement exemplaires d'un procès d'évidement des corps, qui les érige en simulacres, effaçant leurs différences ontologiques avec de simples images de corps. Comme le retenait Ludovic Fouquet, le motif de la manipulation contribue à cet

⁴⁴⁴ L. FOUQUET, « Manipulations différées, un écart marionnettique », *Puck*, « Langages croisés », n° 13, 2000, p. 92.

évidemment même s'il n'est pas opéré, dans ce cas, par le biais réel mais seulement suggéré des multimédias.

Dans *Showroomdummies*, *I apologize*, ou encore *The Pyre*, le morcellement des corps produit l'hybridation entre objets et humains. Or ce processus atteint un degré supplémentaire lorsque s'instaure une tension du corps-objet vers le corps-image. Le recours au masque dans *Showroomdummies* impose aux danseuses une frontalité par rapport au public, frontalité surlignée comme rigide et contraignante par le peu de souplesse et de fluidité des gestes de danse. Empruntée au vocabulaire du hip-hop ou du *voguing*, la pratique de la pose dans *I apologize* crée également cette irruption de l'image fixe dans le chorégraphique. Avec *The Pyre*, le devenir-image des corps qui dansent atteint une forme d'apogée. Le morcellement du mouvement dansé, les saccades, les distorsions provoquent dans cette création non seulement une imitation du mannequin mais une progression de ce corps-objet vers l'image photographique. Au fractionnement gestuel s'ajoute un jeu de lumières extrêmement violent et saccadé. Les ruptures continues entre deux instants du mouvement citent non seulement l'univers des boîtes de nuit mais aussi la technique chronophotographique. Or cette technique mise au point par Étienne Jules Marey et Georges Demy, au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, avait pour objectif premier l'analyse par décomposition des mouvements du vivant, pour des applications dans le champ de la médecine ou de la physique. La citation de ce procédé fonctionne sur le plan médiologique comme opacification du dispositif, citation d'un autre médium et donc mise à distance de l'image. Le corps, en réalité vivant, est érigé en objet d'études, renforçant ainsi le processus de sa réification.

Non seulement l'écriture chorégraphique mais également l'ensemble du dispositif scénique participe donc d'une forme de désincarnation des humains en scène. À travers ce traitement qui transforme la chair en image de corps, se raconte dans *The Pyre* la violence subie par le corps féminin. Son devenir-image donne à sentir la désertion du sujet et l'effet d'une manipulation, d'une soumission à des images, incorporées de force. La danse d'Anja Röttgerkamp cite une gestuelle stéréotypée de la séduction. Elle se conforme à un modèle de corps féminin instauré par les *mass media*, cinéma, télévision et publicité. Aussi pourrait-on écrire à propos de ces corps mis en scène par Gisèle Vienne, ce qu'Arnaud Rykner affirme à propos du « "corps imprononçable" de la pantomime fin-de-siècle », qu'il considère comme « absolu de l'image » : celui-ci est « monstrueux parce qu'il se montre, et rien de plus, et que se montrant il montre cette limite du logos que constitue son corps, notre corps »⁴⁴⁵. La monstruosité du corps qui danse

⁴⁴⁵ A. RYKNER, « Le "corps imprononçable" de la pantomime fin-de-siècle : de la défection du verbe à l'absolu de l'image », dans A. Rykner (éd.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 91.

chez Gisèle Vienne, tient également à cette double étymologie du « monstre » : elle est celle du corps qui se montre et celle du corps départi de sa qualité de chair, celle du corps opaque dont l'épaisseur est iconologique, bien que nous apparaissant sans le support réel d'un écran.

1.3.3 Composer des tableaux, écrire par images

L'évidement des corps et des objets scéniques fonde leur fonctionnement dramaturgique comme surfaces opaques n'ouvrant sur aucune subjectivité. Ces entités traitées comme simples surfaces sont les unités d'une écriture scénique qui compose par enchaînement de tableaux et par répartition des formes sur un plan de l'espace. La dynamique dramatique relève de la succession d'images scéniques construites suivant une conception picturale de la scène.

De nombreux·ses artistes-marionnettistes témoignent d'un processus de création qui passe par une phase de recherche d'images. Laurie Cannac, collaboratrice d'Ilka Schönbein, par exemple, évoque ce mode d'écriture à partir de l'organisation chorégraphique d'images, créées et sélectionnées à partir d'improvisations⁴⁴⁶. Dans le processus pédagogique mis en place par Claire Heggen, notamment avec les étudiant·e·s de l'ESNAM, les phases de recherche en solo peuvent passer si l'interprète le souhaite par des improvisations face au miroir. Delphine Bardot et Santiago Moreno expliquent que lors des phases de création au plateau, il·elle·s se filment. Pourtant jugée insuffisante pour saisir véritablement l'image créée au plateau, l'utilisation du miroir ou de la caméra témoigne et reconduit, même si elle peut être ensuite désamorcée, une conception du regard spectatorial comme fixe et frontal. S'il n'est qu'une étape de la création, le passage par le médium vidéographique ou photographique laisse nécessairement son empreinte sur la construction des images du spectacle.

Dans la construction des images scéniques, la notion de cadre est récurrente, qu'elle soit explicite ou présente comme simple fonction d'orientation des regards.

Dans les *Os noirs* de Phia Ménard, le « passage à l'acte 5 » voit la scène entièrement masquée par un mur noir en avant-scène, mur noir dans lequel se découpe seulement un petit cadre central. À travers ce cadre, n'est visible qu'une multitude de balles rouges qui figurent une éruption. Dans le solo de Santiago Moreno, l'interprète se sert de la caisse de son tambour comme d'un cadre pour l'apparition de son visage. Le dispositif de *Last Spring: a prequel*, de Gisèle Vienne ne permet

⁴⁴⁶ L. CANNAC, « Frôler la danse », *Manip*, n° 51, juillet 2017, p. 17.

jamais de faire le tour du mannequin, quelque soit les lieux de présentation⁴⁴⁷. Les deux pans de murs qui constituent la scénographie de cette installation constituent le cadre sur lequel doit se détacher l'automate. Le cadre est enfin présent métaphoriquement, comme outil de construction de l'image, dans *54x13*, à travers le plateau de la table (cf. Figure 35). Samuel Beck incline ce plan pour créer des vues du dessus, citant des techniques de prises de vue cinématographiques.



Figure 35 - *54x13*, Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Émilie Rouy)

La dimension iconologique de l'écriture est d'autant plus prégnante, lorsque l'écriture de l'œuvre recourt aux corps et aux objets comme à des formes figées, comme à des surfaces, qu'il s'agirait de disposer dans l'image. Ce phénomène est notamment à l'œuvre dans les *Hurlements* du Clastic Théâtre. Cette création étant pensée comme un hommage à un plasticien et peintre, François Lazaro cherche à y hybrider les langages scéniques et graphiques. Si nous avons montré que des temps de pose doivent permettre la lecture ou l'observation de tableaux, le traitement des corps et des séquences animées témoigne de leur propre intégration à ces compositions graphiques. François Lazaro a composé à partir des sculptures de Francis Marshall des sortes d'îlots, installés en divers endroits de la forge ardennaise. Ces groupes de sculptures, immobiles, deviennent autant de tableaux. Les interprètes, au fil de la représentation, vont eux-mêmes s'installer dans ces images. Que l'on pense à la séquence du train accidenté sous lequel Guillaume Lecamus se glisse pour proférer son texte ou encore à celle où Nicolas Goussef place son cou

⁴⁴⁷ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 153 du vol. 2 de la thèse.

dénudé sous le tranchant d'une hache, les postures qu'ils adoptent sont figées dans un geste éloquent. Elles empruntent d'ailleurs aux expressions stéréotypées des corps de la peinture. L'écriture picturale de la scène est extrêmement tangible dans la séquence intitulée « 4 rue de Longchamp - La chambre rouge », qui reproduit en trois dimensions avec objets et corps humains un tableau de Francis Marshall (cf. Figure 36). La chanteuse Isabelle Duthoit s'y installe en position assise au sol, reproduisant exactement la forme d'une jeune fille que l'on trouve dans de nombreux tableaux de Francis Marshall. François Lazaro portant des lunettes noires s'immobilise debout sur le côté de la scène, recréant lui aussi un personnage visible dans certains tableaux du peintre. Seul le chant guttural, proche du cri animal ou du chant d'oiseau, produit par Isabelle Duthoit permet l'immixtion du temps dans l'image fixe. Les interprètes qui agissent en techniciens lors de l'installation de chaque séquence composent donc des images à la façon de tableaux. Leurs corps s'y installent ensuite pour y « figurer », au sens graphique du terme. Ils s'y constituent en dessins de corps.



Figure 36 – *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre)

L'approche iconologique de la scène produit donc la réduction des corps à des formes visibles, immobiles et planes. Les corps humains n'y ont pas fonction d'incarnation et n'agissent pas par leurs mouvements mais par leur posture et leur inscription dans l'économie générale d'un tableau.

Ce que nous nommons « procès d'animation de surfaces » ou « d'animation en surface » tient à une oscillation de l'épaisseur physique des formes visibles. Celles-ci peuvent faire l'objet d'un aplanissement réel mais aussi d'un évidement métaphorique et fonctionnel par la mise en scène

du volume comme surface. La relation de l'objet à son image se joue également sur le mode de la disjonction, déplaçant parfois l'animation du côté de l'image projetée au détriment de l'objet qui reste immobile. Le regard spectatorial circule alors, dans ce dialogue des médiums, entre des images animées et des objets opaques et figés, traités comme surfaces.

Un tel traitement iconologique des corps donne à voir des corps évidés, qui, comme simulacres, soulèvent la question de la disjonction entre l'être et le paraître, autrement dit de la dissociation entre lieux du corps et lieux de la présence.

Alors que les images font corps. Les corps eux-mêmes sont traités comme images. Une telle approche de la scène complexifie le système des présences dans la mesure où elle laisse entendre une possible déhiérarchisation des lieux de présence, entre corps, objets, images et espace.

2. Plasticité de l'onde et du vide

Le traitement iconique des corps et des objets opère un glissement des volumes vers leur image. Ce devenir surface des lieux d'animation contraste avec la mise en scène de simulacres évidés de toute présence. Dans cette tension vers la plus subtile épaisseur matérielle des corps animés, les médiums ondulatoires offrent la possibilité d'animer l'immatériel et l'informe.

Cette dramatisation de la vivacité des ondes s'inscrit dans l'histoire des relations entre sciences et arts telle qu'écrite par Florence de Mèredieu. « Les découvertes de la science contemporaine ont amené à reconsidérer la notion de matière. La nature corpusculaire de la matière, si elle rejoint la vieille conception atomiste de Démocrite et Lucrèce, n'en ébranle pas moins la perception substantielle et chosiste de la matière. Désormais ramenée à l'onde, au corpuscule, à l'électron, la matière se voit en quelque sorte sublimée, dématérialisée »⁴⁴⁸. Éclairant en partie ce que nous avons pu analyser comme le cheminement de l'objet à son image projetée, Florence de Mèredieu explique que l'apparition de l'électricité « a transformé d'un coup une matière lourde, pesante, substantielle en un pur flux énergétique »⁴⁴⁹ au début du XX^e siècle.

Le son et la lumière, en tant que matières ondulatoires, font alors l'objet d'une manipulation et d'une mise en scène qui les érigent en corps animés.

⁴⁴⁸ F. de MÈREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

2.1. Façonner des corps ondulatoires

2.1.1 Figures de chair et de son

Les artistes Gisèle Vienne, Delphine Bardot et Santiago Moreno (compagnie la Mue/tte) ou encore Marta Pereira considèrent la partition sonore de leur création comme un élément parmi d'autres dans l'orchestration générale du spectacle. Leur approche de la musique fait l'objet d'un traitement plastique d'importance égale à celui de la construction d'objet ou de l'élaboration du mouvement.

Ils et elles envisagent l'onde sonore dans sa matérialité. Quoiqu'invisible, son mouvement vivace agit, en dialogue avec les objets et les corps, pour l'élaboration des présences.

Dans les créations *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba ou *Rêves et motifs* de la compagnie Les Rémouleurs, les musiciens sont présents et jouent au plateau. Leur visibilité ajoute à la dimension déjà très physique de production d'une musique acoustique en direct. Le corps qui joue, qu'il soit au centre de la scène, comme celui du violoncelliste dans la scène de « la ville » de *Paysages de nos larmes* ou assis sur un côté de la scène, comme le violoncelliste de *Rêves et motifs*, confère une visibilité au matériau sonore. En outre, dans le rapport physique à leur instrument, les musiciens adoptent une gestuelle aux confins de la danse, de la transe et de la manipulation d'objets. La vibration du corps témoigne du fait que l'instrument et surtout le son qu'il produit ont une action concrète sur les corps en scène. Plus que de poser une simple atmosphère, ils participent en cela du drame des formes.

Cette manipulation concrète de l'onde sonore trouve une réalisation humoristique et radicale dans le dispositif d'homme-orchestre développé par Santiago Moreno (Compagnie La Mue/tte) et qui donne son nom à deux de ses spectacles (*L'Homme Orchestre* et *Les Intimités de l'Homme Orchestre*, 2014)⁴⁵⁰. Le principe en est l'appareillage musical du corps, qui grâce à sept commandes contrôle une quinzaine d'éléments musicaux. La visibilité des mécanismes, poulies et fils, construit un corps hybride à l'interprète. À la fois contraint et prolongé par cet appareillage, le corps dramatique se situe entre l'humain, le mécanique et le vibratoire, entre l'objet et l'onde, conférant un caractère à la fois drôle et poétique à la figure dramatique. La coordination de ses mouvements et des sons produits crée un corps augmenté d'une forme d'immatérialité ondulatoire.

⁴⁵⁰ Ce dispositif technique se retrouve également, quoique simplifié, dans une des séquences de *L'Un dans l'Autre*.

Dans *Whispers* de la compagnie Mossoux-Bonté, la bande-son est également produite en direct et en partie par l'interprète en scène. Mais cette fois, le dispositif technique qui lie les gestes et les sons n'est pas rendu visible. Aussi si un geste de Nicole Mossoux produit un son tel qu'un grattement ou la percussion d'un pied, ceux-ci sont ensuite amplifiés par un technicien en coulisses. Il s'y ajoute des bruitages, produits par Mikha Wajnrych, lui aussi dissimulé à la vue du public. Une partition musicale sous-tend donc la structure chorégraphique et visuelle de l'œuvre. Par la dissimulation d'une partie des sources sonores réelles, le corps visible apparaît comme augmenté. La matière sonore qu'il produit le déborde. Une telle animation sonore est comparable à la manipulation d'une marionnette habitée, manipulée de l'intérieur, qui à la fois conditionne et dépend des mouvements réalisés par l'interprète.

Ces approches des corpuscules sonores comme matière animée reposent sur un jeu de correspondances, plus ou moins imaginaires, entre le mouvement d'un corps et sa musique. Ces correspondances érigent des figures dramatiques au confluent du visible et du sonore, figures ondulatoires dont les volumes ne sont pas figés, dont les limites ne sont plus tangibles. Les installations de Zimoun travaillent également à une telle sculpture d'un corps musical. « Ce que vous entendez est ce que vous voyez »⁴⁵¹, écrit l'artiste à propos de ses propres œuvres. Cette maxime pose une identité exacte entre la dimension plastique et la dimension sonore de ses œuvres. Le son produit par chacune des unités permet la naissance d'un corps ondulatoire qui occupe voire envahit par son volume l'espace de l'installation. Ces sons peuvent aller du vacarme de pierres roulant dans des bétonnières, avec l'installation *49 prepared concrete mixers*, au frottement très doux de balles de coton sur des boîtes en carton dans *658 prepared dc-motors, cotton balls, cardboard boxes 70x70x70 com*. Plus qu'une simple ambiance qui accompagnerait l'événement visible, ces sons dessinent des figures dans l'espace. Le spectateur est en effet mis face à l'origine visible des sons qu'il entend. Le mouvement régulier des structures est à l'image des vibrations sonores qui produisent la musique cyclique et pourtant toujours changeante de ces installations⁴⁵².

Chez les Ateliers du spectacle, la correspondance entre le son et le tracé visible des choses constitue la quête que mènent les deux interprètes de *Tremblez, machines !*. Quelle image produit la musique ? Comment la dessiner ? Quelle musique produit tel geste graphique ? Chaque séquence du spectacle propose une tentative poétique ou humoristique de réponse à ces questions. De la figuration des oreilles brisées par la musique (à la façon d'un rébus) à la portée sur laquelle se

⁴⁵¹ ZIMOUN et Le Centquatre, « *Mécaniques remontées*, livret de l'exposition », *op. cit.*

⁴⁵² La partition sonore de telles installations est comparable à la structure des œuvres de Steve Reich. Elles reposent sur la superposition de très courtes phrases musicales de longueurs différentes, qui répétées en boucle produit leur décalage progressif les unes par rapport aux autres et permet d'entendre à chaque instant une musique différente.

dessine le portrait multiplié de la musicienne Catherine Pavet par Jean-Pierre Larroche, la musique prend corps, quoique de façon toujours imparfaite, transposée et décalée.

Tous ces dispositifs, parce qu'ils témoignent d'articulations variées du langage sonore au visuel, participent de la fabrication de figures dont l'existence sensible tient autant au visible qu'à l'audible : Les propos d'Antonin Artaud, observant la production et la circulation des sons dans le théâtre balinais, aident à penser cette matérialité de l'onde sonore :

Il arrive que ce maniérisme, cet hiératisme excessif, avec son alphabet roulant, avec ses cris de pierres qui se fendent, avec ses bruits de branches, ses bruits de coupes et de roulements de bois, compose dans l'air, dans l'espace, aussi bien visuel que sonore, une sorte de *susurrement matériel et animé*.⁴⁵³

Les sons, parce qu'ils portent l'empreinte des corps et objets qui les ont produits, véhiculent un caractère de matérialité.

2.1.2 Résister à l'invisibilisation des ondes

Dans les cas analysés, le caractère ondulatoire des figures scéniques fonctionne toujours en lien ou à partir d'un corps, d'un objet ou d'une matière qui en constituent la part visible ou le témoin, mais qui ne peuvent être considérés comme objets-marionnettes à part entière sans cet apport de l'onde, qui seule leur confère vivacité et mouvement.

Allen S. Weiss pense cette articulation nécessaire du matériel à l'immatériel comme ce qui fonde le potentiel propre à la marionnette, de résistance à l'invisibilisation médiatique. La marionnette ondulatoire pourrait être porteuse d'une approche critique des évolutions technologiques dans la mesure où elle nécessite pour devenir perceptible de résoudre l'articulation entre matériel et immatériel. Nous retrouvons à cet égard ce qu'Olivier Vallet expliquait de la mise en scène du film du savon : il fallait qu'il soit rompu au cours du spectacle pour que les spectateur·trice·s saisissent qu'il ne s'agissait pas d'un film de plastique.

Ainsi la deuxième des « Dix thèses pour détourner une œuvre » rédigées par Allen S. Weiss est la suivante : « Neutraliser la technique. À une époque où la forme même de la pensée est de plus en plus rapidement transformée par la technologie, une résistance possible est la mise en transparence de la technologie dans l'art. [...] Si la marionnette est sans fils – comme c'est le cas pour *Le Théâtres des oreilles* – il faut révéler les ondes »⁴⁵⁴.

⁴⁵³ A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double. Suivi de : le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1981, p. 102.

⁴⁵⁴ A. S. WEISS, « Dix thèses pour détourner une oeuvre - Notes sur la dramaturgie et la mise en scène du THEATRE DES OREILLES, pièce pour marionnette électronique et voix enregistrée », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, avril 2002, p. 22.

L'approche proposée par Allen S. Weiss et Zaven Paré dans leur mise en scène du *Théâtre des oreilles* passe ainsi par la conception d'une marionnette électronique qui, quoique manipulée à distance, laisse visible le dispositif technique. L'invisible flux électrique se signale par la visibilité et la prolifération des fils colorés que le constructeur de marionnettes n'a dissimulés sous aucune enveloppe cutanée artificielle.

L'opacification du médium marionnettique revendiquée par Allen S. Weiss à propos de la marionnette électronique éclaire également les modes de présence et de figuration des corps de chair et de son.

2.1.3 Corps de lumière

La dématérialisation de l'objet-marionnette, et notamment la dimension ondulatoire des figures qui s'y substituent, repose également sur un travail des lumières, héritier de la tradition théâtrale des fantasmagories et des expériences symbolistes autant que des personnages beckettien.

(i) Filiations esthétiques

Cristina Grazioli, chercheuse italienne en esthétique et histoire du théâtre, s'est intéressée à la mise en œuvre de la lumière au théâtre notamment dans la perspective de son lien avec les pratiques marionnettiques. Elle parle ainsi d'« acteurs de lumière » pour désigner « cette grande famille de figures qui [...] prennent forme grâce à la lumière ou à l'ombre »⁴⁵⁵. Elle trace leur filiation des « premières images de lanterne magique »⁴⁵⁶, au théâtre d'ombre contemporain, en passant par les fantasmagories du XIX^e siècle, l'ombromanie, les « présences fantomatiques des “genres optiques” »⁴⁵⁷ et « l'univers infini de toutes les traditions d'ombre, plus ou moins immatérialisé, plus ou moins “ombreux” »⁴⁵⁸. Cristina Grazioli se réfère fréquemment à Rainer Maria Rilke comme penseur majeur de ces présences lumineuses. Elle cite également Maeterlinck qui dans ses *Menus propos* fait référence à « une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques » comme équivalents à une marionnette.

Les travaux de la chercheuse italienne montrent donc à quel point la lumière a fait depuis des siècles l'objet de recherches artistiques ou de développements restés théoriques sur la façon dont

⁴⁵⁵ C. GRAZIOLI, « Souffles de lumière : animer les choses », L. Van Goethem (trad.), dans S. Martin-Lahmani (éd.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2018, p. 87.

⁴⁵⁶ *Id.*

⁴⁵⁷ *Id.*

⁴⁵⁸ *Id.*

le théâtre pouvait être le lieu de présences marginales, effrayantes, surhumaines. Les artistes contemporains se situent donc plus ou moins consciemment dans la lignée de ces différents essais sur la lumière, à l'exemple de Gisèle Vienne qui explique que « la partition musicale [de *The Pyre*] est composée très visiblement par la lumière. On considère que la lumière, c'est de la musique ou de la chorégraphie »⁴⁵⁹.

(ii) Héritages techniques et informels clartés

Les chercheurs Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto se sont eux-mêmes intéressés à cette obsession théâtrale de l'immatérialité et de la visibilité donnée à l'invisible, qui a un sens différent et surtout bénéficie des inventions techniques propres à chaque époque⁴⁶⁰.

Ils retracent notamment l'évolution de ces inventions à travers le XIX^e siècle, des fantasmagories de Robertson à l'invention du cinéma par les frères Lumière, associées à l'invention du phonographe et de la photographie, qui sont très vite, à cette période, mis au service de la fascination pour le spiritisme. Rappelons à cet égard que le terme « fantôme » a pour racine étymologique le grec φῶς (*phos*) qui signifie lumière⁴⁶¹.

Or les travaux des deux chercheurs nous font apparaître à quel point les artistes contemporains héritent des dispositifs spectaculaires plus particulièrement mis en œuvre par les avant-gardes théâtrales de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. À cette époque, en effet, les figures fantomatiques se mettent à exister davantage sur le mode de la suggestion que de la monstration.

À la fin du XIX^e siècle, le désir d'émancipation de la routine industrielle, le refus de la commercialisation des images, des effets spectaculaires trop faciles et trop tape-à-l'œil, pousse les tenants de l'art pour l'art (E. G. Craig, A. Appia) vers de nouvelles techniques, plus subtiles sans doutes, mais non moins spectaculairement efficaces. L'utilisation de la lumière électrique pour créer des atmosphères oniriques [...], le jeu avec les ombres, la vaporisation de brouillard, l'utilisation de tulles plus ou moins transparents sont autant de procédés utilisés de manière notoirement artisanale pour renouer avec l'enchantement du vieux théâtre.⁴⁶²

Cette liste de techniques utilisées il y a plus d'un siècle, telle qu'établie par Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto, trouve un écho étonnamment juste dans les techniques mises en place par les artistes Gisèle Vienne, François Lazaro ou par la compagnie La Mue/tte.

⁴⁵⁹ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 151 du vol. 2 de la thèse.

⁴⁶⁰ O. GOETZ et J.-M. LEVERATTO, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », dans F. Lavocat et F. Lecerle (éd.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 427-443.

⁴⁶¹ C. GRAZIOLI, « Souffles de lumière : animer les choses », *op. cit.*, p. 87.

⁴⁶² O. GOETZ et J.-M. LEVERATTO, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 436.

Le « jeu avec les ombres » se combine à la « vaporisation de brouillard » dans la création *This is how you will disappear* de Gisèle Vienne. Le titre programmatique de cette œuvre annonce la mise en scène de figures à demi-visibles, apparaissant dans un décor de forêt embrumée et obscure. L'esthétique extrêmement froide et cinématographique qui donne un caractère lointain aux corps contraste avec l'invasion de la salle par un brouillard venu de la scène et qui vient rompre le quatrième mur. Ce nuage opaque mis au point par la sculptrice de brume Fujiko Nakaya fond le public dans un espace de même densité que la scène. Il empêche la distinction des corps et des mannequins dont les apparitions fragmentaires sont librement reliées par le public pour constituer des figures fantomatiques et changeantes. La création d'Alice Laloy *Sfu.ma.to Sous ma peau* (2015) combine également nuage de gaz et jeu de lumières pour effacer les contours des corps et permettre l'apparition de fantômes.

L'utilisation de tulle plus ou moins transparent est un procédé également récurrent pour multiplier, effacer ou déformer les contours des corps. Chez La Mue/tte, le tulle structure l'espace du solo *Point de croix*, séparant un espace intime, du souvenir, et un espace refoulé, de la violence et de la mort, dans lequel apparaîtra la mort. Chez Zaven Paré dans *Le Théâtre des oreilles*, elle confère un caractère fantomatique au manipulateur placé à l'arrière du tissu tendu.

Le tulle possède cette capacité à dissimuler ou révéler de façon alternative les objets qui se trouvent derrière ou devant lui, suivant la direction et la position de la source lumineuse qui l'éclaire. C'est également la façon dont fonctionne la paroi de la grosse caisse qui sert de cadre au Pepper's ghost miniature utilisé dans *Silencio es salud* (compagnie La Mue/tte).

Ces dispositifs techniques constituent les figures qu'ils rendent visibles en véritables corps lumineux. En effet, une très forte intensité lumineuse est nécessaire pour qu'apparaissent ces formes à travers ou à la surface de ces écrans. Le jeu sur l'intensité lumineuse permet ainsi leur disparition progressive et sans mouvement.

Les figures lumineuses et évanescentes que créent ces dispositifs nous rappellent ce qu'écrit Cristina Grazioli à propos des personnages de la pièce *Intérieurs* de Rainer Maria Rilke. « Ce sont des figures « trempées » dans la lumière, une lumière éblouissant notre regard »⁴⁶³. Le terme « éblouissant » est intéressant pour sa double traduction de la visibilité indubitable de ces figures et d'une forme de saturation sensorielle, qui confine à l'illusion. Il instille le doute sur l'existence réelle de ces corps créés dans et par la lumière.

La mise en jeu de figures lumineuses dans ces différentes créations est donc liée à une forme de désagrégation des formes, de porosité des limites du corps.

⁴⁶³ C. GRAZIOLI, « Paysages avec marionnettes : Rainer Maria Rilke et la scène », dans H. Beauchamp *et al.* (éd.), *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier : L'Entretemps, Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette, 2016, p. 111.

(iii) Dessins de la lumière

Il est également des dispositifs qui utilisent la lumière, ni pour y noyer les corps, ni pour troubler la vision mais pour animer la matière inerte. L'objet animé y est, pratiquement, l'onde lumineuse.

Richard Teschner (1879-1948), marionnettiste autrichien dont Claude Jamain a récemment mis en lumière le travail, concevait déjà l'animation des corps marionnettiques par le travail de la lumière. Claude Jamain écrit à son propos :

Il veut une lumière changeante, mobile, qui balaie les figures et y dessine les sentiments les plus délicats par des variations de couleurs, pour chaque moment du jeu. C'est toute une scénographie optique qui est mise en œuvre dont il revendique l'étrangeté et, du reste, il conçoit le spectacle comme purement visuel : ce n'est plus un art de la parole animée mais un art du mouvement et de la lumière.⁴⁶⁴

Or si les objets que Richard Teschner met en jeu sont des objets réels, matériels et articulés – reprenant le modèle de construction des marionnettes du *wayang* indonésien –, leurs visages en sont effacés par l'artiste. Leur « figure est dépourvue de regard pour que le visage soit sans expression prédéterminée et que la lumière, qui fabrique les émotions et les humeurs, y puisse jouer pleinement »⁴⁶⁵.

Cette faculté de sculpture des formes, et des « émotions » et « humeurs », que possède l'onde lumineuse est celle mise en œuvre dans une des séquences des *Hurlements* du Clastic Théâtre. Dans la seconde moitié de la déambulation à travers la forge, une pièce brûlante qui rougeoit dans un marteau-pilon attire le regard des spectateur·trice·s. Cette scène nous a laissé en tant que spectatrice le souvenir d'avoir vu une machine en activité. Cette impression ne fut invalidée que lors du visionnage ultérieur d'une captation du spectacle, qui faisait voir une machine complètement à l'arrêt. C'est uniquement dans une séquence suivante, qu'une vidéo projetée sur les murs de l'usine, en arrière-plan d'un jeu avec objets, fait voir des ouvriers en train d'utiliser cette machine. Seul le mouvement des lumières projetées sur et autour de ce pilon, ainsi que la pièce brûlante à l'intérieur parviennent à créer l'illusion du mouvement de l'objet.

D'une façon similaire mais avec cette fois un jeu de variations de couleurs (dont on entend un écho dans les propos, ci-dessus, de Claude Jamain à propos de Richard Teschner), Benjamin Verdonck anime des formes grâce à l'évolution des jeux optiques et lumineux dans *Chansonnette pour Gigi*. La façon dont les lumières rencontrent les planches verticales qui découpent en strates l'espace intérieur du grand castelet de bois évoque les intérieurs peints par Vihelm Hammershøi.

⁴⁶⁴ C. JAMAIN, « Richard Teschner : le magicien de la marionnette », dans S. Martin-Lahmani (éd.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2018, p. 85.

⁴⁶⁵ *Id.*

Il est d'ailleurs notable que Rainer Maria Rilke, comme nous le rappelle Cristina Grazioli, était lui-même admiratif des œuvres du peintre danois, peintre des « figures imprégnées de lumière, des intérieurs marqués par des seuils et par des relations entre les présences et l'espace »⁴⁶⁶.

L'onde lumineuse devient donc corps de lumière lorsqu'elle redessine à partir des objets et des corps scéniques les contours de nouvelles formes imprécises. Effaçant les limites matérielles, elle crée des relations, met en mouvement mais aussi en contraste. Ainsi elle parvient à animer et initier des métamorphoses, comme c'est le cas chez Benjamin Verdonck avec les glissements imperceptibles d'une couleur à l'autre ou d'une intensité lumineuse à l'autre. La lumière, même intense, surtout intense, n'a pas systématiquement une fonction de révélation. Elle concourt à la dissolution des formes, à leur confusion autant qu'à la recréation de corps, d'« émotions » et d'« humeurs » sous les formes d'impressions lumineuses.

Olivier Vallet de la compagnie Les Rémouleurs a mis très récemment au point un dispositif qu'il devrait mettre en scène dans une prochaine création. Il s'agit d'une technique permettant de projeter les irisations colorées produites par l'impact d'un son sur la surface d'une bulle. En effet, les ondes sonores émanant d'une enceinte font entrer en vibration la surface d'un film savonneux, à travers lequel passe également un faisceau lumineux. Les dessins qui s'impriment à la surface du film sont alors projetés et agrandis grâce à une lentille optique. Les couleurs s'y mélangent au rythme de la musique et en fonction de la fréquence et de l'intensité des ondes sonores. La tache colorée et mouvante enclenche une forme de rêverie car il s'y dessine des formes sans cesse changeantes. Ce dispositif est en voie d'être intégré à la prochaine création des Rémouleurs (à partir des *Derniers Géants* de François Place). Nous pourrions y interroger la qualité dramatique d'une présence fondée sur un tel dispositif de projection.

Le travail de la matérialité des ondes sonores et lumineuses, envisagée comme corpuscules marionnettiques consiste donc à faire varier les intensités, natures et couleurs de ces flux. Ceux-ci augmentent ou effacent les objets et les corps matériels. Ils s'y joignent ou les découpent, les effacent ou les augmentent. Les circulations créées empêchent d'assigner un corps propre et unique à la figure dramatique. La présence déborde les formes et nous amène à interroger l'identité du vide et de la figure spectaculaire.

⁴⁶⁶ C. GRAZIOLI, « Paysages avec marionnettes : Rainer Maria Rilke et la scène », *op. cit.*, p. 111.

2.2. L'horizon du vide au « creux de la matière »⁴⁶⁷

2.2.1 Tradition de la pensée du vide en scène

Les manipulations du son et de la lumière comme matières ondulatoires constituent une des formes de la lutte, décrite par Brunella Eruli, de l'acteur et de la marionnette contre le vide. À propos de la tension scénique existant entre le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel, l'universitaire italienne écrit que « dès que [acteur humain et marionnette] arrivent sur scène, ils doivent s'imposer contre le vide. Il leur faut défendre leur volonté d'«être» ici et maintenant »⁴⁶⁸. Cette affirmation entre en résonance avec l'enjeu dramatique que constitue selon Novarina la recherche du « trou de la matière »⁴⁶⁹. Connaître le vide comme dynamique et plastique permet de le constituer en terreau des présences, ancrées dans un « «être» ici et maintenant ».

Plus largement que dans le seul champ des arts de la marionnette, il est une tradition de la pensée dramatique qui consiste à appréhender l'art scénique suivant son caractère essentiellement éphémère, comme une tentative fugace d'affronter le vide, vide spatial synonyme du néant mais aussi symbole de la vanité de l'existence. Par glissement entre différents niveaux d'appréhension du concept, le vide renvoie à la fois à l'espace entre les formes en scène et au vide philosophique. Monique Borie nous éclaire sur cette philosophie sous-jacente à la pratique du *nô* japonais, lorsqu'elle écrit que « l'espace du *nô* prend en charge la représentation du monde comme état transitoire, comme lieu de passage où, des formes, on se dirige vers le vide »⁴⁷⁰. Les propos de Georges Banu que l'on trouve dans *L'Acteur qui ne revient pas* corroborent cette affirmation. La condition éphémère de la représentation théâtrale l'amène à écrire qu'« aimer le théâtre, c'est aimer les mains vides »⁴⁷¹. Cette affirmation renvoie à la vanité et à une forme d'humilité, propres au geste théâtral. Le caractère évanescent des figures qui occupent la scène du *nô* est donc intimement lié à cette vision métaphysique de la représentation comme instant extraordinaire et vain de résistance à l'informe et au vide. Dans le *nô*, cette même lutte pour l'émergence des formes éphémères se rejoue à l'échelle de chaque geste et de la construction des corps et présences scéniques. Chaque apparition de forme, chaque mouvement est un sursaut contre la tension générale « vers le vide ».

⁴⁶⁷ V. NOVARINA, *Le Théâtre des oreilles - pièce radiophonique pour marionnette électronique*, op. cit., p. 11.

⁴⁶⁸ B. ERULI, « Ruptures d'échelle », op. cit., p. 8.

⁴⁶⁹ V. NOVARINA, *Le Théâtre des oreilles - pièce radiophonique pour marionnette électronique*, op. cit., p. 11.

⁴⁷⁰ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, op. cit., p. 72.

⁴⁷¹ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, op. cit., p. 44.

Nous analyserons les échos de ces paroles sur le *nô* aux pratiques qui tendent à la dématérialisation de l'objet-marionnette, afin de penser la relation de la matière et du geste au vide.

2.2.2 Faire voir le vide sous la matière

Précisons d'abord que notre emploi du terme « vide » ne renvoie pas à son sens physique et scientifique mais désigne, avant tout par contraste avec les matériaux analysés dans les chapitres de notre étude, les espaces scéniques où ne se rencontrent pas de matières ou de corps visibles. D'un point de vue physique, le vide est en fait plein d'air mais il nous intéresse de le nommer ainsi par contraste avec d'autres matières et pour son invisibilité et son inertie conjuguées. Le terme désigne finalement les endroits à propos desquels le·la spectateur·trice affirmerait spontanément « qu'il ne s'y trouve rien ».

Les créations contemporaines à l'étude confèrent justement à ce vide un rôle dramatique. Par le geste des corps et le mouvement des matières alentour, s'y ébauchent des formes. Le vide devient espace d'un drame quand il n'est pas corps de la figure. Les interprètes et les dispositifs mettent en tension le vide et le construisent comme lieu de présence. La dématérialisation de l'objet-marionnette, telle que nous l'analysons dans ce chapitre, peut alors se lire comme une tentative d'appriivoiser le vide, dans la « lutte » contre le néant, qui se joue philosophiquement en scène.

En outre ce vide est mis en scène comme fécond. La formation à vue d'objets animés à partir de matières informes dramatise la genèse de corps à partir du vide. Ces genèses théâtrales font voir l'appréhension du vide par la main créatrice. Dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard, la naissance de la première figure animée tient à proprement parler à une assimilation du vide par la forme. Le sac plastique que l'interprète en scène découpe et colle à l'ouverture de la représentation ne s'anime qu'une fois pénétré par le souffle d'air provenant des ventilateurs. Aussi cette forme, d'abord plane, prend forme en s'emplissant du vide, devenu souffle. Son corps se gonfle et s'envole grâce à une rencontre dynamique entre son enveloppe et le vide alentour. Ce que nous appelons vide se distingue donc du « souffle », en ce que ce dernier terme implique une dynamique de la matière. Le souffle n'existe donc dramatiquement que lorsque le vide fait l'objet d'une appréhension plastique. La légèreté des formes qui prennent leur envol dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, leurs trajectoires plus ou moins aléatoires, rendent tangible une dynamique de l'invisible. Le fait que le souffle faiblisse, qu'il tourbillonne ou s'éteigne a une influence directe sur l'animation des matériaux visibles. La multiplication progressive de ces sacs plastiques sculptés construit également une ligne dramaturgique d'opposition entre le vide et le plein. La puissance

du souffle est mise à l'épreuve du nombre de formes qu'il doit porter. Cette création met donc en scène le vide sous la matière ou « au creux » de la matière, pour reprendre la formule de Valère Novarina. En ce sens, le projet de Phia Ménard accède à un mouvement dansé idéalement épuré de la forme du corps. Il trace l'origine du mouvement des corps, du mouvement sans corps. Il place en effet le public dans une position d'accès au rythme souterrain, au flux invisible et moteur. En cela, faire voir le vide sous la matière constitue également dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* une invitation à se mettre à l'écoute de la musique de Debussy, sur laquelle se déploie le spectacle et qui lui inspire son titre.

Cette œuvre de Phia Ménard s'inscrit dans un cycle que l'artiste nomme le « cycle des pièces du vent » et auquel appartiennent également *Les Os noirs*. Dans cette dernière création, les objets sont également animés par des souffles d'air. Qu'il s'agisse de l'océan mis en scène dans la première partie du « passage à l'acte 1 » ou de la forêt de sa seconde partie⁴⁷², le jeu sur la dynamique du souffle d'air crée une scénographie évolutive, qui place au cœur de la dramaturgie l'opposition du vide et du plein, écho au motif du mirage. Les formes, alternativement, envahissent la scène et la désertent, dramatisant une lutte pour exister en scène. Dans *Les Os noirs*, la densité du vide, propre à s'emplier soudainement de volumes inquiétants, thématise le caractère éphémère de la représentation mais évoque aussi les mécanismes, créateurs d'images et de présences, de la folie. L'invasion des formes éphémères, autant que le jeu avec la très grande surface de papier kraft, qui couvre la scène dans le « passage à l'acte 2 » et qui semble pouvoir changer de poids, permettent de lire les mécanismes d'hallucinations, autrement dit ceux par lesquels le vide acquiert forme et plasticité.

2.2.3 Dynamique suggestive du vide

L'existence et l'évolution dramatiques des formes qui racontent leur conflit contre le vide nous renvoie à ce que Dominique Houdart écrit à propos du théâtre de marionnettes, à savoir que « c'est un théâtre de l'exorcisme, [...] où la forme devient signe, le signe devient figure, la figure devient tension, flux, force et pôle magnétique »⁴⁷³. Cette énumération décrit, plus qu'une dématérialisation concrète de l'objet-marionnette, un déplacement du caractère signifiant de la forme à sa dynamique, au vide qui met en tension les formes entre elles. De la même façon, le procès de dématérialisation que nous cherchons à mettre au jour n'atteint pas les objets

⁴⁷² Voir pour une description de cette scène, notre développement sur la manipulation de souffle d'air, dans la partie I, chapitre 2, section [Dynamique des fluides], p. 188 *et sq.*

⁴⁷³ D. HOUDART, « Poétique et grammaire », dans E. Lecucq (éd.), *Les Fondamentaux de la manipulation*, Paris, Thémaa, 2003, p. 9.

nombreux que l'on rencontre encore sur les scènes. La dématérialisation affecte l'objet-marionnette en tant que cette fonction dramatique n'entretient plus de rapport univoque avec un corps ou objet fixe et fini et dans la mesure où elle intègre une part d'onde et tient à une mise en tension du vide.

Dominique Houdart poursuit en citant un passage de *Tao tö king* de Lao-Tseu qui éclaire notre analyse :

Trente rayons convergent au moyeu
Mais c'est le vide médian
Qui fait marcher le char.
On façonne l'argile pour faire des vases
Mais c'est du vide interne
Que dépend leur usage.
Une maison est percée de portes et de fenêtres
C'est encore le vide
Qui permet l'habitat.
L'être donne des possibilités
C'est par le non-être qu'on les utilise.⁴⁷⁴

Cette approche philosophique du « non-être » par la métaphore du vide au creux de la matière nous permet de préciser la dynamique à l'œuvre entre matière et vide dans l'élaboration du corps marionnettique. L'enjeu dramatique du recours à l'objet ou à la matière pour les artistes, que sont par exemple Phia Ménard, Benjamin Verdonck ou François Lazaro, se situe non pas dans le fait de donner corps à un sujet dramatique, mais plus précisément dans celui de rendre tangible la tension entre la matière et les lieux du vide. Le devenir immatériel de l'objet-marionnette ne peut se penser sans considérer le devenir figure de la marionnette. L'évolution du corps de la marionnette impacte et dépend d'une évolution de sa fonction dramatique. Aussi le devenir figure de la marionnette passe par un devenir partiellement immatériel de l'objet-marionnette, qui ne peut se penser sans l'onde et se compose de souffle. Formée autour du vide et par son entrée en vibration, la figure marionnettique possède un corps évanescent et hétérogène. L'objet, ni le corps, ne lui suffisent quoiqu'ils puissent en être le creuset.

Aussi nous faut-il à présent nous intéresser aux gestes permettant de faire advenir la figure à partir du vide, au geste qui sculpte ce creux en dessinant ses contours ou ses dynamiques.

⁴⁷⁴ LAO-TSEU, *Tao tö king*, Paris, Gallimard, 1967 cité dans ; D. HOUDART, « Poétique et grammaire », *op. cit.*, p. 11.

3. Dialogues des corps autour de l'immatériel

Quelle incidence la dématérialisation de l'objet-marionnette a-t-elle sur le geste manipulateur ? Comment la main vide organise-t-elle le « lever des figures »⁴⁷⁵ invisibles ?

En guise de conclusion d'une première partie de thèse portant sur le devenir de l'objet-marionnette et qui aboutit au constat de sa dématérialisation partielle, il importe de s'interroger sur les modalités de perception d'une telle figure immatérielle, c'est-à-dire sur la fonction des corps qui permettent à une telle marionnette d'advenir. La nature du geste mais également les dispositifs spatiaux et la qualité des stimulations sensorielles conditionnent un mode de perception théâtrale propre à ce type de figure oscillant entre plasticité et évanescence de l'onde.

3.1. Les « mains vides »⁴⁷⁶ : rapport du corps à l'invisible

3.1.1 Persistance du geste

À l'instar des ventilateurs manipulés dans les créations de Phia Ménard, la seule main de l'interprète peut faire le vide devenir souffle – c'est-à-dire animer le vide. Son geste sculpte une tension dans l'espace, permettant l'élaboration d'une figure dramatique hors de son propre corps et de tout autre corps matériel.

François Lazaro en fait la démonstration dans *Origine / Monde*, sa dernière création aux côtés de Daniel Lemahieu. Certainement ce titre corrobore-t-il déjà notre interprétation dans la mesure où on y lit une dynamique de fécondité, un lien possible entre un geste originel et l'objet fictif de cette création : un « monde ». Cette barre oblique entre les deux termes est à l'image de l'avant-bras de l'interprète, souvenir du bras dressé du marionnettiste à gaines, mais qui dans cette création se présentera sans l'objet qui le dissimulait.

Dans une des séquences d'*Origine / Monde*, François Lazaro procède par isolement d'un fragment de son corps pour faire naître une figure illusoirement indépendante de lui. Outre cette technique, qui persiste à donner une forme à l'objet-marionnette (forme fragmentaire et abstraite, certes, mais forme tout de même), une autre séquence met en scène à proprement parler la persistance de la figure malgré la disparition totale de l'objet. François Lazaro commence par y poser un morceau de mousse à matelas sur une table. Puis il nous fait voir les larmes de cette figure, par les petits mouvements qu'il lui imprime :

⁴⁷⁵ V. NOVARINA, *Pendant la matière*, op. cit., p. 48.

⁴⁷⁶ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, op. cit., p. 44.

① (*Il pose un petit morceau de matelas sur la table, simulant un petit vivant. Sanglots.*)
 - Oh ! La petite Mathilde pleure.
 - Pourquoi pleure-t-elle ?
 - Elle a perdu sa mère.
 - Pas possible, elle n'a pas de mère. C'est moi qui l'aie fabriquée.
 - Elle pleure.
 - Essuyons ses larmes. (*Il prend un mouchoir.*)
 - Où sont ses larmes ? Où sont ces pleurs ?
 - D'où pleure-t-elle ? De l'intérieur ?
 (*Il déchire le morceau de mousse. Il pose un morceau déchiré.*)

② (*Sanglots.*)
 - Oh ! La petite Mathilde pleure.
 - Où sont ses larmes ?
 (*Il déchire à nouveau le morceau de mousse. Il pose un morceau déchiré, plus petit.*)

③ (*Sanglots.*)
 - Oh ! Elle pleure.
 (*Il déchire à nouveau le morceau de mousse. Il pose un nouveau morceau déchiré encore plus petit.*)

④ (*Sanglots.*)
 - Où sont ses larmes ?
 (*Émiettements de la mousse jusqu'à disparition complète de Mathilde.*)
 (*Face public.*)
 - Rien n'est mouillé.
 - Qui a pleuré ?
 - Pas ma main. Pas toi. (*Se tourne et regarde la boîte⁴⁷⁷.*)
 - Il ne s'est rien passé. Pourtant c'est arrivé.

TABLE RASE (*Grand geste du bras qui balaie la table vide.*)

- Je ne comprends pas.⁴⁷⁸

Au cours de cette séquence, l'objet qui matérialisait le corps de « la petite Mathilde » devient de plus en plus petit. Celui-ci pourtant, aux yeux du public, continue de pleurer. Répétant ce jeu jusqu'au plus petit morceau de mousse possible, l'interprète finit par en jeter le dernier fragment. Entre ses doigts, qui miment encore le spasme de l'enfant en pleurs, le public continue pourtant de percevoir une présence. Le geste persiste et suffit à orienter les regards quand la matière et la forme n'y sont plus. Cette séquence d'*Origine / Monde* nous amène donc très pédagogiquement, quoique littéralement au « creux de la matière ».

Des échos à une telle persistance du geste se rencontrent dans *54x13* de Guillaume Lécamus. La main vide et nue de l'interprète figure la pogne du père, que le coureur-cycliste s' imagine devant sa télé, avant de se transformer et nous faire apparaître en un instant la pédale sur laquelle il insiste pour reprendre de la vitesse.

⁴⁷⁷ La boîte désigne dans cette séquence une boîte de bois de la taille d'un avant-bras, dans laquelle François Lazaro a fait mine, en première partie du spectacle, d'enfermer la marionnette qui hantait son bras.

⁴⁷⁸ D. LEMAHIEU et F. LAZARO, « Origine / Monde », texte inédit, 2015.

Par comparaison aux jeux de mains analysés dans le premier chapitre de cette partie⁴⁷⁹, la persistance du geste de la main au détriment de la matière n'a pas pour fonction dans ces séquences d'ériger la main en corps-objet. La main créatrice du drame ne représente aucune réalité extérieure à elle-même. Elle n'entretient pas non plus un rapport de l'ordre de la métonymie au reste du corps. Le sens dramatique de son isolement est davantage la thématization du geste créateur. Cette persistance du geste d'animation témoigne d'une persistance de la marionnette, non pas comme objet ou comme forme mais comme instance performée par le mouvement de l'interprète et la direction des regards vers un en-dehors du corps.

3.1.2 Le vide entre les corps

Techniquement parlant, ce procédé est très proche du vocabulaire du mime qui, par fragmentation ou isolement de parties de son corps, parvient à faire exister illusoirement des éléments lui étant extérieurs. De façon plus abstraite, – c'est-à-dire lorsqu'il ne s'agit pas de renvoyer à un objet du réel, ni à aucune forme concrète –, la mise en tension du vide au creux des mains et des corps repose sur des codes de proxémie qui rendent signifiant le rapport spatial des corps entre eux et des corps aux objets. Yoshi Oida décrit un échauffement théâtral lors duquel les acteurs ont pour consigne de communiquer entre eux uniquement à l'aide de leurs mains, exercice qui pourrait paraître fondamental dans l'apprentissage de la manipulation de marionnettes, même si Yoshi Oida ne le pratique pas dans ce cadre. Ce qu'il retient comme faisant l'intérêt est la qualité de l'espace entre ces mains :

De prime abord, il n'y a *rien* à voir dans la réalité. [...] Mais c'est la relation entre les deux petits "comédiens" qui est intéressante à regarder. [...] C'est l'échange en soi qui est intéressant. Le "jeu" ne préexiste pas dans la main de chaque acteur ; il s'établit dans l'air *entre les deux mains*. Ce type de jeu ne relève ni du récit, ni de la psychologie, ni de l'émotion, mais de quelque chose d'autre, quelque chose de plus fondamental qu'il est très difficile d'expliquer exactement.⁴⁸⁰

Selon lui, le drame n'existe donc que par la tension entre les deux corps. C'est dans cet « entre » qui n'est « rien » que se trouve ce qui est « intéress[ant] à regarder ». Il ne se trouve ni forme, ni matière à cet endroit et pourtant la tension dramatique, le centre de convergence des regards se situe dans cet espace vide. Ce que Yoshi Oida trouve « difficile à expliquer » constitue l'objet de la présente recherche, à savoir les mécanismes par lesquels une figure marionnettique, dont aucun corps identifiable ne peut être cerné, se reconnaît pourtant, dans l'écart dynamique entre les corps, les matières et l'espace.

⁴⁷⁹ Voir *infra*, partie I, chapitre 1, section [Les « mains seules » de marionnettiste], p. 121.

⁴⁸⁰ Y. OIDA, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 105-106. (Nous soulignons.)

3.1.3 Être traversé par l'image

Le pendant des mains vides dans le travail de l'acteur est l'exercice de l'imagination. Pour faire naître une présence en-dehors de son corps quoiqu'à partir de son seul geste, l'interprète fait souvent le détour par l'image mentale. Il·elle rend présentes des images virtuelles pour faire devenir ses propres gestes figurants. Lors d'un laboratoire organisé par THEMMAA⁴⁸¹, nous avons pu assister à un échange de savoir-faire entre marionnettistes et magicien·ne·s sur le thème du corps dissimulé et du corps morcelé. Nicole Mossoux (compagnie Mossoux-Bonté), Delphine Bardot (compagnie La Mue/tte) et AragoRn Boulanger (qui travaille notamment avec la compagnie 14:20) se sont proposé·e·s les un·e·s aux autres des exercices théâtraux qui permettent de faire exister le corps comme objet ou de faire exister des objets illusoires en-dehors de lui. Que ce soit lorsqu'il s'agissait de se figurer une balle que l'on cherchait à lancer ou un environnement extérieur particulier (environnement liquide ou pesant, fils contraignants le corps), les artistes invoquaient toujours des images mentales pour initier le mouvement et atteindre un état de corps particulier. Lorsqu'on l'interroge sur ces techniques corporelles permettant de faire voir une matérialité irréelle de l'espace, AragoRn Boulanger affirme qu'il est lui-même le premier à croire à ces espaces, sans quoi il ne pourrait en transmettre par son corps l'image au public. Croire à la chose, tenter de s'en construire le dessin mental sont donc des biais permettant de la faire advenir également aux sens des spectateur·trice·s. La visualisation mentale exerce une influence visible et concrète sur le corps, qui se fait médiateur et sculpte le vide alentour. Ces images ont donc une faculté kinesthésique : elles affectent le mouvement et en cela, le dotent d'un pouvoir de figuration de l'invisible par délégation. Le corps se fait d'abord médium de l'image, au sens où Belting l'entend⁴⁸², puis, travaillé par elle, il en produit d'autres de nature médiumnique différente, immatérielles, ou médiées par les corps des spectateur·trice·s.

3.2. Conditionner la perception de l'immatériel

Le devenir partiellement immatériel de l'objet-marionnette nécessite donc le support des corps. Les conditions physiques posées à la perception des images scéniques sont déterminantes pour la qualité de la figure marionnettique qui s'érige dans l'entre-deux des corps, des objets et de l'espace.

⁴⁸¹ Laboratoire « Corps morcelé, corps dissimulé », organisé par THEMMAA dans le cadre des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », en 2016.

⁴⁸² H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*

3.2.1 Du crépuscule

Certains dispositifs peuvent conditionner cette sensibilité particulière du public, en favorisant notamment le trouble des sens. L'obscurité, cet état lumineux dans lequel « la lumière perdue filtr[e] en tremblant, et tel le clair de lune, passe[e] doucement sur les choses »⁴⁸³, est propre à forcer la concentration visuelle, empêcher la fixation des formes et stimuler d'autres voies, plus haptiques, de perception spectatorielle.

Le philosophe italien Tonino Griffero produit notamment une analyse d'influence phénoménologique du crépuscule comme « quasi-chose ». Au regard de l'histoire des arts et contre les perspectives naturalistes ou psychologisantes, le chercheur tente de saisir le mode d'action d'une « atmosphère »⁴⁸⁴ lumineuse sur les corps. Il note ainsi que ni l'obscurité, ni la pleine lumière, ne sont « atmosphérogènes ».

Au contraire, et à plus forte raison à l'âge de l'illumination universelle, seule la lumière qui émerge péniblement de l'obscurité ou résiste à celle-ci, en donnant vie à une lutte qui (picturalement aussi) sculpte la matière, peut être atmosphérogène.⁴⁸⁵

Il note en particulier que la semi-obscurité, propre au crépuscule, produit une défection de la distinction entre le sujet et ce qu'il perçoit.

Bien que le crépuscule, et avec lui la perte de l'orientation chosale, puisse éveiller chez différents sujets différentes atmosphères – par exemple, celle d'une profonde préoccupation – il est certain qu'il consiste toujours en une atmosphère intersubjective et quasi-chosale, dont la résonance proprio-corporelle, avant de se décliner de façon plus individuelle réside dans le « recul horrifié de l'étroussure du corps propre face à l'ampleur de ce qui nous entoure » et dans l'intensification de l'ouïe (ainsi Nietzsche)[...].⁴⁸⁶

Cette approche de la lumière crépusculaire fait entendre, à travers même le vocabulaire phénoménologique, le potentiel d'une telle atmosphère à faire émerger des présences en-dehors des corps et des matières en offrant le cadre sensoriel de leur perception.

⁴⁸³ R. M. RILKE, « La mort de Tintagile [1894] », dans R. M. Rilke, *Œuvres en prose : récits et essais*, C. David (éd.), Paris, Gallimard, 1993, p. 716.

⁴⁸⁴ Une définition phénoménologique de ce que Tonino Griffero désigne comme « atmosphère » est en partie la suivante : « les atmosphères échappent à la perception représentative, oculaire et distancée, mais relèvent plutôt d'une perception ambulatoire et synesthésique. Elles s'imposent à nous comme des quasi-choses qui, malgré leur imprécision constitutive – stigmatisée uniquement par qui idéalise le pathos naturaliste de la certitude –, irradient des effets qui sont largement partagés et qui, quoi qu'il en soit, ne peuvent être attribués à des vibrations subjectives occasionnelles, du moins au sein de contextes culturels homogènes ». (in T. GRIFFERO, « Le crépuscule comme quasi chose. Le paradigme atmosphérique », dans C. Beaufort et M. Lebrère (éd.), *Ambivalences de la lumière*, Pau, PUPPA, 2016, p. 110)

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 119. (citation interne : H. SCHMITZ, *System der Philosophie. Der Leib*, Bonn, Bouvier, 1965, p. 157)

Les représentations des *Hurlements* du Clastic Théâtre eurent lieu, selon l'habitude en cours de soirée, or le parcours de ce spectacle ménage des temps à l'extérieur des bâtiments d'usine. Ainsi le public vit la tombée de la nuit et traverse des espaces extérieurs éclairés d'une lumière lunaire. En outre, dès l'entrée dans l'usine, à une heure où il fait encore relativement clair le passage de la lumière du jour à la luminosité très réduite et focalisée des scènes à l'intérieur de la forge fonctionne comme seuil pour l'entrée dans un univers extra-quotidien. Ce passage est d'autant plus signifiant que la représentation se déroule sur un lieu de travail quotidien. L'écriture des lumières dans un tel espace provoque un décalage dans sa perception usuelle. Il sensibilise à ce qui quotidiennement reste imperceptible et amène un nouveau regard sur des formes et des espaces connus.

Une des dernières scènes des *Hurlements* consiste simplement en un jeu d'éclairages mouvants des machines de l'usine à partir de faisceaux de projecteurs manipulés manuellement par les interprètes. La qualité tactile d'une telle lumière, qui effleure les machines et redessine leurs formes, s'entend dans les propos de Rainer Maria Rilke qui évoque les rayons de clair de lune « pass[ant] »⁴⁸⁷ sur les choses. L'ondulation de la lumière crépusculaire crée ou indique le mouvement des choses.

L'atmosphère caractéristique de la lumière nocturne apparaît comme thème dès l'ouverture des *Os noirs* de Phia Ménard. Dans l'obscurité la plus totale, une voix off dit un texte d'Eduardo Barrios, à propos d'oiseaux qui, apercevant un rayon de lumière lunaire dans la nuit, croient au lever du jour, s'envolent et se perdent alors, désorientés dans l'obscurité. Cette image de l'oiseau qui s'égare dans la nuit devient pour la metteuse en scène une métaphore de la rupture d'avec le monde, qui prélude au suicide. « De la lumière vers le noir, c'est par ce prisme que je conçois la rupture. Rentrer dans le sombre, se mettre à l'abri de la lumière ou s'extraire du jour, comme prémices à s'extraire du monde des vivants »⁴⁸⁸. Cette symbolique de la transition lumineuse se répercute dans l'œuvre. L'obscurité de l'environnement contamine le corps scénique lui-même, qui se présente dans le dernier « passage à l'acte » dans un costume de cendres noires.

Ces créations reconduisent l'idée de la lumière nocturne comme propre au « lever des figures »⁴⁸⁹. Elle dessine l'espace du rêve mais aussi celui où la part de noirceur de l'être humain peut se révéler. La pénombre pose également le cadre possible d'une rencontre entre les vivants

⁴⁸⁷ R. M. RILKE, « La mort de Tintagile [1894] », *op. cit.*, p. 716.

⁴⁸⁸ P. MÉNARD, « Les Os Noirs - présentation », sur *Compagnie Non Nova*, <<http://www.cienonnova.com/>>, 2017.

⁴⁸⁹ V. NOVARINA, *Pendant la matière*, *op. cit.*, p. 48.

et les morts, d'où son lien au thème du suicide dans *Les Os noirs*. Le cadre temporel fictif dans lequel s'ouvre le *nô* japonais est ainsi toujours celui de la tombée de la nuit.

Le lien entre cette obscurité de la scène et la dématérialisation de l'objet-marionnette tient à ce que la pénombre permet à des formes d'émerger sans contours nets. Comme le montre Cristina Grazioli, le rôle de la lumière et de l'ombre est de redessiner le contour des formes matérielles, d'isoler des morceaux de réalité pour leur donner une autre signification et provoquer la fusion d'éléments disjoints. Par ailleurs, un éclairage dirigé, découpé, nuancé, stimule la recherche et l'imagination des spectateur·trice·s qui, perçoivent un fragment et imaginent le tout⁴⁹⁰.

Paul Claudel met en œuvre cette symbolique de la lumière crépusculaire dans la scène de l'Ombre Double du *Soulier de satin*. Cette figure se désigne elle-même comme un « être nouveau fait de noirceur informe »⁴⁹¹. Cette expression associe obscurité et absence de corps discernable, à travers la matérialité de l'ombre. Or la singularité de cette ombre est de n'être pas produite par la lumière du soleil mais par celle de la lune, qui ajoute à la symbolique de « l'obliquité de la lumière reflétée »⁴⁹².

La fécondité de la lumière oblique et crépusculaire et, plus précisément, son potentiel de fusion des contraires, de dissolution des séparations, sont également au cœur d'un rêve de Paul Claudel :

Tout de même comme ce serait gentil si au milieu de cette vie criarde il y avait quelque fois une trêve, un armistice entre les sexes, un lac de chant, une espèce de carnaval enchanté ! une espèce d'intervention lunaire, comme la lune qui nous débarrasse de notre réalité et donne à chacun de nous une légèreté et une allégresse de fantômes.⁴⁹³

La lumière crépusculaire agit dans le sens de la dématérialisation de l'objet-marionnette suivant ce paradigme de la pénombre qui allège, déréalise et efface la netteté des frontières entre les êtres et les choses. Elle permet la substitution aux habitudes d'identification éveillée d'une faculté de rêve et de reconfiguration fantasmatique.

3.2.2 Saturation des sens

La pénombre possède ce caractère de catalyseur d'imaginaire parce qu'elle pose une atmosphère liminaire. Entre lumière et obscurité, peut ainsi devenir tangible ce qui se situe en marge du réel. Or pour parvenir à rendre sensibles des formes en marge du visible, les dispositifs

⁴⁹⁰ C. GRAZIOLI, « La complexité des « figures » dans le théâtre en tant que « mimesis » », communication lors de la rencontre internationale sur la Formation aux Arts de la Marionnette « Pro-vocations marionnette », organisée par la commission Formation de l'UNIMA, Targoviste (Roumanie), juin 2017.

⁴⁹¹ P. CLAUDEL, « Le Soulier de satin », dans D. Alexandre et M. Autrand (éd.), *Théâtre*, Paris, Gallimard, 2011, vol. 2, p. 776.

⁴⁹² D. MILLET-GÉRARD, « La scène de l'Ombre Double dans *Le Soulier de satin* », *op. cit.*, p. 472.

⁴⁹³ P. CLAUDEL, « Jules ou l'homme-aux-deux-cravates », dans J. Petit et C. Galpérine (éd.), *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1973, p. 851.

recourent aussi, même ponctuellement et parfois en alternance avec des atmosphères crépusculaires, à une forme d'excitation sensorielle, qui confine à la saturation des sens.

Le titre des *Hurllements* met sur la voie d'une puissance sonore, que l'on rencontre pratiquement dans cette création. Les « hurlements » éponymes se manifestent à travers le chant très singulier d'Isabelle Duthoit et la musique de Jacques Di Donato. Les deux interprètes ont construit leur proposition musicale sur une alternance de moments très délicats, qui sont de l'ordre du murmure ou du souffle, et d'autres très violents, faits de sons proches des cris, parfois très brefs, allant du très grave au très aigu et de sons instrumentaux percussifs et rapides. Dans la séquence d'oscillation des anges métalliques, le mouvement des ombres sur les murs et la lumière qui se déplace rapidement, joints à l'amplification du volume sonore submergent les spectateur·trice·s. Ceux·celles-ci se trouvent désorienté·e·s, autant par la multiplication des directions d'images que par l'intensité du volume et la multiplication des sources sonores.

Une telle perte des repères se joue également dans *The Pyre* de Gisèle Vienne, où le public vit une expérience proche de l'hypnose. La scénographie en est composée de 17 000 diodes électroluminescentes réparties sur deux pans verticaux de part et d'autre de la scène, d'un plafond de projecteurs de type PAR⁴⁹⁴, d'un sol qui est un tapis de danse réfléchissant et d'un mur, au lointain, en plexiglas très épais, qui fonctionne comme miroir sans tain et qui est disposé en triangle pour permettre un prolongement à l'infini des deux plans de diodes. Une telle scénographie permet des effets d'ouverture sur un paysage cosmique, grâce à la reproduction à l'infini d'un espace scintillant. Le spectateur subit un va-et-vient entre un espace à la profondeur insondable et sans repères cardinaux et un espace très oppressant et clos, dès lors que l'effet miroir en fond de scène est coupé par un éclairage provenant de l'arrière. La musique qui atteint ponctuellement des volumes extrêmement élevés ajoute à cette saturation des sens.

L'écriture des spectacles peut donc intégrer dans sa structure des phases de sollicitation sensorielle extrême qui provoquent, par effet de débordement, des pertes de repères ou hallucinations. La forme même de l'installation, qui implique un mouvement perpétuel des objets provoque, face aux œuvres de Zimoun par exemple, une forme de vertige. Par l'automatisation des mécanismes, le temps spectaculaire ne tend plus vers aucune fin (même si cette tension vers l'infini reste illusoire du fait des contraintes matérielles qui déterminent l'arrêt d'un moteur,

⁴⁹⁴ Les projecteurs de type PAR (Parabolic Aluminized Reflector) sont parmi les plus répandus dans le domaine des arts scéniques, Le PAR est un projecteur constitué d'un cylindre d'aluminium équipé d'une lampe. La partie optique est simplement constituée de la lampe, dont la caractéristique tient à la présence d'un réflecteur parabolique aluminé intégré à l'ampoule et d'un verre devant le filament qui fait office de lentille.

l'obsolescence d'une poulie, etc.) et provoque chez l'observateur·trice un sentiment d'infini qui peut le·la submerger.

Cet effet de submersion provoque une disparition des repères physiques et la sensible dissolution des limites physiques de l'observateur·trice de la création. En cela, l'hyper-sollicitation sensorielle possède une dimension érotique. Dans le fait de créer une continuité profonde entre les corps ainsi qu'entre eux et leur environnement, on reconnaît ce que Georges Bataille évoque comme étant le point commun aux trois formes d'érotisme (des corps, des cœurs, du sacré). « En elles, ce qui est toujours en question est de substituer à l'isolement de l'être, à sa discontinuité, un sentiment de continuité profonde »⁴⁹⁵. La saturation visuelle et auditive des spectateur·trice·s, que produisent, même ponctuellement, les créations de Gisèle Vienne ou de François Lazaro, créent une telle connexion des corps et un « état de confusion de la conscience »⁴⁹⁶ proche de l'érotisme bataillien.

La question se pose toutefois de la possibilité dans une telle disposition sensorielle de percevoir des présences immatérielles, de reconnaître des formes animées. Nous avons en effet fait état en préliminaire de cette thèse de la difficulté à définir la présence comme pure manifestation sensible, excluant l'expérience de la pensée⁴⁹⁷.

Un éclairage historique nous permet de proposer une réponse, à ce jour seulement théorique, à un tel postulat⁴⁹⁸. Les séquences d'hyper-intensité lumineuse et sonore sensorielle nous renvoient en effet à la notion de « paysage scénique » tel que l'emploie Cristina Grazioli à propos de l'écriture dramatique de Rainer Maria Rilke. Le dramaturge lui-même cite des techniques picturales, pour se situer du côté de « l'atmosphère des maîtres de la Renaissance, où l'attention est déplacée de l'individu à l'ensemble homogène », par opposition au « fond doré des maîtres italiens du XIV^e siècle qui isole les silhouettes »⁴⁹⁹. La construction d'un fond homogène, qui ne réunit pas seulement « dans une atmosphère commune les comédiens, mais tous les éléments : les objets, les bruits, la lumière »⁵⁰⁰, donne une cohérence aux fragments qui l'habitent. Or « dans cette homogénéité du sentiment dominant, observe Cristina Grazioli, il y a l'espace pour des variations chromatiques de tonalités différentes : ce qui permet (et même constitue) l'évolution de

⁴⁹⁵ G. BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011, p. 17.

⁴⁹⁶ Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », *op. cit.*, p. 435.

⁴⁹⁷ Cette question de la dialectique entre l'intelligible et le sensible sera notamment traitée en partie III, chapitre 3.

⁴⁹⁸ Notre hypothèse devra faire l'objet d'une étude plus particulièrement centrée sur la réception des œuvres, qui n'est pas l'objet premier de notre recherche et pour laquelle nous n'avons pas encore mené l'enquête de terrain préalable et nécessaire.

⁴⁹⁹ C. GRAZIOLI, « Paysages avec marionnettes : Rainer Maria Rilke et la scène », *op. cit.*, p. 110.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 109.

l'action dramatique »⁵⁰¹. Suivant ce modèle, il deviendrait possible de saisir en quoi la densification à l'extrême de l'espace, par le jeu des flux lumineux et sonores, lui confère une épaisseur physique à partir de laquelle peuvent ensuite se structurer et émerger des variations de mouvements plus fines des figures ondulatoires.

Le paysage saturé de flux deviendrait le cadre référentiel pour le·la spectateur·trice immergé·e. Sa sensibilité ainsi modifiée lui rendrait tangible l'épaisseur physique de la scène à travers laquelle des nuances et des tensions, structurant la présence, lui deviendraient perceptibles.

3.2.3 Corps spectateur traversé par des flux

Ces dispositifs dessinent un modèle artaudien de spectateur·trice non plus seulement conçu·e comme un regard mais physiquement traversé·e par des flux. Si un tel modèle n'a pas encore été vérifié à l'aune d'une étude de réception des œuvres, ces flux prennent des formes concrètes et récurrentes dans l'écriture des créations contemporaines en question, qui témoignent *a minima* du partage par les artistes d'un tel modèle spectatorial.

Le motif du tourbillon s'ancre par exemple sur différents plans de construction des œuvres. Il se retrouve à la fois sur le plan musical mais aussi visuel dans *Les Os noirs*. Dans la deuxième partie du « passage à l'acte 2 », Chloée Sanchez danse sur un rythme de valse. Elle tourbillonne, imitant la gestuelle très codifiée d'une danse de salon. Elle est mise en mouvement de force par un autre interprète, qui joue un rôle de technicien. Progressivement, le rythme de ses rotations s'accélère avec celui de la musique. Cette valse devient de plus en plus rapide et les mouvements de la danseuse paraissent violemment contraints. Par empathie, le public éprouve une forme de vertige face à ce tourbillon effréné du corps qui tourne sur lui-même.

Chez Phia Ménard, ce motif du tourbillon est présent sous une autre forme dans *L'Après-midi d'un joehn (version 1)* puisqu'il s'agit cette fois du tourbillon du souffle d'air, qui emporte vigoureusement une multitude de sacs plastiques. Il provoque une certaine ivresse chez le spectateur, dont il est impossible de déterminer si elle est joyeuse ou prélude à un danger.

L'éveil sensible du spectateur passerait donc par une forme d'empathie kinesthésique. La forme de la déambulation qui est celle construite par François Lazaro pour les *Hurlements* participe ainsi de cette disponibilité physique des spectateur·trice·s. Debout devant certaines scènes, en marche entre deux séquences, le·la spectateur·trice n'oublie jamais qu'il·elle a lui-même un corps. Le public appréhende ainsi plus activement l'espace dans lequel se joue la représentation, en éprouve la température mais aussi l'échelle des objets, pouvant la mesurer à sa propre taille. Le dispositif

⁵⁰¹ C. GRAZIOLI, « La complexité des « figures » dans le théâtre en tant que « mimesis » », *op. cit.*

des *Hurlements* permet donc l'alternance de phases de saturation sensorielle et d'autres qui permettent des respirations, une reconnexion au présent et à l'ici de la représentation. Cette structure permet cet « autre regard »⁵⁰², décrit par Alice Godfroy comme le pendant d'une approche de la scène éloignée de l'illusion théâtrale et qui s'inscrit plutôt dans l'attention à « l'infra du mouvement ». Elle écrit que cet « autre regard »⁵⁰³ est « un regard questionné de son acte même, à l'endroit où il se démet de sa dimension purement scopique pour se faire tact à son tour, touché par la vulnérabilité d'une relation CO [Corps-Objet] qui le convoque par empathie kinesthésique jusqu'à l'armement tonique de son propre pré-mouvement »⁵⁰⁴. Nous retiendrons de cette proposition théorique la conception dynamique du·de la spectateur·trice, comme possédant lui·elle-même un corps, le recul de la fonction scopique au profit d'une sensibilité au mouvement, ainsi que transfert de la fonction haptique de la scène à la salle. Ce tact du spectateur, sa faculté d'effleurer des matières aussi peu denses que l'onde sonore ou lumineuse, ne s'oppose donc pas aux phases de saturation sensorielle précédemment analysées. Il se construit à partir d'elles, dans ses respirations et par contraste.

4. Conclusion

Le corps de l'objet-marionnette morcelé et défiguré se trouve atteint dans son épaisseur plastique. Hybridant corps humain et matière inerte, il intègre également une part d'ondulatoire et de vide. Les technologies numériques de projection d'image, croisées avec des techniques optiques utilisées de longue tradition servent dans le champ marionnettique le creusement d'un écart entre l'objet et son image. Les écrans de projection constituent non plus simplement des médiums transparents œuvrant à la réalisation des images mais des objets eux-mêmes animés et travaillés dans leur dimension plastique, à l'instar des tableaux montrés et incarnés des *Hurlements* (Clastic Théâtre). La surface devient ainsi une forme à animer, la photographie s'augmente d'une profondeur matérielle. Dans une tension complémentaire à cette animation des images, les volumes se voient traités comme surfaces, organisés suivant des logiques picturales. Le corps et l'objet font images, jusqu'à produire l'effet de leur dramatique évidemment.

L'ensemble de ces rapports problématiques déployés entre image et corps réels participent d'une déhiérarchisation : corps, objets, images et espace sont aplanis ou mis en relief suivant une économie des présences indépendante de leurs qualités matérielles, qui elles sont rendues

⁵⁰² A. GODFROY, « Les dessous du corps-objet - Une pratique du tact », *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n° 1, 2015, p. 84.

⁵⁰³ *Id.*

⁵⁰⁴ *Id.*

incertaines et oscillantes. Il nous faudra saisir en quoi la qualité médiumnique et la réalité matérielle des objets scéniques se trouvent redéfinies suivant un système de présences dynamiques, circulant dans l'ensemble du dispositif.

Le cheminement de l'objet à son image génère par ailleurs la construction d'un type ondulatoire et immatériel de corps animés. Le son est traité dans toute sa physicalité. Des créations comme celles de Gisèle Vienne ou de la Mue/te jouent des correspondances entre mouvements visibles et partitions musicales. Créant ainsi une continuité du visible au sonore, les artistes redessinent les contours d'un objet-marionnette débordant les marges du visible. La lumière, suivant une longue tradition des genres optiques et autres fantasmagories, sert cette mise en doute de la qualité charnelle ou plastique des corps animés. Qu'elle anime par son mouvement ou efface les contours des formes du visible, elle met au jour des corps animés, composés de flux au pouvoir expressif.

Une telle conception plastique des ondes sonores et matérielles correspond à une approche dynamique du vide. Suivant une tradition philosophique, qui considère le geste théâtral comme mouvement vain de lutte contre le néant, le vide entre les corps est investi d'une fonction dramaturgique qui permet de le penser comme creuset de la présence. Son devenir souffle dans les créations de Phia Ménard fournit le modèle d'un corps animé qui quoiqu'invisible régit le drame. Les objets et corps matériels n'en sont que les symptômes, ils en dessinent le contour. Le geste des acteur·trice·s autour de ce vide est alors mis en scène dans sa persistance au détriment de la matière. L'existence de la marionnette se révèle moins conditionnée par sa forme visible que comme dialogue des corps, qui découpent et qui perçoivent.

La mise en drame du délitement de l'objet-marionnette définit finalement des modèles spectatoriels qui placent en leur centre le motif du flux et de l'ondulation. Spectateur·trice·s traversé·e·s ou ému·e·s par des dynamiques tourbillonnantes, la marionnette dématérialisée implique de mettre en place les conditions sensibles propices à la perception des variations ondulatoires. La saturation des sens ou l'instauration d'une atmosphère crépusculaire constituent notamment des éléments techniques conditionnant l'élaboration d'une présence indépendante de ses contours matériels. La qualité hypnotique mais aussi haptique des formes liminaires de la marionnette contemporaine nourrit notre recherche sur l'équilibre entre physicalité et intelligibilité de la présence dramatique. Le tourbillon est un motif heuristique pour saisir les modalités de réception de la marionnette s'érigeant entre les corps, suivant ce que nous en dit Phia Ménard : « Un tourbillon a toujours été pour moi un objet passionnant, parce que c'est l'endroit de la concentration »⁵⁰⁵. Le mouvement circulaire et effréné produisant paradoxalement

⁵⁰⁵ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », Paris, 2017, p. 106 du vol. 2 de la thèse.

une force centripète pourrait constituer une image du vécu spectatorial idéal, articulant stimulation physique parfois extrême et état de concentration cérébrale ouvrant sur la reconnaissance d'une présence.

Conclusion.

Du « personnage transparent »⁵⁰⁶ à la « scène ondulatoire »⁵⁰⁷

Le lien qui, souvent entendu comme définitoire des arts de la marionnette et unissant geste plastique et geste dramatique, se délite. Les créations contemporaines défont la condition qui exigeait de fabriquer un corps matériel, articulé et unique à la figure dramatique. L'identité d'un corps-objet à un corps virtuel ne reflète pas la réalité d'une instance dramatique qui déborde les corps visibles.

Cette première partie a permis de saisir en quoi les systèmes d'objets et de matières rencontrés chez Gisèle Vienne, François Lazaro, la compagnie La Mue/tte ou encore les Rémouleurs pouvaient être considérés comme survivances de l'objet-marionnette, bien qu'ils jouent de ses limites et abiment l'objet de référence, pensé comme articulé, entier voire anthropomorphe. Autrement dit, nous avons exploré à la fois l'héritage d'un modèle et son évolution chez des artistes contemporains. Les ruines de l'objet-marionnette y prennent la forme de fragments, d'exuvies ou de vapeurs de l'objet-marionnette jurkowskien, érigé en référence.

La mise en scène de fragments de corps anthropomorphes, autonomes ou disjoints crée des corps scéniques béants, traces ou germes d'une figure passée ou en voie d'être élaborée. Leur organicité maintenue tantôt par le fil d'une voix, tantôt par un mouvement choral, contraste avec l'hétérogénéité d'un corps construit autour de vides. La multiplication des objets fonde également des figures plurielles, aux contours mouvants, figures de foule, ouvrant sur des dramaturgies de la relation à l'Autre et du rapport de l'individu au groupe. La défection des limites du corps tient encore à la mise en scène de matières brutes ou fluides, qui échappent à la main humaine.

Les créations des Ateliers du spectacle ou encore celles de Phia Ménard ne font plus succéder travail à l'atelier et travail au plateau, geste plastique et geste d'animation. L'un et l'autre ne font qu'un. Le drame en scène est celui de l'élaboration d'une forme ou de son échec. Le visage est un lieu particulièrement sensible du procès de défiguration marionnettique. La mise en scène de visages en voie d'être tracés ou à l'inverse, vidés de toute présence, fait voir la lutte pour l'émergence d'un sujet ou sa difficulté à persister. Conjointement, l'effacement des formes corporelles produit des dramaturgies de l'abstrait, reposant sur l'expressivité des formes géométriques, la résonance des couleurs, leurs relations spatiales. L'objet-marionnette défiguré

⁵⁰⁶ R. M. RILKE, « La mort de Tintagile [1894] », *op. cit.*, p. 725.

⁵⁰⁷ A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 136.

persiste davantage comme dynamique relationnelle que comme constituant matériel. Sa fonction dramatique se maintient quand ses formes se défont.

Finalement, le démembrement et la défiguration du corps-objet met en question la persistance d'une visibilité de l'objet-marionnette. L'instance animée perd en densité matérielle. L'image projetée, l'évanescence lumineuse, l'onde sonore font l'objet d'une manipulation plastique qui voit émerger d'autres modes de figuration, de l'ordre de l'ondulatoire. Une forme de « personnage transparent »⁵⁰⁸, tel que Rainer Maria Rilke en reconnaissait dans les drames de Maurice Maeterlinck, apparaît ainsi sur les scènes contemporaines. Afin de marquer la distinction avec le sens du terme « transparence » dans son acception médiologique, c'est cet état de la figure que nous qualifierons préférentiellement d'« évanescent ».

La mise à mal de l'objet-marionnette produit pourtant le délitement de la notion même de « personnage », qui ne suffit pas à dire la porosité des figures, leur indistinction, leur existence dans l'écart entre les corps. Répondant à l'effondrement du concept de « personnage » dans les écritures contemporaines⁵⁰⁹, la marionnette partiellement dématérialisée force à réviser le lien entre objet-marionnette et sujet fictif. En ruine, l'objet-marionnette génère d'autres formes de drames, il permet de mettre en scène d'autres types d'être au monde. Ainsi l'anthropologue Denis Vidal, interrogé sur la nécessité de la représentation physique pour obtenir un effet de présence, répond-il :

Je pense qu'il faut qu'existent effectivement des formes de manifestation matérielle ; même si elles peuvent être infimes, très indirectes ou encore distribuées. C'est d'ailleurs aussi le cas dans la plupart des religions que nous connaissons ; on n'est pas censés y voir Dieu « en personne ». Et quand les dieux peuvent s'incarner, comme en Inde, ça ne veut pas dire non plus qu'on les voit « en personne », mais plutôt qu'ils peuvent se métamorphoser sous différentes formes, ou se manifester par différents signes. Les dieux sont rarement considérés comme des formes fixes ou figées. D'ailleurs, ce n'est pas le cas pour les humains non plus : même quand on est très matérialiste, on traite rarement les gens comme s'il s'agissait simplement de « matière » à l'état pur. Notre idée de ce qu'est une personne est loin d'être simple ou claire ; elle varie selon les cultures, aussi selon les époques. Même, aujourd'hui, elle reste souvent plus ambiguë qu'on se plaît parfois à la décrire ou l'imaginer.⁵¹⁰

À l'issue de ces premières analyses centrées sur le geste plastique et le devenir du corps-objet, il apparaît donc que d'autres modèles d'unités dramatiques doivent être pensés pour saisir les modalités de persistance de la marionnette, là où les spectateur·trice·s ont pu s'étonner de sa

⁵⁰⁸ R. M. RILKE, « La mort de Tintagile [1894] », *op. cit.*, p. 725.

⁵⁰⁹ J. SERMON et J.-P. RYNGAERT, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012 ; J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain*, *op. cit.* ; J. SERMON, *L'effet-figure*, *op. cit.*

⁵¹⁰ D. VIDAL, « Tendance innée à l'anthropomorphisme. Entretien réalisé par Marjorie Bertin », *op. cit.*, p. 55.

disparition⁵¹¹. L'approche par la présence nous offre ce modèle qui permettra de préciser les mécanismes dramatiques de la « scène ondulatoire »⁵¹², telle que la rencontrait Antonin Artaud dans le théâtre balinais.

Les objets et les corps, devenus fragments hiéroglyphiques d'objets-marionnettes, s'écrivent et s'organisent comme autant d'indices à assembler ou disjoindre. Ils participent, au même titre que la lumière ou le son de l'économie des formes visibles et invisibles, qui se forment et s'évanouissent en scène. Ainsi les éléments dramatiques s'organisent non plus sur le plan linéaire de la narration, ni sur celui uniquement plastique de leur organisation spatiale mais suivant la fluctuation de leur qualité de présence, indifférente à leur densité matérielle réelle. Seul l'élargissement de notre champ d'analyse de l'objet à l'ensemble du dispositif dramatique permettra de penser le rapport problématique, frictionnel, dramatique, de la matière, aux corps et à la lumière. La suite de notre recherche s'intéressera donc au déploiement des liens entre lieux de la matière et lieux de la présence, dans la perspective d'un espace stratifié par la circulation de la figure.

⁵¹¹ Nous faisons référence à la question rapportée en introduction de la thèse : « Où est la marionnette ? », voir p. 18.

⁵¹² A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 136.

Partie II.
Délocaliser les présences



Figure 37 - *Animal épique*, Les Ateliers du spectacle, 2011. (Photo : Ateliers du spectacle)

Introduction.

Présences à l'entour

Sur les ruines de l'objet-marionnette persistent des présences dramatiques, caractérisées par leur relation problématique à la matière et aux corps. Chez François Lazaro, les atteintes multiples à l'objet-marionnette perturbent son identification comme corps de la figure animée. Chez La Mue/te, alors que l'objet-marionnette se dématérialise partiellement, intégrant une part d'ondulatoire et d'invisible, la figure convoquée se signale comme plurielle et incomplète. Dans quelle mesure un objet-marionnette défait et informe, autant qu'il l'est sur les plateaux d'*Animal épique* (Ateliers du spectacle) ou de *Paysages de nos larmes* (collectif Kahraba) peut-il encore se constituer en siège de la présence ? Quelles sont les modalités de son animation, si, immatériel, il ne peut être manipulé, au sens étymologique ?

Avec Benjamin Verdonck, l'objet défiguré et non-anthropomorphe déjoue toute tendance à l'identification d'une présence à partir d'un visage ou d'un corps métaphorique. Comment témoigne-t-il alors de la présence ? Comment persiste-t-il à assurer le relais vers elle ? Quel est finalement dans l'économie du drame, le statut des objets et matériaux bruts qui, visibles sur les scènes de Guillaume Lecamus (Morbus Théâtre) ou de Gisèle Vienne, ne sont habités d'aucune présence ?

Ces questions font entendre la nécessité d'ouvrir le champ de notre observation de l'objet et de la matière à l'ensemble de l'espace marionnettique et à l'écriture des dispositifs. L'affirmation même de la dématérialisation de l'objet-marionnette nécessite d'envisager une présence en-dehors de la matière et de la forme. L'impasse d'une conception de la marionnette rivée à un objet identifiable nous conduit à analyser plus spécifiquement les modalités de lien entre lieux du corps et lieux de la présence.

Cette partie s'intéressera aux lieux de la présence, et plus particulièrement à la façon dont ceux-ci se construisent comme tels, via le processus d'animation, à partir des corps, des objets, des espaces que nous nommerons « entres ». Les instances de figuration de la marionnette ne se fixant jamais de façon définitive au cours de la représentation, il s'agit d'observer la circulation et les modalités d'animation des différents médiums scéniques orchestrés par le dispositif.

(i) « Lieux » des présences et « espaces » de leur drame

Notre thèse d'une disjonction entre matières et présence nous amène à une interprétation spatiale du drame des présences. L'espace du drame, tel que nous le concevons, est à la fois géographique ou physique – le drame se déroule dans un espace physique particulier, par les actions et les corps qui y sont visibles – et abstrait – le drame se déroule aussi dans les esprits par le travail imaginaire des spectateur·trice·s.

Penser le drame des présences suivant la disjonction entre matières et lieux de l'animation implique de clarifier notre distinction de deux notions topographiques que sont l'« espace » et le « lieu ». Michel de Certeau propose dans son *Invention du quotidien* de discerner ces deux notions suivant des critères de stabilité et de mobilité :

Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] [Le lieu est] une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient.⁵¹³

À travers ces lignes se lit une sensibilité à une certaine économie, non pas exactement des « présences », mais des dynamiques et des mobilités, qui, *à partir* des lieux, fondent des espaces dramatiques. La sémiologie d'Anne Ubersfeld clarifie la distinction, dans le domaine théâtral, entre le lieu comme « élément concret topologiquement repérable »⁵¹⁴ et l'espace, qui renvoie à l'inverse à « une catégorie générique abstraite donnant à voir à sentir, un lieu qui peut être virtuel »⁵¹⁵. Le lieu renvoie donc à la fois au lieu concret de la représentation ou de l'installation artistique, mais aussi au référent réel, extérieur au drame et auquel il peut être fait référence dans la fiction. Il est déterminé par les éléments matériels et immatériels constituant la scénographie. L'espace est un élément plus labile de la construction dramaturgique. L'évolution et le mouvement des corps et des formes dans l'espace scénique définissent ainsi « l'espace de jeu ». Quant à « l'espace dramatique », il est structuré par l'économie des présences dans la structure du drame voire de la fiction.

À partir de la friction entre ces deux notions de lieu et d'espace, il s'agira d'observer un procès de « dé-localisation » des présences. L'impossible assignation des présences à un lieu fixe agit alors dans le sens de leur spatialisation, qui produit leur circulation, structurante pour le drame.

⁵¹³ M. (de) CERTEAU, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, [1980], Paris, Gallimard, 1990, p. 172-173.

⁵¹⁴ A. UBERSFELD, *Lire le théâtre II*, Paris, France, Belin, DL 1996, 1996, p. 50.

⁵¹⁵ *Id.*

(ii) Pour penser l'objet et la matière comme lieux

Second préalable théorique pour l'analyse comparée des « lieux » de la matière et de la présence, il nous faut revenir à un principe médiologique de notre analyse.

Hans Belting pose comme préliminaire théorique à sa thèse « pour une anthropologie des images » la triangulation conceptuelle entre image, médium et regard, ou encore entre image, dispositif visuel et corps⁵¹⁶. « La présence des images s'explique [...] par leur présence dans le médium ou par leur présence comme médium. [...] Par leurs médiums, elles disposent de la présence nécessaire à la transmission de leur message iconique »⁵¹⁷. Hans Belting emploie le terme de présence, non pas dans un sens dramatique comme nous le faisons, mais comme synonyme d'effectivité des images. La présence iconique tient selon lui à la « visibilité » des images ou à leur incorporation, c'est-à-dire à leur existence médiumnique.

Nous reprenons cette triangulation et la transposons à notre objet de recherche dans les termes d'une nouvelle triangulaire : présence dramatique-objet-regard. Reprenant ainsi une des conclusions de l'historien de l'art et anthropologue allemand, nous affirmons que « ce qui s'échange entre nous (spectateur·trice·s) et l'objet, dans le fait d'assister à une création dramatique, c'est la présence »⁵¹⁸. À partir d'une telle affirmation, se pose pourtant, à l'aune de notre corpus d'étude, la question de « l'objet », c'est-à-dire celle du type de support matériel, permettant la réalisation de la présence par le regard. Comment la présence peut-elle se construire en-dehors, en conflit ou en lien discontinu avec l'objet ?

Le sujet précis de notre analyse est finalement ce que Hans Belting nomme « la réalisation »⁵¹⁹ c'est-à-dire le processus liant les trois instances fondamentales, et par lequel à partir d'un support matériel, un travail d'imagination permet la réalisation de l'image ou, pour nous, l'élaboration d'une présence. Ce sont donc les mécanismes de transposition de l'un à l'autre – ce déplacement aussi appelé « animation » par Hans Belting – qu'il nous intéresse d'observer. Nous chercherons donc à caractériser la qualité du fonctionnement médiologique des objets, matériaux et corps rencontrés sur les scènes contemporaines, ce qui revient à un questionnement sur le type d'ancrage de la présence dans ces lieux⁵²⁰.

⁵¹⁶ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 9 et 30.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹⁸ La citation originale de Hans Belting est la suivante : « Ce qui s'échange entre nous et le médium dans l'acte de regarder, c'est l'image » in *Ibid.*, p. 76.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁵²⁰ Voir également le développement de Hans Belting sur la question fondamentale, posée par le cadavre, de la localisation de la mort. Le cadavre creuse la disjonction problématique entre corps et présence du mort. (in *Ibid.*, p. 197)

En reprenant les éléments d'identification de la présence posés en préliminaires de la thèse et en les confrontant aux objets-marionnettes subsistants, identifiés en première partie, nous analyserons les superpositions ou décrochages entre lieux de la présence et lieux de la matière.

Dans un premier temps, nous montrerons que l'épaisseur plastique ou charnelle des objets ne détermine pas leur qualité d'habitation, ni leur fonction de sièges de la présence. La proximité formelle avec le vivant est parfois à l'inverse productrice d'étrangeté. Aussi la qualité des corps, vivants ou inertes, ne détermine pas l'organisation des présences en scène. La faculté des corps à s'évider comme celle des objets à créer le doute sur leur animation crée une répartition mouvante et non cartésienne des présences. Cette animation discontinue passe en outre par des principes de mise en vibration de l'espace « entre » les corps et les objets. Cet « entre » devient le terreau de la circulation des présences. Il est le lieu où s'élabore une présence pensée comme dynamique relationnelle, comme mise en drame de l'univocité du visible.

Une telle circulation de la présence place ponctuellement les spectateur·trice·s face à des objets inertes. Or ceux-ci n'occupent pas une simple fonction quotidienne d'accessoires ou d'outils pour l'humain. Leur fonctionnement scénique repose sur un processus de « désanimation », c'est-à-dire suivant une tension avec une forme d'animation, qui leur est refusée ou – si l'on se permet la formule animiste – à laquelle ils résistent. Penser la discontinuité de la fonction médiumnique des objets fait naître l'idée d'un objet oscillant entre transparence du signe et opacité de son existence en tant que matière brute. Les termes qu'emploie Hélène Harmat au sujet de la postérité contemporaine de la pantomime⁵²¹ peuvent être repris pour décrire le devenir de l'objet scénique désanimé ou discontinûment animé : une tension s'y dessine, écrit-elle, entre « indicialité brute » de la matière et une « certaine forme d'abstraction »⁵²². La figuration marionnettique serait donc « un creuset où se conjuguent et s'abrasent mutuellement l'expression discursive et celle d'une irréductible corporéité »⁵²³. Dans un second temps, nous nous intéresserons donc aux mécanismes par lesquels l'objet scénique oscille dramatiquement entre ces deux pôles de l'opacité et de la transparence médiumnique. Les processus d'animation d'objets immobiles pourront être éclairés par le détour des arts plastiques et à l'aune de dispositifs d'installation. L'idée sera de mesurer comment l'objet apparemment inerte peut ou non s'inscrire dans une dynamique dramatique des présences. François Lazaro expose, à ce propos, une forme de typologie des gestes permettant l'élaboration de la présence à partir de l'objet. L'analyse des écarts et des échos

⁵²¹ Les relations de l'art du mime aux arts de la marionnette sont nombreuses, outre celles de notre propre parcours de chercheuse, les travaux de Claire Heggen en sont exemplaires.

⁵²² H. HARMAT, « Le geste entre défiguration et figure : postérité contemporaine de la pantomime », dans A. Rykner (éd.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 219.

⁵²³ *Ibid.*, p. 221.

entre ces propositions et les pratiques contemporaines permettra de mettre au jour les expériences-limites faites de l'animation illusoire. Nous observerons alors le glissement que produit cette modulation du geste d'animation vers un procès de désanimation des objets et vers leur fonctionnement auratique. Ceux-ci fonctionnent alors comme balises dans la cartographie des présences.

Finalement, le modèle de fonctionnement de l'aura benjaminienne constitue ces objets en relais, qui ouvrent le regard spectatorial à une forme de présence spatialisée. Une attention plus particulière aux frictions entre objets-marionnettes et éléments scénographiques permettra de mettre au jour l'élaboration de « figure-paysage ». Débordant les corps, ou se répercutant à travers eux, en de multiples zones de l'espace de jeu, l'effet de présence de la marionnette se dilue ou s'étend dans l'ensemble du dispositif. Propice à la mise en scène de figures submersives en conflit contre d'autres désorientées et en perte de contrôle, la spatialisation de la présence marionnettique confine parfois à l'omniprésence. Un tel devenir topologique de la figure marionnettique finit de nous la faire envisager comme « vecteur » dramatique, c'est-à-dire comme outil de traversée des espaces, instrument de déplacement des attentions, plus que comme sujet d'un drame fictif.

Chapitre 1.

Circulations de la présence

Les créations contemporaines que nous étudions ici font voir un démantèlement de l'unité matérielle des éléments animés. Ce nouveau paradigme de l'animation marionnettique empêche parfois l'identification d'un objet comme corps de la figure. Dans ces œuvres, la circulation des présences entre les différents corps et objets ne permet pas une lecture univoque du visible. Pour le dire autrement, aucun objet fixe ne constitue le lieu de convergence des regards, le lieu du souffle, le point d'aggravation de la tension dramatique, comme le voudraient les principes jurkowskiens de l'animation marionnettique.

Le chapitre que nous abordons ouvre la deuxième partie de la thèse, consacrée aux modalités de lien entre éléments visibles et lieux de l'animation. Il a pour objet l'analyse de la présence lorsqu'elle circule entre les corps et les objets. Cette présence émerge là où s'estompent les différences esthétiques et dynamiques, qui opposent humains et non-humains. L'utilisation de mannequins, par exemple, contribue à fragiliser les frontières en provoquant des failles dans les mécanismes de projection spectatoriels. Le simulacre hyperréaliste distille, dans le processus empathique, des doutes quant à l'intensité de la présence. Les procès de réification du corps humain suscitent un effet similaire. En travaillant la texture de la chair, en attribuant aux danseur·se·s la gestuelle stéréotypée du pantin, le corps en scène se présente lui-même, ponctuellement, comme objet.

Ces analyses esthétiques et dynamiques de la proximité troublante entre corps et objets témoignent d'une approche déhiérarchisée de ces corps et objets comme médiums de présence. L'écriture du drame devient ainsi un moyen de restructurer le relief de la scène, non plus selon la binarité objets *vs* humains mais suivant une conception stratifiée des corps. Nous verrons que des principes techniques existent, qui permettent aux corps de s'évider à vue. L'approche phénoménologique de la distinction entre corps et chair nous permettra d'analyser cette conception des corps suivant leur degré d'habitation, suivant qu'ils se montrent comme figure incarnée ou sous l'aspect de leur matérialité brute – comme « corps ».

Enfin, la circulation de la présence ouvre sur une mise en tension de l'« entre » des corps et des objets. Nous tenterons de comprendre quels gestes impulsent ou empêchent cette circulation et quelles techniques vocales dessinent la répartition des présences dans cet espace stratifié. Le geste

danse, notamment inspiré du *butô*, s'avèrera un modèle pour la manipulation de corps ondulatoires et un outil pour la mise en vibration de « l'entre » des corps et des objets.

Nous traiterons donc dans ce chapitre de la zone du graphique proposé en introduction⁵²⁴, dans laquelle objets et corps sont encore relativement identifiables (à droite sur l'axe des abscisses) mais où la présence est fragile et discontinue (en bas sur l'axe des ordonnées). Zone où, nous le verrons, l'opacité des corps scéniques est dramatisée et l'espace entre eux est dynamisé.

1. Troubler les frontières plastiques et dynamiques entre objets et humains

La circulation de la présence résulte d'un double processus d'animation des objets et de réification de l'humain. L'effacement illusoire des différences ontologiques entre vivant et non-vivant aide un tel enchevêtrement des fonctions dramatiques. L'indistinction des corps procède en fait d'une approche indifférenciée du « corps théâtralisé »⁵²⁵ tel que le pense Brunella Eruli :

L'acteur et la marionnette ne représentent pas deux réalités théâtrales différentes. En dehors de toute échelle de valeurs, il s'agit de deux manières de concevoir la fonction non pas d'un corps en scène mais d'un corps théâtralisé.⁵²⁶

La disparition de l'opposition entre la nature des objets et des corps humains opère sur le plan fonctionnel, ou, pour le dire autrement, corps et objets occupent sur le plan dramaturgique des rôles équivalents. Cette équivalence résulte d'un travail physique de l'acteur·trice et d'un travail plastique sur les objets et les corps. Ces techniques produisent chez les spectateur·trice·s une confusion d'ordre sensible, proche de l'illusion, dans la mesure où elle repose sur des principes naturalisés d'empathie.

1.1. Citer (presque) exactement la forme humaine

1.1.1 Gémellités

Alors que l'objet-marionnette est largement défiguré, morcelé, dématérialisé, dans le paysage contemporain, il importe de nous arrêter sur des créations qui mettent en scène des objets anthropomorphes et réalistes. Leur analyse nous permet de comprendre en quoi le recours

⁵²⁴ Cf. Figure 12, p. 40.

⁵²⁵ B. ERULI, « Ruptures d'échelle », *op. cit.*, p. 11.

⁵²⁶ *Id.*

persistant à ce type d'objets participe également à la circulation des présences marionnettiques ainsi qu'au dysfonctionnement de ces objets comme corps univoques de la figure, autrement dit comme objets-marionnettes.

Comme l'a analysé Didier Plassard, il y a, depuis les années 1990, une résurgence du traitement réaliste de la figure marionnette, suite à une période d'abstraction générale⁵²⁷. Cette tendance à la mise en scène d'objets qui imitent la forme humaine interroge les thèmes de la gémellité ou du dédoublement, dont l'essor a été largement favorisé par la sortie du castelet au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Grâce à la visibilité des corps humains qui animent les figures marionnettiques, l'acteur·trice joue avec un « Je », extérieur à lui mais qui lui ressemble. Carine Gualdaroni, par exemple, déploie dans *Mue* (2016) la relation entre une figure humaine et son double, un mannequin lui ressemblant très pour très. À travers la danse de ces deux corps, les imaginaires de l'endurance, de la découverte de soi, du soin se tissent à celui du conflit intérieur. L'élaboration de l'illusion et l'économie des présences scéniques s'y jouent à l'échelle du corps humain.

Cette mise en image du rapport à soi comme à un Autre passe parfois par la fusion partielle de l'objet et du corps. Celle-ci fonctionne grâce à un grand réalisme dans la construction des objets anthropomorphes dans la création *Body building* (2013) de la S.O.U.P.E. compagnie. Création incontournable si l'on s'intéresse au procédé, *Twin Houses*, de la compagnie Mossoux-Bonté, donne à voir un sujet en proie au dédoublement de sa personnalité à travers les jeux d'échos entre l'actrice et l'objet-marionnette fixé à son épaule à la manière d'une prothèse. Le maquillage de l'actrice et le visage de l'objet sont de mêmes couleurs. Leurs costumes se confondent en une seule robe. Leur ressemblance esthétique est au service du partage de la présence. Ce partage fait d'ailleurs l'objet d'un conflit, qui va jusqu'à la tentative de meurtre de l'une des figures par son double.

Le réalisme des objets anthropomorphes questionne dans *L'Un dans l'Autre* de la compagnie la Mue/te non pas tant le dédoublement du sujet que les limites entre l'Un et l'Autre, dans une relation de couple. C'est par la reproduction morcelée de leurs visages, bustes et membres inférieurs que les deux interprètes construisent des images de corps symétriques, siamois, dédoublés. Questionnant également les identités de genre à travers ces mélanges, le réalisme des objets participe d'une illusion visuelle qui n'est pas sans faille mais instaure plutôt un registre ludique, voire de l'étonnement.

La prothèse est donc l'un des modes de contrôle de l'objet-marionnette largement exploité pour les objets anthropomorphes et fragmentés. Chez Ilka Schönbein, la compagnie La Mue/te

⁵²⁷ D. PLASSARD, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes : pour une mutation du regard », *Puck*, « Le point critique », n° 17, 2010, p. 33-34.

ou la compagnie Mossoux-Bonté, l'enjeu est de simuler visuellement l'effacement des limites physiques entre corps et objet. Techniquement, des systèmes de sangles ou de vêtements truqués permettent d'accrocher l'objet sur différentes parties du corps de l'interprète.

S'il ne s'agit pas encore d'affirmer que la présence circule entre les corps, nous pouvons déjà noter que le motif du double ainsi que l'illusion de fusion des corps participent d'une déhiérarchisation des fonctions scéniques de l'humain et de l'objet, qui tend à favoriser cette circulation. Par ailleurs, la fusion des corps et l'effet de gémellité entraînent le partage de la présence dramatique. Nous repérons alors le passage de la présence de deux figures ressemblantes mais distinctes à la circulation d'une seule présence à travers ces deux corps.

1.1.2 Mannequins en scène et jeu du « quasi »

Autre voie d'effacement des frontières entre humain et non-humain, le recours aux mannequins constitue un courant important de la scène marionnettique contemporaine. Ces objets-marionnettes qui tendent à reproduire exactement l'image du corps humain produisent une confusion visuelle sur la nature des corps visibles en scène. Cette confusion est porteuse de différents drames suivant les termes de l'écart entre le simulacre et son modèle humain.

Les propositions de la compagnie LàOù Théâtre, avec le « cycle des Vieilles » par exemple, mettent en jeu, au théâtre et dans la rue, des reproductions de corps de vieilles femmes, troublantes de réalisme. Ces objets sont fréquemment appelés « mannequins », bien que ce terme ne doive pas masquer le travail de construction qui les distingue du mannequin de vitrine et de sa rigidité. Nous avons interrogé Gisèle Vienne sur le nom qu'elle donne à ces objets :

Pour moi, ce sont des mannequins articulés. Après, on pourrait les appeler des marionnettes. Sauf qu'avec ce terme, les personnes qui m'écoutent ou qui liront vont tellement imaginer d'autres objets que j'ai l'impression que cela prête à confusion. Il vaut mieux ne pas les appeler des « mannequins » non plus, parce qu'on va s'imaginer quelque chose de raide, et pas des « poupées », parce qu'on s' imagine un objet avec une fonction sociale très spécifique. Je dirais peut-être « des mannequins articulés de taille humaine ». ⁵²⁸

Historiquement, la prolifération contemporaine des mannequins scéniques répond à une précédente « intrusion des mannequins » ⁵²⁹, qui marqua les avant-gardes théâtrales des années 1920-1930. Alors que Maurice Maeterlinck faisait le vœu d'un théâtre qui donnerait

⁵²⁸ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 143 du vol. 2 de la thèse.

⁵²⁹ J. BLANCART, « L'intrusion des mannequins et des personnages déshumanisés dans le théâtre européen du XX^e siècle », dans S. Jouanny (éd.), *Théâtre européen, scènes françaises : culture nationale, dialogue des cultures* [actes du colloque des 6 et 7 novembre 1992], Paris, L'Harmattan, 1995, p. 193-211.

« l'impression d'un musée de figures de cire »⁵³⁰, les mannequins « inquiètent »⁵³¹ les scènes de la première moitié du XX^e siècle, occupant une place importante chez les futuristes italien·ne·s ou les surréalistes⁵³². Pour ces artistes, le mannequin contribue à la dépersonnalisation du jeu et constitue une parade au jeu psychologique du naturalisme ou du « Ich-drame » expressionniste⁵³³.

Didier Plassard explique, à propos du recours au mannequin chez les artistes d'avant-garde, qu'ils opposent la « mise en effigie » par le recours aux marionnettes, automates ou mannequins, à la « mise en corps » traditionnelle. Ils choisissent donc l'objet anthropomorphe « contre » l'interprète humain, dans une perspective de déshumanisation de la scène⁵³⁴, liée de près au modèle craiguien de la Surmarionnette. Ce fondement dramaturgique déplace le sens de l'anthropomorphisme des objets. Il ne s'agit pas de rechercher le réalisme pour produire l'illusion de l'humain mais, à l'inverse, de trouver un degré de réalisme qui souligne l'écart avec l'humain. Le potentiel dramatique de ces objets tient à leur « quasi » identité avec la forme humaine.

L'objet évide de son caractère vivant l'humanité qu'il imite. Dans la poétique de l'artiste polonais Bruno Schulz (1892-1942) autant que dans les créations de Tadeusz Kantor, la ressemblance du mannequin a ainsi une fonction de « néantisation »⁵³⁵ de l'humain plus encore que d'animation de la matière. Dans le célèbre « Traité des mannequins », la prise de parole du père du narrateur à propos de la Seconde Genèse produit sur ses auditeur·rice·s l'effet d'une métamorphose :

À la vue de leurs visages qu'une attention soutenue avait tendus et stupéfiés, à la vue de leurs joues enfiévrées, on put se demander si elles relevaient de la première ou de la seconde Création.⁵³⁶

La ressemblance du mannequin inquiète l'humanité des corps qui s'en approchent chez Tadeusz Kantor également :

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 207.

⁵³² D. PLASSARD, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 290.

⁵³³ J. BLANCART, « L'intrusion des mannequins et des personnages déshumanisés dans le théâtre européen du XX^e siècle », *op. cit.*, p. 194-196.

⁵³⁴ D. PLASSARD, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 12.

⁵³⁵ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 94. Kantor écrit à propos de cette « néantisation » des acteur·trice·s : « Réduire à zéro, / niveler, / anéantir / phénomènes, évènements, accidents, / c'est leur ôter la pesanteur / des pratiques quotidiennes, / permettre de les faire muer / *en matière scénique / libre de prendre forme.* » (Nous soulignons pour le lien avec notre réflexion sur l'informe des instances de figuration marionnettiques.)

⁵³⁶ B. SCHULZ, *Les Boutiques de cannelle*, *op. cit.*, p. 81.

Sur le chemin qu'on croyait sûr et qu'emprunte l'homme du Siècle des Lumières et du rationalisme, voici que s'avancent, sortant tout soudain des ténèbres, toujours plus nombreux, les SOSIES, les MANNEQUINS, les AUTOMATES, les HOMONCULES – créatures artificielles qui sont autant d'injures aux créations mêmes de la NATURE et qui portent en elles tout le ravalement, TOUS les rêves de l'humanité, la mort, l'horreur et la terreur.⁵³⁷

Le « quasi » semblable déjoue ainsi certains de nos automatismes de reconnaissance de l'humain et d'investissement empathique. Tadeusz Kantor souligne l'ébranlement par les mannequins scéniques du rationalisme cartésien et de l'entreprise herméneutique. L'objet quasi-humain oppose à la construction du sens l'opacité de son irréductible matérialité. Les créatures artificielles éclairent la part sombre de l'humain, sa part de refoulé. Ainsi le mannequin, dans *La Classe morte*, par exemple, ne vaut-il pas comme trompe-l'œil mais comme reproduction de l'image humaine sans son caractère de vie. En tant que simulacre, il accentue la part d'absence, d'obscurité et de silence qui constitue le drame.

1.1.3 « Hyper-semblances » et doute sur la présence

Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, le développement de matériaux dérivés du pétrole, tels que les mousses, résines et colles, a augmenté la précision possible du moulage et a permis les effets de transparence nécessaires au développement du mannequin hyperréaliste. La compagnie Trois Six Trente, dirigée par Bérangère Vantusso, est notamment célèbre pour son recours à de tels mannequins hyperréalistes.

Ces mannequins en scène constituent des échos au développement de l'hyper-réalisme dans le champ des arts plastiques, depuis les années 1970, avec des artistes comme Roy Villevoye ou Duane Hanson. À propos des objets des créations *Les Aveugles* (2008), *Le Rêve d'Anna* (2014) ou encore *L'Institut Benjamenta*, la metteuse en scène Bérangère Vantusso, souvent accompagnée de Marguerite Bordat à la construction, se dit également inspirée par le travail du plasticien Ron Mueck.

Depuis les artistes d'avant-garde du début du XX^e siècle, le mannequin devenu hyperréaliste a vu sa signification évoluer, jusqu'à produire une friction beaucoup plus fine avec la figure humaine. Esthétiquement, ces sculptures troublent par l'extrême précision de l'imitation du grain de peau, des textures, des traits, des postures et des expressions humaines. Dramaturgiquement, l'hyper-semblance avec l'humain produit un effet différent de celui du mannequin qui se

⁵³⁷ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, op. cit., p. 216.

présenterait d'emblée comme simulacre. Il ne participe pas des mêmes principes dramaturgiques de dépersonnalisation ou de déshumanisation.

En effet, dans les créations de Bérangère Vantusso ou de Gisèle Vienne, le travail plastique sur les objets produit parfois un véritable trompe-l'œil. Dans *Showroomdummies*, par exemple, les objets installés sur des chaises en fond de scène se confondent avec les acteur·trice·s. Si leur présentation de dos et la faible luminosité de cette partie du plateau aident en partie à la confusion des natures, il demeure impossible aux spectateur·trice·s de distinguer précisément quels sont les corps humains et les corps objets. Tous de même taille et vêtus de la même façon, ils forment un paysage homogène. En fond de scène, une foule silencieuse et immobile peuple l'horizon.

La construction d'objets à l'anthropomorphisme hyperréaliste permet donc que la confusion avec l'humain soit beaucoup plus grande et qu'entre en jeu une possible incertitude sur la nature des corps. La recherche du plus grand réalisme a pour effet de rendre les corps intervertibles et construit ainsi un terrain propice à la circulation des présences.

Malgré le développement contemporain de l'hyperréalisme esthétique, il importe de souligner que le jeu sur l'écart, même infime (ou parce qu'infime) reste au cœur des dramaturgies contemporaines qui recourent aux mannequins hyperréalistes, notamment parce que les artistes continuent de semer des indices de ce « quasi », de l'écart, tels le changement d'échelle ou la rigidité légèrement trop marquée dans le mouvement.

Le roboticien japonais Masahiro Mori a théorisé dans les années 1970 le rapport entre degré de ressemblance à l'humain et degré de familiarité produit par l'objet⁵³⁸. Il a ainsi produit un graphique permettant la mise en évidence d'une zone qu'il nomme « *uncanny valley* », ou « Vallée de l'étrange », correspondant au degré de ressemblance entre l'objet et l'humain, qui suscite non pas l'empathie mais un sentiment proche de l'inquiétante étrangeté théorisé par Sigmund Freud. Cette zone ne se situe pas à l'endroit de la plus exacte ressemblance entre l'objet et l'humain mais légèrement en-deçà de celle-ci : dans cet écart que nous avons nommé le « quasi » et qui se rapproche de « l'hyper »-semblance. Le graphique de Masahiro Mori nous montre donc que le degré de réalisme anthropomorphique de l'objet n'est pas exactement proportionnel à la facilité d'identification d'une qualité humaine. Le très proche de l'humain bloque l'identification.

Si nous retenons de la présence dramatique qu'elle se fonde sur une forme de communication empathique entre scène et salle, nous pouvons transposer en partie les conclusions de Masahiro

⁵³⁸ M. MORI, « La vallée de l'étrange », K. MacDorman et T. Minato (trad.), *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 15, 16 mai 2012, p. 26-33. (article en ligne : <<https://journals.openedition.org/gradhiva/2311>>)

Mori à notre étude. L'imitation quasi-exacte de l'humain par les mannequins hyperréalistes se situe dans cette *uncanny valley*. Elle se constitue donc en obstacle à la reconnaissance d'une présence dramatique, pleine et continue, habitant les corps-objets.

Comme le font les plasticien·ne·s Ron Mueck ou Duane Hanson, Bérangère Vantusso travaille ainsi sur des écarts d'échelle qui désamorce la projection empathique. Dans *Les Aveugles*, le léger décalage de taille entre les humains et les mannequins désamorce l'hyperréalisme de leurs textures et de leurs formes.

Chez Gisèle Vienne, le jeu de friction de « l'hyper » et du « quasi » s'opère subtilement sur le plan de la texture des corps. L'artiste considère d'ailleurs que ses constructions ne sont pas hyperréalistes dans le traitement pictural de leurs visages. Gisèle Vienne s'est inspirée pour les peindre des portraits d'enfants de Fernand Khnopff. Les touches de peinture y sont visibles. Le fait de laisser apparent le geste pictural à cet endroit du corps des mannequins produit un écart, minimal mais existant, avec les humains en scène. Les spectateur·trice·s de ces œuvres doivent procéder à des mises au point très fines pour acquérir la certitude du caractère non-humain de ces mannequins, ce qui produit un vacillement dans les processus de reconnaissance d'une présence.

À partir des créations de Gisèle Vienne, nous souhaitons attirer l'attention sur ceci que le réalisme anthropomorphique en scène ne passe par les mêmes principes sculpturaux que ceux mis en œuvre par les plasticien·ne·s du courant hyperréaliste. Ces dernier·e·s vont en effet chercher dans les textures le plus grand réalisme, jusqu'à y inclure de véritables poils⁵³⁹ alors que le réalisme des mannequins scéniques prend en compte la distance depuis laquelle ils seront observés.

Sur la plan dynamique, Gisèle Vienne et les facteur·trice·s de marionnettes avec lesquelles elles collaborent, travaillent également à la mise en œuvre d'un écart subtil dans l'hyper-réalisme des objets. Le mannequin automatisé de *Last Spring : a prequel*, possède une articulation au niveau de la cage thoracique qui permet des mouvements cycliques de respiration. Cette respiration qui amène du réalisme contraste avec le mouvement mécanique, saccadé, voire convulsif de l'avant-bras du mannequin. Les mannequins de *I apologize*, que Gisèle Vienne a construits avec Raphaël Rubbens et Dorothea Vienne-Pollak, possèdent des articulations minimales, mais la relative souplesse de leurs membres sculptés en mousse⁵⁴⁰ les distingue toutefois des mannequins rigides de vitrine. Ils avaient été construits à l'origine avec un trou dans le dos qui devait permettre d'y passer la main pour les faire marcher mais Gisèle Vienne explique qu'elle n'a jamais exploité cette

⁵³⁹ D. PLASSARD, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes : pour une mutation du regard », *op. cit.*, p. 34.

⁵⁴⁰ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 143 du vol. 2 de la thèse.

possibilité technique⁵⁴¹. Il ne s'agissait pas, selon elle, de leur faire reproduire des mouvements humains. Par contre, ces mannequins sont articulés au niveau du cou, du bassin, des coudes et des genoux, ce qui leur permet d'être installés dans des poses très réalistes et de réagir fugacement aux mouvements impulsés par Jonathan Capdevielle. Ce type de micromouvements dont ils sont capables produit là encore une incertitude dans la reconnaissance d'une présence.

La mise en scène du mannequin réaliste ou hyperréaliste chez Gisèle Vienne, comme chez Bérangère Vantusso ou chez LàOù Théâtre pour ne citer que quelques noms, travaille donc à cet endroit, où, plus que l'illusion parfaite, c'est l'oscillation dans la reconnaissance et dans la projection empathique, qui est en jeu. Elle amène les spectateurs à l'endroit d'un doute sur l'humanité des corps en scène. Suivant leurs degrés de réalisme esthétique ou dynamique, les objets génèrent des présences plus ou moins continues. La finesse du travail plastique sur les objets « hyper-semblants » permet de jouer dans la marge du « quasi » humain. Le va-et-vient dans l'empathie et la reconnaissance de l'humain que produisent de tels objets est au fondement de la discontinuité des présences dramatiques.

1.2. Procès de réification du corps

Réciproquement, la réification des corps humains participe aussi de l'effacement des frontières entre objets et humains, effacement qui instille le doute sur le lieu de la présence. La participation des corps à l'économie des présences discontinues se rencontre particulièrement chez Tadeusz Kantor, qui conçoit l'acteur comme instrument plastique de la représentation :

Objet à emballer, à immerger dans des bassines pleines de liquides colorés [...] ou d'eau chaude (*La Poule d'eau*), Kantor exhibe, morcelle et nie le corps de l'acteur. Il l'utilise en tous les cas comme un matériau « prêt » et l'intègre comme tel dans la composition générale du spectacle, de la même manière que tous les autres matériaux : privés de leurs privilèges humanistes, le corps et l'acteur sont des instruments de la syntaxe théâtrale de Kantor.⁵⁴²

Nous entendons des échos intéressants entre les propositions kantoriennes, telles que les analyse Brunella Eruli, et le traitement effectif des corps sur les scènes contemporaines : emballage, immersion, exhibition, morcellement jusqu'à la négation du « privilège humaniste » sont à l'œuvre, lorsqu'il s'agit de créer l'effet d'une circulation de la présence. Guillaume Lecamus

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 145 du vol. 2 de la thèse.

⁵⁴² B. ERULI, « Images du corps et mannequins dans « La Classe morte » de Tadeusz Kantor », *Puck*, « Humain / Non humain », n° 20, 2014, p. 121.

citera explicitement l'influence du concept kantorien de « bio-objet »⁵⁴³ sur son travail. Le travail sur la plasticité corporelle des interprètes participe, même ponctuellement, de leur devenir-objet.

À travers un travail esthétique et dynamique sur l'apparence des corps et sur leur relation aux objets, l'humanité des interprètes fait ponctuellement l'objet d'une incertitude, suscitant le rire ou l'angoisse. Elle met en drame une forme de soumission et des relations de manipulation et de domination entre les figures.

1.2.1 Travail plastique sur la texture de la chair

Un premier principe de réification de l'humain est l'altération de son apparence charnelle. Dans *Les Corbeaux* (2008) de Josef Nadj, par exemple, le danseur se plonge totalement dans un tonneau de peinture noire, comme le fait un interprète de *La Vase* (2017) de Pierre Meunier. Ces immersions dans une matière non-organique détournent la nature vivante du sujet humain en produisant l'altération de son apparence. Les actions d'immerger, de colorer ou de morceler fondent une approche plastique du corps, qui détourne le caractère incarné du corps humain.

Dans *Les Os noirs* de Phia Ménard, le travail sur la texture du corps humain sert le récit de l'anéantissement du sujet. Le travail des costumes s'inscrit dans un imaginaire de la transformation du corps, qui traduit physiquement sa combustion, autrement dit sa mort ou sa folie. Dans la dernière séquence, le corps vivant émerge d'un amoncellement de morceaux de papier noir très rigide, le *blackfoil*, qui évoque du charbon ou de la cendre. Le corps est effacé par un costume fait de ce même matériau, qui modifie sa silhouette. De même que dans le « passage à l'acte 2 », où l'interprète anime une grande bâche sous laquelle elle est elle-même invisible, le rapport entre corps et matériau s'apparente à celui de la marionnette habitée. L'interprète en scène ne se présente pas sous une apparence humaine mais déformé par sa fusion avec la matière.

La mise en scène de *L'Un dans l'Autre* de la compagnie La Mue/tte multiplie les effets d'altération de la qualité des corps des interprètes. Ils sont amenés à se fondre dans les éléments scénographiques, notamment lorsque leurs costumes reprennent le motif floral de la tapisserie en arrière-plan (cf. Figure 38), ou, lorsqu'ils se présentent comme corps appareillés. Une sonnette sur le buste de Delphine Bardot vient assimiler le corps – intime, personnel – à l'espace de la maison, partagé. Le couple fusionne avec l'environnement dans lequel il évolue. Le travail

⁵⁴³ Le concept de « bio-objet » a trait chez Tadeusz Kantor à une indistinction de principe entre corps vivants et objets scéniques. Leur relation est pensée sur le mode de la fusion. Les uns et les autres constituent ensemble le vocabulaire scénique du metteur en scène polonais. Le bio-objet est un « cas radical où l'acteur doit constituer avec l'objet un seul organisme ». (T. KANTOR, *Leçons de Milan, op. cit.*, p. 55)

graphique et le devenir mécanique des corps participent donc de la réification des deux interprètes.



Figure 38 - *L'Un dans l'Autre*, La Mue/te, 2015. (Photo : David Siebert)

Dans la seconde partie du spectacle, une séquence fait apparaître les deux interprètes en homme et femme orchestres, greffés d'instruments de musique. Cette séquence, dans laquelle il et elle portent également des masques de personnes âgées et se tiennent le dos courbé, raconte, par la mécanisation des corps, le vieillissement physique. L'harmonie du couple enfin trouvée est racontée par la métaphore de leur accord musical et rythmique.

Dans *Et mon corps inondé*, le travail en cours de création de Marta Pereira, la réification du vivant transparait grâce à des objets-marionnettes qui apparaissent à la surface du corps de la danseuse, tels une seconde peau. Dans la première moitié du spectacle, la danseuse commence en effet à voir poindre sur sa peau, sous la forme d'ecchymoses, l'océan qui inonde son corps. L'altération de la couleur de sa sueur raconte la submersion intérieure par un élément minéral. Avant que cet océan ne s'exteriorise complètement jusqu'à envahir la scène, la relation entre corps et océan est fusionnelle, à l'image du couple et de son logement dans *L'Un dans l'Autre*. Cette fusion entraîne ici aussi l'altération du corps vivant.

Marta Pereira cherche donc l'altération de la texture du corps, à l'aide de matériaux qui évoquent le fluide mais qui peuvent toutefois se fixer en différents endroits de son corps. Après avoir réalisé des tests avec du *slime*, une pâte gluante et visqueuse, elle a opté pour une peinture dont elle peut choisir l'épaisseur. Par ailleurs, elle a réalisé des prothèses en silicone. La souplesse

de cette matière permet de garder un effet d'ondulation (propre aux coraux et végétaux que l'on observait dans leur élément aquatique). Elle permet aussi de créer des objets d'une épaisseur réduite mais qui peuvent se fixer à son corps et donnent ainsi l'impression d'une transformation de sa qualité corporelle.

Sur le plan fictionnel, le corps de la danseuse est immergé dans la matière, noyé. Le rapport à l'objet au cours de la métamorphose passe donc par une mutation de la chair en océan. Cette altération de la nature du corps passe par une recherche plastique mais se combine aussi à un travail sur la dynamique et l'énergie du corps.

1.2.2 Gestes fragmentés et contamination par le pantin

Le sujet humain parvient à donner l'illusion de son devenir-objet par un travail d'altération de l'organicité de ses mouvements. Cet effet peut tenir également à l'extériorisation du point moteur, qui donne l'impression d'un corps passif, animé par une impulsion étrangère.

C'est le cas dans le spectacle *I apologize*. Anja Röttgerkamp et Jean-Luc Verna, danseur·se·s interprètes, y adoptent une gestuelle proche de la danse hip-hop et du *voguing*. Les poses figées qu'il·elle·s prennent par instant les assimilent à des mannequins rigides. Leurs gestes sont saccadés et parfois répétés cycliquement, simulant une forme de mécanisation. Il·elle·s jouent de la désarticulation et du désaxement de leur corps (cf. Figure 39) reprenant l'image topique de la désarticulation du pantin. Le mouvement est donné à voir comme empêché par une contrainte extérieure, ce qui trouble la distinction entre objet et sujet. Le motif de la chute intervient à plusieurs reprises et attire l'attention sur l'inertie des corps. La position allongée favorise quant à elle l'ambiguïté ontologique avec la poupée et crée l'effet d'une contamination du corps vivant par le mannequin. Les renversements du corps, tête en bas et pieds en l'air, contredisent l'ordre du corps humain.



Figure 39 - *I apologize*, Gisèle Vienne (Photo : Mathilde Darel © DACM)

Enfin, la performance technique de la danseuse Anja Röttgerkamp participe, par son caractère extraordinaire, de sa déshumanisation. Sa souplesse ainsi que la maîtrise exceptionnelle de son corps témoignent de capacités si rares, qu'elles semblent hors de portée pour un corps normalement constitué, situant ainsi l'artiste davantage du côté de la machine ou de l'objet que de l'humain.

Le geste du porter dans *I apologize* est également un geste clé du procès de réification des corps. Il n'est pas traité dramaturgiquement comme habituellement le geste de porter en danse classique, qui vise lui à l'élévation et la sublimation de la danseuse défiant la gravité – relayant un idéal romantique de la femme éthérée et inaccessible⁵⁴⁴. Le corps porté chez Gisèle Vienne se rigidifie et soumet entièrement son poids au porteur, qui le soulève au mieux mais sans élan. Le geste de porter réalisé par Jonathan Capdevielle ne fait pas voir la légèreté du corps soulevé mais souligne au contraire son poids et son inertie.

⁵⁴⁴ A. DUMONT, « Danseurs en marionnettes, corps en apesanteur. Du modèle à la modélisation », in J. Sermon (dir.), *Corps, images, matières : le dialogue entre la marionnette et les autres arts [rencontre de Gadagne tenue le 5 avril 2012 au petit théâtre Gadagne dans le cadre du festival Moisson d'avril]*, Milan (Italie), Silvana Editoriale, 2015, p. 21.

1.2.3 Absence de respiration

L'absence de respiration est également un élément qui participe à la réification des corps. Dans la mesure où nous avons identifié le souffle – et ses variations – comme indice de présence, l'absence de respiration dans la phrase chorégraphique produit l'effet d'une réification de l'humain.

Dans les *Hurllements* du Clastic Théâtre, la séquence du naufrage repose sur le mouvement linéaire de Nicolas Goussef, qui, posté derrière le bateau accidenté de Francis Marshall, descend progressivement jusqu'à disparaître sous une sculpture (cf. Figure 40).



Figure 40 - *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre)

L'image de l'acteur qui s'enfonce progressivement dans l'océan est créée par un jeu dissociant le haut et le bas de son corps : le haut de son corps est celui d'une figure de marin, quand ses jambes, progressivement, se plient pour produire sa descente lente et régulière. Alors que sur son visage se lit le désespoir du capitaine de navire, le mécanique s'introduit dans le bas de son corps. Dans un même tableau le corps qui respire – la prise de souffle avant la noyade est accentuée – et la mécanique implacable qui l'attire vers le bas sont liés et se partagent le corps de l'interprète. La sculpture du naufrage et les expressions du comédien deviennent interdépendantes : le jeu de l'acteur est contaminé par la sculpture, tandis qu'il permet l'animation illusoire de ses flots marins. La juxtaposition des corps et objets devient un lien dramatique grâce à l'adoption, par le corps, d'un rythme non-organique, sans respiration.

AragoRn Boulanger s'exerce lui-aussi à des techniques de réification de son propre corps. Ce danseur qui travaille notamment avec des artistes de magie nouvelle, explique imiter des objets en installant dans son propre corps leurs contraintes mécaniques⁵⁴⁵ : pesanteur ou légèreté, lenteur ou vitesse, mollesse ou rigidité. La réification tient dans ce cas à l'adoption d'un rythme qui dissimule le souffle de l'interprète et dévie ainsi l'identification d'une présence.

1.2.4 Être mû

La technique du point fixe, utilisée par les marionnettistes, consiste en l'immobilisation de l'endroit du corps qui est en contact avec l'objet pendant que le reste du corps de l'interprète se déplace ou se reconfigure autour de lui. Elle repose donc sur une répartition extra-quotidienne des dynamiques corporelles. Claire Heggen, dont le travail est marqué par l'héritage d'Étienne Decroux, explique que face à un ensemble corps / objet, le regard spectral se fixe à l'endroit du mouvement. Le manipulateur se rend visible lorsqu'il·elle bouge alors que l'objet est fixe.

Cette direction du regard participe à l'inversion des rapports entre sujet et objet du mouvement. Elle se complexifie notamment par l'utilisation de deux types de dynamiques corporelles, qui font voir des relations différentes entre corps et objet. Cette distinction tient à l'ordre dans lequel se déploie le mouvement. Nous parlons alors, suivant le vocabulaire decrouxien de mouvement progressif ou régressif.

Lorsque le corps se réorganise de proche en proche, à partir de l'endroit de l'objet et de son mouvement, le mouvement est dit progressif. Le corps demeure comme invisible car il n'est pas explicitement à l'origine du mouvement. Il se met au service de l'objet en suivant la dynamique impulsée à l'endroit de l'objet. Dans le cas d'un mouvement régressif, le corps montre qu'il manipule l'objet. Le mouvement part du corps pour soumettre l'objet à un déplacement. Le corps devient visible pour le spectateur. Ces techniques impactent fortement les lieux d'élaboration de la présence, puisque grâce à elles, il est possible de jouer de l'apparente soumission des corps aux objets, et donc de l'apparenter lui-même à un objet déserté de toute conscience.

Dans les *Os noirs* de Phia Ménard, l'organisation progressive ou régressive du mouvement se produit à l'échelle du corps entier de l'interprète. La technique d'animation devient geste chorégraphique. Chloée Sanchez produit l'impression d'être mise en mouvement par les éléments

⁵⁴⁵ Ce témoignage a été recueilli lors d'un laboratoire proposé par THEMMA et la chaire ICiMa en janvier 2016 à l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières) dans le cadre des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion ».

envahissant le plateau. Dans le « passage à l'acte 1 », son corps apparaît ainsi ballotté par les flux marins, tel un objet flottant au gré des vagues.

Gisèle Vienne éclaire le sens du devenir-objet des corps dans ses mises en scène lorsqu'elle affirme que, dans sa recherche sur le corps humain et le corps artificiel, elle peut « [se] passer de mannequin »⁵⁴⁶. Elle réalise d'ailleurs ce principe dans *The Pyre*, première de ses créations où l'on ne rencontre aucun objet scénique. Le mannequin des précédentes mises en scène continue pourtant d'y imprimer sa présence à travers la gestuelle et le travail plastique sur les corps des danseur·se·s. La danseuse Anja Röttgerkamp recourt à un vocabulaire gestuel proche de celui que l'on a analysé – saccades, chutes, désaxement, extériorisation du point moteur – sans que l'objet-mannequin n'apparaisse à titre de comparant, ni que tout autre objet ou matière soit investie de la présence qui semble avoir déserté le corps humain visible. Le corps humain fait l'objet d'une manipulation dont l'origine n'est pas figurée ou, plus précisément, n'est pas matérialisée en scène.

On retrouve une forme semblable de réification du corps dans le « passage à l'acte 2 » des *Os noirs* alors que n'apparaît cette fois aucun élément matériel auquel associer l'impulsion du mouvement du corps. L'interprète, qui tourbillonne dans une valse effrénée, apparaît comme mue malgré elle. La cause de son mouvement devient invisible. L'abandon du corps qui s'expliquait encore aux yeux des spectateur·trice·s par la présence matérialisée de la mer dans le « passage à l'acte 1 » se révèle n'être qu'une illusion. La réification du corps sert de support, dans *Les Os noirs*, à la mise en présences de la folie et du désespoir.

Les objets et les corps font donc l'objet d'un travail plastique et dynamique qui tend à en effacer les différences ontologiques. Un jeu de gémellité et de dédoublement est mis en place, qui doit créer le trouble dans la reconnaissance du vivant. Pourtant malgré cette apparente tension vers l'assimilation des objets et des corps, il apparaît que les artistes jouent sans cesse avec l'écart : le décalage persiste entre le simulacre et son objet. L'effacement des frontières ontologiques ne constitue par un contrat de lecture du visible, il est mis en drame. Sa discontinuité même est rendue sensible. Ainsi l'indifférenciation des objets et des corps constitue un rouage central de la circulation des présences.

⁵⁴⁶ Collectif, « Discussion - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », in C. Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Lavérune, L'Entretemps, 2013, p. 442.

2. « Entrées et sorties » de la présence

L'analyse esthétique et dynamique qui précède, ouvre le champ à une analyse des créations suivant l'angle de l'économie des présences en jeu. Si nous observions la réification du corps de l'interprète, il s'agit à présent de mettre au jour en quoi celle-ci participe d'une forme de désertion du corps.

De façon relativement classique, l'animation marionnettique inverse la lecture d'un monde opposant objets inertes et sujets vivants. Elle pose un nouveau cadre de répartition des fonctions de sujet et d'objet dans la fiction. Dans les créations contemporaines dont nous traitons ici, l'animation des objets est incertaine et discontinue, alors que les corps humains se trouvent visiblement contaminés par la texture et la dynamique de l'objet. Aucune répartition stable des fonctions dramatiques ne se superpose à la binarité de nature opposant objet et corps.

Nous pouvons reprendre au compte de notre analyse cette affirmation de Didier Plassard selon laquelle « sans doute la marionnette n'est-elle que le nom donné aujourd'hui, sur la scène théâtrale, à ces mouvements d'entrée et de sortie de l'humanité, au double sens – biologique et moral – de ce terme »⁵⁴⁷. Nous souhaitons toutefois ajouter un troisième sens au terme d'humanité, dans cette proposition. Il nous semble qu'en plus d'être biologique et morale, l'humanité dont parle Didier Plassard est dramaturgique. En effet, le caractère d'humanité, mis en scène suivant des mouvements d'entrée et de sortie, semble se superposer à de nombreux égards avec ce que nous définissons comme la présence dramatique.

2.1. Corps et chair : mise au point théorique

La thèse d'un corps théâtral faisant l'objet d'une habitation discontinue se fonde sur l'opposition conceptuelle entre « corps » et « chair », telle que nous la trouvons développée dans une perspective phénoménologique chez Michel Henry, notamment dans son ouvrage *Incarnation. Une philosophie de la chair*.

Définie par tout ce dont un corps se trouve dépourvu, la chair ne saurait se confondre avec lui, elle en est bien plutôt, si l'on peut dire, l'exact contraire. Chair et corps s'opposent comme le sentir et le non-sentir – ce qui jouit de soi d'un côté ; la matière aveugle, opaque, inerte de l'autre.⁵⁴⁸

Ces deux pôles définis par le philosophe correspondent précisément aux deux états de présence et d'évidement du corps théâtralisé que nous mettons en tension dans la présente

⁵⁴⁷ D. PLASSARD, « Les scènes de l'intranquillité », *Puck*, « Humain Non humain », n° 20, 2014, p. 16

⁵⁴⁸ M. HENRY, *Incarnation, op. cit.*, p. 9.

démonstration. L'approche phénoménologique de Michel Henry présente cet intérêt qu'elle ne se fonde pas sur les concepts non-dramatiques d'humanité ou de vie mais sur le « sentir », pour opérer la distinction entre corps habité – chair – et corps opaque. Or cette dimension sensitive et auto-affective fait partie intégrante des éléments à partir desquels nous avons identifiée et définie la présence dramatique.

L'approche phénoménologique du corps et de la chair nous permet donc de dépasser une analyse des créations marionnettiques suivant l'opposition entre objet et corps, au profit d'une l'observation des reliefs qui s'y construisent en terme d'habitation sensible des corps.

Pour faire de cette définition philosophique un outil d'analyse dramatique, il nous sera nécessaire de transposer la réalité du corps qui sent et se sent, dont parle Michel Henry, à l'effet dramatique d'un tel corps, autrement dit à la reconnaissance, même illusoire, par les spectateur·trice·s, d'un corps qui sent et se sent. Les corps théâtralisés qui font l'objet de notre étude font présence parce qu'ils sentent et ressentent visiblement, et parce qu'ils font l'effet d'être habités d'une conscience.

2.2. Absenter le corps

L'altération plastique de l'organicité des corps combinée à une gestuelle qui apparente l'humain à un pantin, provoque l'impression d'une extinction de la présence. Ces procédés plastiques et dynamiques permettent, comme on l'a vu, de faire passer la chair au rang de matière inerte. Pour reprendre un élément caractéristique de la présence posé en préliminaires, le dialogue ne peut avoir lieu, entre scène et salle, lorsque l'humain se fait chose.

2.2.1 Corps vidés

Les éléments techniques précédemment analysés nous montraient la mécanisation du vivant – ou sa réification – par effet de passivité. Une approche de la scène selon les modes de présences permet d'affirmer que ces mouvements, illusoirement motivés par des forces extérieures aux corps, ont pour effet de vider ces corps.

Dans *I apologize*, le corps d'Anja Röttgerkamp est porté comme un objet, par Jonathan Capdevielle. Il semble aussi contraint à des mouvements extrêmement codifiés de danse. La danse finale de Jean-Luc Verna cite également certains codes gestuels et esthétiques du milieu *queer* et de l'industrie du spectacle. Dans *The Pyre*, la danseuse réalise des gestes très genrés de

danses sensuelles, empruntés à l'univers de la pop-culture. Tous ces corps sont donc mus non seulement comme objets, sous la contrainte d'un autre interprète, mais aussi indirectement, sous la contrainte de codes culturels. Ils se constituent en simulacres vidés de toute conscience, de tout pouvoir, de toute maîtrise. Gisèle Vienne explique s'être inspirée de « tous les corps altérés [qu'elle] pouvai[t] voir, comme également des personnages de synthèse ou de ceux retouchés par les effets vidéo »⁵⁴⁹. Le modèle est donc bien celui de corps irréels. Ils confinent au pur stéréotype et sont sans réalité concrète, ce qui leur confère sur le plan de la présence le caractère de corps évidés voire fantomatiques.

D'autres procédés techniques précis permettent aux interprètes d'atteindre ces effets d'absence du corps visible. La présentation par Nicole Mossoux de l'exercice qu'elle appelle « Quitter » permet de distinguer plusieurs d'entre eux :

Il s'agit d'avancer en ligne droite depuis le fond du plateau, en mettant sa conscience dans le dos. En se chargeant du sentiment de quitter un être cher, une ville, un sommeil, ou plus prosaïquement - c'est chacun selon, la charge peut-être constituée d'images et de souvenirs réels, ou rester tout à fait factuelle - de s'éloigner du mur du fond. Quelque chose bascule alors dans le regard de l'interprète, dans le rythme de sa marche, sa verticalité, qui nous rend sa présence accessible sans qu'elle nous soit imposée, qui nous permet de pénétrer ces yeux qui se creusent en s'obstinant à regarder derrière.⁵⁵⁰

Ce que Nicole Mossoux appelle dans cet extrait une « présence accessible sans qu'elle nous soit imposée » relève d'un « creu[x] »⁵⁵¹ dans la qualité de présence. Le corps tout entier ouvre le regard spectatorial sur une profondeur fictive, sur laquelle le corps se détache comme transparent. Le travail de l'interprète participe donc de la circulation des présences, identifiées précédemment comme lieux de convergence des regards. L'interprète ouvre sur un ailleurs. Son regard pour cela doit « regarder derrière ». Son corps tout entier renvoie à cet espace situé derrière lui ou elle et vers lequel Nicole Mossoux l'invite à orienter « sa conscience ». Techniquement parlant, le regard de l'interprète doit éviter de se focaliser. Il travaille ainsi à contre-courant du geste d'animation, qui exige souvent du·de la marionnettiste une focalisation sur l'objet afin de déplacer vers lui la présence. Dans l'exercice présenté par Nicole Mossoux, il s'agit au contraire, par ce regard « qui se creuse », de parvenir à « s'éteindre ».

⁵⁴⁹ Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », *op. cit.*, p. 438.

⁵⁵⁰ N. MOSSOUX, « De troubles présences », dans S. Martin-Lahmani (éd.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2018, p. 66.

⁵⁵¹ *Id.*

Outre son mouvement, l'éclat du regard est un indice de vie et peut suggérer la présence. AragoRn Boulanger⁵⁵² explique en ce sens qu'afin de garder les yeux ouverts et impassibles le plus longtemps possible, il travaille sur la détente des muscles oculaires. Il réalise des mouvements imperceptibles du cristallin, qui permettent d'en humidifier suffisamment les bords sans qu'il lui soit nécessaire de ciller.

2.2.2 Dans l'épaisseur du corps stratifié

Comme en témoigne l'exercice présenté par Nicole Mossoux, la convocation d'images mentales rend également possible et crédible la construction d'un corps vide. Un récit que l'interprète se raconte à lui-même lui permet un déplacement mental de sa conscience à travers les différentes parties de son corps. La croyance travaille donc non seulement du côté du spectateur mais également du côté de l'interprète qui voyage en conscience à travers différents degrés de son ancrage au présent.

Le travail corporel mené par les interprètes pour atteindre ou progresser à différents degrés de présence joue d'un va-et-vient entre les deux pôles d'appréhension du corps comme chair ou matière opaque. Nicole Mossoux présente en ce sens un autre exercice, qu'elle appelle le « Portrait de famille ». Les interprètes y sont assis côte-à-côte sur des chaises. Sans échanger de regards, ils doivent, suivant la consigne, « se laisser envahir par le passé, tout en se connectant les uns aux autres »⁵⁵³. Nicole Mossoux explique qu'il s'agit de « chercher dans leur corps une forme d'absence – un détachement par rapport à l'ici et maintenant du plateau et de la représentation – tout en maintenant une connexion au groupe, grâce à la communication d'une forme d'énergie, de *présence* à l'Autre »⁵⁵⁴.

Cet exercice d'interprétation synthétise ce que nous nommons la stratification de la présence. Cette faculté à faire varier les degrés d'incarnation est une condition *sine qua non* à la circulation des présences dans les pratiques marionnettiques. Dans les consignes données par Nicole Mossoux aux acteur·trice·s, on retrouve la distinction entre corps et chair, selon le principe du sentir ou du non-sentir⁵⁵⁵, qui passe ici par l'idée de la communication entre les interprètes.

⁵⁵² Propos recueillis lors du laboratoire « Corps morcelé, corps dissimulé », organisé par THEMMA dans le cadre des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », en 2016.

⁵⁵³ N. MOSSOUX, propos recueillis lors de l'atelier « Corps morcelé, corps dissimulé », organisé par THEMMA et la chaire ICiMa dans le cadre des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », Charleville-Mézières, janvier 2016.

⁵⁵⁴ Propos recueillis lors du laboratoire « Corps morcelé, corps dissimulé », organisé par THEMMA dans le cadre des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », en 2016. (Nous soulignons.)

⁵⁵⁵ Voir la distinction phénoménologique posée par Michel Henry entre corps et chair, *supra*, p. 534.

Lorsqu'il y a disjonction, recherche d'un « détachement » entre la conscience et le lieu du corps, le corps devient incompréhensible, irraisonné, opaque.

2.2.3 « Tuer tous les acteurs » ? Devenirs de la Surmarionnette

L'influence de la théorie craiguienne de la Surmarionnette sur l'approche du corps stratifié est notable. De nombreux·se·s artistes, parmi lesquels Gisèle Vienne, y font explicitement référence⁵⁵⁶.

Dans le projet symboliste que portait Edward Gordon Craig, la marionnette est l'outil d'un dépassement du caractère individuel de l'acteur·trice. De la même façon qu'elle permet, chez Maurice Maeterlinck, la déréalisation de la scène, la marionnette intéresse Edward Gordon Craig pour son absence de caractères personnels ou anecdotiques, c'est-à-dire pour son antiréalisme. Or malgré l'influence craiguienne affichée par l'approche du jeu d'acteur·trice·s, les créations de notre corpus cherchent souvent non pas une désindividualisation mais un évidement dramatique de la présence. Il importe donc de saisir l'écart entre l'idéal craiguien et ses échos contemporains.

François Lazaro et Daniel Lemahieu, dans leur « Manifeste du théâtre clastique » reconnaissent l'héritage craiguien tout en procédant à sa mise à distance. Alors qu'une citation du *Théâtre de la mort* de Tadeusz Kantor est placée en exergue, le vocabulaire employé dans cette profession de foi, à propos du devenir du comédien relève du champ sémantique de la mort et de la dégradation.

Le CLASTIQUE existe à chaque fois que pour parler de l'humain sur la scène, ou plus largement dans l'art, est mis en lumière : L'OBJET, LE MANNEQUIN, LA MARIONNETTE, LE PANTIN... ou encore le comédien, s'il accepte sur le plateau la condition de *la mort* de son propre ego.⁵⁵⁷

Les termes employés pour décrire l'humain en scène donnent l'image d'un acteur blessé et soumis à des objets et prothèses dont la puissance signifiante est nettement supérieure à celle de son corps. L'anéantissement de l'acteur, directement héritée des principes développés dans le *Théâtre de la mort* de Tadeusz Kantor, se fait au profit de son devenir-interprète. François Lazaro et Daniel Lemahieu invoquent pour leur théâtre clastique « non pas l'acteur, celui qui fait et qui agit, mais L'INTERPRÈTE, le traducteur-traversé, rendu mannequin. Le corps rendu balise,

⁵⁵⁶ Cf. pour Gisèle Vienne : « Nous pourrions aller dans des zones gestuelles et intellectuelles différentes. Pour cela le travail de Schlemmer m'intéresse beaucoup et évidemment par résonance, celui de Craig ». in Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », *op. cit.*, p. 438.

⁵⁵⁷ F. LAZARO et D. LEMAHIEU, « Manifeste du théâtre clastique », *op. cit.* (Nous soulignons)

repère immobile, souvenir»⁵⁵⁸. Dans ce devenir « balise », ou « souvenir », de l'acteur se lit ce que nous avons pu analyser comme un évidement des corps en scène. Ceux-ci se constituent en traces d'une présence passée.

Or c'est avec humour, que le post-scriptum du « Manifeste » vient mettre à distance la violence de la théorie craigienne de la Surmarionnette : « P.S. Contrairement à ce que préconise Gordon Craig, il ne nous paraît pas nécessaire de tuer tous les acteurs »⁵⁵⁹. Ce clin d'œil affirme l'intérêt de François Lazaro pour la Surmarionnette et notamment pour la possibilité offerte par ce modèle de problématiser la place de l'humain en scène et de produire une friction entre sujets et objets. Plus que de mettre en œuvre le drame de figures surplombantes, surhumaines et abstraites, comme y aspiraient les symbolistes, l'évidement des corps sur les scènes contemporaines problématise l'articulation entre corps et sujet. L'empreinte des concepts développés par Edward Gordon Craig va donc de paire avec un déplacement de leurs implications originelles. La mort de l'acteur est une image et surtout un modèle heuristique pour penser l'économie des présences stratifiées. L'écart entre le projet craigien et ses échos contemporains se situe donc au niveau des implications dramaturgiques de l'évidement de l'interprète, comme nous allons l'examiner à présent.

2.3. Violence ou dérision dans la désertion

Alternativement, le corps passe donc de lieu d'une subjectivité – être de chair – à simple image ou matière. Que signifie sur le plan dramaturgique cette oscillation de l'incarnation ? Que nous raconte la possibilité d'abandonner le corps ou de s'en absenter ?

Suivant les codes de réception mis en place avec les spectateur·trice·s, la vision du corps que l'on déserte, peut induire une forme d'inquiétude ou de dérision.

2.3.1 Dérision du corps fait pantin

Lorsque les spectateur·trice·s ont les moyens de mettre à distance ces images, l'évidement du corps acquiert une dimension humoristique. Le principe selon lequel Henri Bergson définit le comique, pourrait se résumer à la « vision du mécanique et du vivant insérés l'un dans l'autre »⁵⁶⁰.

L'exemple donné par Henri Bergson du vêtement qui rigidifie le corps et peut ainsi facilement le tourner en ridicule résonne précisément avec le travail mené par Daniel Trento, costumier et

⁵⁵⁸ *Id.*

⁵⁵⁹ *Id.*

⁵⁶⁰ H. BERGSON, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, [1899], Paris, Félix Alcan, 1938, p. 40.

scénographe pour la compagnie La Mue/tte. Dans la création *L'Un dans l'Autre*, la fusion des corps avec les tapisseries et les costumes truqués apportent à l'organique cette « raideur » évoquée par Henri Bergson. La construction des images est d'ailleurs extrêmement minutieuse et le placement des corps précisément écrit. La fragilité de la fusion illusoire des corps apportent de la poésie et de l'humour au spectacle. L'humour tient au fait que l'illusion n'est ni parfaite, ni continue, et qu'ayant accès aux mécanismes de sa construction, le public peut mettre à distance la monstruosité des corps réifiés pour en rire ou s'en émerveiller.

2.3.2 Perte de contrôle

Toutefois, quelle que soit la tonalité du drame – et même lorsque les ficelles des effets d'évidement sont laissées visibles –, la mise en scène de présences fragiles qui habitent discontinûment les corps donne à lire une perte de contrôle de l'humain sur la matière ou sur lui-même.

La vision d'un corps en voie de n'être plus habité permet d'aborder la question du suicide dans la création *Wade in the water* (2016). Au sein du dispositif magique créé par la compagnie 14:20, AragoRn Boulanger met en œuvre la désertion apparente de son propre corps. Il acquiert progressivement une forme de transparence et donne l'impression de ne plus posséder ses propres moteurs dynamiques. Par transfert, son environnement s'anime jusqu'à submerger le corps et signifier sa noyade. Dans *The Pyre* de Gisèle Vienne l'évidement du corps amène également le thème du suicide. La violence faite au corps tient également à la soumission violente à des stéréotypes de genre. Dans *I apologize*, la conformité aux stéréotypes participe aussi de la déréalisation des figures en scène. Dans ces créations, l'évidement des corps les déréalise pour les inscrire dans la vision fantasmatique du narrateur. Comme nous l'avons analysée précédemment, la dépersonnalisation des danseur·se·s sur les scènes de Gisèle Vienne participe à l'opacité de leurs figures : elle fait des corps des simulacres sans profondeur, des objets manipulables gravitant dans la zone d'influence d'un personnage incarné. Dans *I apologize* encore Jonathan Capdevielle tente de reconstruire et de rejouer par fragments un déroulé fantasmatique. L'oscillation entre corps et chair des figures qui l'entourent amène la question du contrôle sur elles. Le narrateur est celui qui touche et installe les autres corps à l'entour. Différents éléments de cette manipulation accentuent la soumission des corps à sa volonté, comme la manipulation en prise directe.

La désertion des corps vivants fait référence dans ce cas au topos de la marionnette comme symbole de l'objet dominé, soumis, obéissant à toutes les volontés du manipulateur·trice⁵⁶¹. Edward G. Craig écrivait à ce propos en 1908 que les deux vertus essentielles de la marionnette, qui en assureraient la descendance, étaient « l'obéissance et le silence »⁵⁶². C'est en cela que l'évidement des corps, ouvrant sur des dramaturgies de la soumission, sert le fantasme sadique du narrateur.

2.3.3 Concurrence pour la présence

En mettant en scène des corps « (in)habités »⁵⁶³, *I apologize* ouvre une réflexion sur des pratiques taboues. Ainsi l'oscillation des figures entre différentes densités de présence ou différents degrés d'« habitation » – suivant les termes de Julia Dobson – peut avoir un sens très violent.

Parler de circulation ne suffit donc pas à rendre compte du degré de tension qui peut naître de la mise en drame de l'évidement des corps, lorsque celui-ci se joue parallèlement à l'animation discontinue des objets. Les discours des artistes et théoriciens déploient l'imaginaire de la lutte pour évoquer l'équilibre des présences entre objets et corps en scène, notamment à partir du tournant historique de « l'intrusion des mannequins »⁵⁶⁴ sur les scènes avant-gardistes du début du XX^e siècle puis de la sortie du castelet au milieu de ce siècle.

Tadeusz Kantor compare à une lutte existentielle le combat de l'interprète pour rester présent dans un espace envahi par les objets. À propos de la mise en scène du *Fou et la Nonne*, où un entassement de chaises grossièrement ficelées est mis en mouvement, Tadeusz Kantor écrit :

L'espace qui
reste pour ceux qui jouent
n'a rien de commun
avec cet autre espace
qui fascinait le théâtre
jusqu'à ces derniers temps.
Ramené aux alentours de zéro,
il n'existe presque pas, si réduit et misérable
que les acteurs doivent se battre

⁵⁶¹ La thèse en cours de rédaction par Noémie Lorentz, intitulée « Au corps des choses - Étude sur la marionnette contemporaine occidentale » revient sur les acceptions philosophiques de l'image de la marionnette. Elle évoque notamment les recours stéréotypés à la marionnette comme allégorie de la soumission.

⁵⁶² E. G. CRAIG, *Le théâtre en marche*, M. Beerblock (trad.), Paris, Gallimard, 1964, p. 154.

⁵⁶³ J. DOBSON, « Troublantes matières : des corps (in)habités dans l'oeuvre de Gisèle Vienne », in C. Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Lavérune, L'Entretemps, 2013, p. 389-399.

⁵⁶⁴ J. BLANCART, « L'intrusion des mannequins et des personnages déshumanisés dans le théâtre européen du XX^e siècle », *op. cit.*

pour s'y maintenir.⁵⁶⁵

On saisit qu'il n'est pas question ici de se « maintenir » physiquement dans un espace encombré. « L'espace » évoqué par Tadeusz Kantor n'est pas – ou pas seulement – le lieu physique de la représentation. Il est l'espace du drame, virtuellement malléable suivant la répartition des présences. L'imaginaire du combat se conjugue, chez Tadeusz Kantor, à l'idée d'une lutte à forces inégales des « acteurs » contre la puissance de l'objet, qui se charge dramatiquement, qui « inquiète, [...] fascine, attire et repousse »⁵⁶⁶. Les adjectifs « réduit » ou « misérable » traduisent l'iniquité dans la lutte. La densité de présence de certains objets peut ainsi emplir un espace dans lequel l'acteur devra se contenter des « reste[s] » et « se battre pour [se] maintenir ».

Quelle que soit l'importance que les artistes choisissent consciemment d'accorder à cette lutte dans la dramaturgie des œuvres, la présence en scène de l'acteur·trice se voit irrémédiablement atteinte et modulée par la coprésence des objets dans le dispositif, *a fortiori* lorsqu'ils sont animés. Phia Ménard, issue du milieu circassien, fait le récit de cette découverte lors de ses premières approches des pratiques marionnettiques, avec la performance *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*. Devant les sacs plastiques qu'elle regarde voler au gré des ventilateurs, elle découvre la fascination que ce mouvement apparemment autonome de l'objet peut générer :

[J]'ai compris que j'avais créé mon assassin. J'ai compris que la seule solution que j'avais face à ça était de me dire, « Je la détruirai ». Parce que vous n'allez regarder qu'elle. [...] Elle, peut très bien [se] moquer [de l'artiste] ou, encore pire, le spectateur peut très bien se passer de l'artiste à ce moment-là.⁵⁶⁷

Assassinat, tentative de destruction, Phia Ménard fait appel, comme Tadeusz Kantor, au lexique de la mort pour exprimer ce que nous appelons la concurrence pour la présence.

Puisque cet élément apparaît également dans le « Manifeste du théâtre clastique »⁵⁶⁸, il importe de comprendre que la lutte de l'artiste pour son « maintien » ne se résume pas à la question somme toute prosaïque de la mise en lumière de son ego. Même si Phia Ménard présente les choses en ces termes imagés, nous saisissons dans la suite de ses propos que cette lutte n'est pas personnelle mais qu'elle occupe une fonction dramaturgique. Dans *L'Après-midi d'un foehn (version*

⁵⁶⁵ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁶⁷ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 105 du vol. 2 de la thèse.

⁵⁶⁸ Cf. F. LAZARO et D. LEMAHIEU, « Manifeste du théâtre clastique », *op. cit.* : « LE CLASTIQUE existe à chaque fois que pour parler de l'humain sur la scène, ou plus largement dans l'art, est mis en lumière : L'OBJET, LE MANNEQUIN, LA MARIONNETTE, LE PANTIN... ou encore le comédien, *s'il accepte sur le plateau la condition de la mort de son propre ego* ». (Nous soulignons.)

1), destinée à être présentée dans un muséum d'histoire naturelle, le rapport conflictuel des présences acquiert ainsi un sens plus universel :

« Qu'est-ce que c'est qu'un Muséum d'histoire naturelle ? ». C'est un endroit où l'être humain montre ce qu'il a dominé. Il conserve ce qui nuisait à son évolution et dont il n'a pas su partager l'espace. Il a tué ces animaux pour garder l'espace. Finalement, la relation que je mettais en scène était exactement la même. Moi, artiste, je donnais vie à quelque chose qui me dépossédait de mon espace vital et le seul moyen de réintégrer mon espace vital, c'est de le détruire.⁵⁶⁹

L'oscillation de l'interprète entre présence et évidemment est donc un motif qui résonne à différents niveaux de la création. Sur le plan technique et concret, face à la profusion ou la masse des objets, l'artiste peut avoir à chercher son espace scénique, voire à se battre pour l'obtenir. Nous pensons, par exemple, au « passage à l'acte 2 » des *Os noirs*, dans lequel une énorme bâche recouvre le plateau et semble, une fois en boule, littéralement écraser l'interprète. Sur le plan dramaturgique, la relation entre les sujets peut être conflictuelle au point de faire apparaître la soumission des uns aux autres, et la réduction discontinue des sujets au statut d'objets, comme c'est le cas dans *I apologize* de Gisèle Vienne. Enfin, sur le plan de la théorie esthétique, les langages dramatiques dont le vocabulaire est fait de corps et d'objets ont pour syntaxe fondamentale, l'économie des présences. C'est-à-dire que leur écriture tient à des modulations dans la linéarité et la répartition des présences.

3. Dynamiser « l'entre » des corps et des objets

La dramatisation des variations des présences et de leur qualité place au cœur des dramaturgies la relation entre l'interprète et l'objet. La mise en tension de l'espace « entre » eux est un tenant de la circulation des présences. En nommant « entre », la relation entre corps et objets, faisant d'un adverbe un nom commun, nous reprenons la formule employée par Guillaume Lecamus pour décrire un de ses principes d'écriture de plateau⁵⁷⁰. Il s'agit à travers ce nom de faire entendre à la fois l'importance de la forme spatiale et physique que prend cette relation et de fonder une approche dramatique de l'écart. L'« entre » désigne le lieu et la façon dont s'opère la friction, la concurrence ou la circulation des présences entre les corps et objets.

Phia Ménard, partant du constat de l'intensité de présence des objets qu'elle met en scène dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, conclut que le seul geste possible pour l'interprète est celui qui créera cette relation :

⁵⁶⁹ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 105 du vol. 2 de la thèse.

⁵⁷⁰ G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », Charleville-Mézières, 2017, p. 93 du vol. 2 de la thèse.

Le seul moyen de recréer une nécessité de l'artiste est de tisser les fils d'une relation imaginaire. [...]

Vous cherchez la place. Vous cherchez quelle est votre place. C'est pour ça que les gestes qui sont adoptés sont complètement ceux d'une relation. [...]

Le seul danger à sentir est celui d'être absent. Et l'endroit pour ne pas être absent, c'est de sentir, être à l'écoute de ce qu'il se passe, ne rien lâcher, être présente et écouter les gestes, écouter les mouvements. La seule technique est finalement d'être à l'affût.⁵⁷¹

La relation est, on l'a vu, au fondement dramaturgique de l'œuvre. Elle est aussi centrale dans le travail du geste. Techniquement, et étant données l'inertie et la passivité réelles de l'objet, quelles sont les moyens mis en œuvre par l'interprète pour produire, ou simuler, cette relation ? Décryptons la description que Pierre Meunier fait du dialogue des présences, impulsé avec – ou par – la matière brute, notamment dans sa création *Le Tas* :

Face au rocher, par exemple, à une si forte densité de présence, à tant d'opacité, de dureté, d'obstination à « être », ma propre présence au monde se sent littéralement interrogée. Je perçois confusément une activité intense au sein de ce bloc qui me fait face. Une relation dynamique s'établit entre nous, je m'ouvre, je capte de l'indicible, j'ai le sentiment d'être convié à un dévoilement, au percement de la muraille du morne.⁵⁷²

L'artiste place paradoxalement la « densité de présence » du côté de l'objet, comme un élément préexistant à la relation, présence si irréductible et essentielle qu'elle parvient à « ouvrir » l'humain. L'approche poétique de Pierre Meunier nous amène à une interrogation plus pragmatique sur les modalités concrètes de cette « relation dynamique », et sur la façon dont s'organisent les gestes, ou se structurent les dispositifs afin de rendre présent l'indicible.

3.1. Distances entre les corps et les objets

Les distances qui séparent physiquement les corps et les objets, ainsi que la nature de leurs contacts, s'il en est, impactent directement les dynamiques de circulation des présences. Suivant ces distances, les spectateur·trice·s investissent différemment la relation entre deux figures. Il s'agit de principes de proxémie, qui, comme l'a montré Edward Hall, sont culturellement déterminés⁵⁷³. Cet anthropologue qui développa notamment ce concept d'espaces socialement et subjectivement investis de sens a mis en avant le fait que la variation de la distance entre deux éléments d'un dispositif (corps ou objet) conditionne le sens de leur relation. Son travail nous intéresse tout particulièrement puisque le sens proxémique de cette relation polarise l'économie des présences. L'éloignement, l'effleurement, l'extrême proximité sans contact modifient le degré d'habitation des deux corps ou objets en présence.

⁵⁷¹ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », Paris, 2017, p. 109 du vol. 2 de la thèse.

⁵⁷² R. HERBIN et P. MEUNIER, « Correspondance », *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n° 1, 2015, p. 68.

⁵⁷³ E. T. HALL, *La dimension cachée*, A. Petita (trad.), Paris, Seuil, 1978.

La deuxième partie de *The Pyre* de Gisèle Vienne repose en grande partie sur la seule variation, extrêmement lente, de la distance séparant deux danseur·se·s. Dans la première partie de la représentation (numérotée « troisième partie » par la metteuse en scène), la danseuse Anja Röttgerkamp est seule au plateau. Dans la deuxième, un enfant apparaît côté cour, à l'avant-scène. Alors que la danseuse est en fond de scène, côté jardin, l'enfant effectue très lentement quelques pas, en direction de la femme, qui apparaît indistinctement. Il s'arrête, détourne son regard. Son attitude se teinte de doute, d'appréhension, de crainte ou gêne, son rythme change. Il revient à une forme de contact avec le personnage féminin, reprenant sa lente avancée, en ébauchant des gestes similaires à ceux de la danseuse. Un contact semble s'établir à travers cette imitation et par la direction des regards, qui signifient la reconnaissance par l'enfant d'une présence indistincte, en fond de scène. Alors qu'une musique folk et chantée se substitue à la musique électronique minimaliste, les corps semblent danser ensemble bien qu'une grande distance continue de les séparer toujours. C'est lorsque la danseuse passe au sol, à quatre pattes, que l'enfant s'approche au plus près d'elle et lui touche finalement les cheveux. Le visage dissimulé derrière ses cheveux et dans une position quasi-animale, Anja Röttgerkamp se blottit contre les jambes de l'enfant. Alors que la proximité des personnages/ ou interprètes semble indiquer une certaine intimité, la posture de la danseuse contredit cette impression. En donnant à voir un corps qui, par sa posture et son mouvement, relève davantage du monstrueux et de l'informe, la danseuse vient défaire la possibilité d'une relation intime. Suivant une même contradiction, dans la séquence où les deux interprètes s'enlacent, la tête de l'enfant disparaît derrière les cheveux de la femme, créant l'image d'un corps siamois et sans visage. La potentielle tendresse qui s'échange se teinte d'une forme d'angoisse. L'enfant finalement frappe la danseuse, qui, dès lors, s'éloigne de nouveau progressivement de lui, ne tenant plus debout, jusqu'à s'effondrer au sol. Une lecture de cet acte au prisme de la proxémie, permet de lire une crise de la relation à l'autre. Le dispositif raconte ainsi l'impossibilité d'animer le souvenir de la mère.

De la même façon, le texte de *The Pyre* problématise les relations internautiques virtuelles. La relation à l'Autre n'y est jamais univoque parce que l'intimité des relations est inversement proportionnelle à la distance physique entre les corps.

Bien que *The Pyre* ne mette en scène aucun mannequin, toutes les figures qui peuplent cette création sont fragiles, incomplètes, fantasmatiques. La relation impossible entre les figures se lit dans la contradiction permanente entre ce que signifie la distance entre les corps et la qualité de présence que cette distance nous inspire. Les multiples relations humaines, familiales ou amicales, décrites dans *The Pyre* sont toutes marquées du sceau de la fracture, parce que le rapprochement des corps se double le plus souvent de l'évidement des présences.

3.2. L'index et le témoin

Les règles proxémiques, et ce qu'elles créent d'oscillation dans la présence, valent pour la relation de deux corps aussi bien que pour un objet et un corps. Aussi l'interprète, lorsqu'il travaille avec l'objet ou la matière, a pour fonction essentielle de dynamiser virtuellement l'espace entre les différents éléments scéniques. Pour cela, il doit parvenir à diriger l'attention vers un en-dehors de son propre corps. Cette idée appartient aux pratiques contemporaines autant qu'aux pratiques plus classiques de la marionnette, où l'objet devient de façon univoque le sujet d'un drame⁵⁷⁴, selon la définition jurkowskienne. Des techniques de projection de la présence sont mises en œuvre, que l'économie des présences soit marquée ou non par une circulation ou une friction entre corps et objets. Dans les pratiques contemporaines, ces techniques toutefois s'épurent et s'essentialisent pour n'être plus tant des gestes manipulateurs que pour consister en une orientation des attentions vers des espaces extérieurs au corps, où peut ainsi s'élaborer une présence fantomatique.

Marie Garré Nicoară, dont la recherche porte sur le potentiel dramatique des espaces marionnettiques, analyse dans sa thèse le fonctionnement de « l'index » comme geste d'orientation et de monstration. Elle prend comme exemple *La Chair de l'homme* (2008) de Valère Novarina mis en scène par la compagnie Tsara :

Aurélia Ivan installe de petits personnages inspirés des habitants de l'Arbonie, peuple créé par le plasticien belge Jephah de Villiers, dans un tiroir de bois empli de sable. Pour les animer, leur donner la parole, elle va se contenter de les désigner à l'aide d'une fine baguette (une branche d'arbuste) puis uniquement avec son index pointé.⁵⁷⁵

La chercheuse se fonde sur l'analyse du plasticien Jean Lancri⁵⁷⁶ pour rendre compte de la puissance du geste de montrer dans les mécanismes de *captatio*.

En créant des espaces pour le regard, [la manipulation] va diriger l'attention du spectateur, faire voyager son regard dans une partition visuelle réglée par la mise en scène. [...] Si la marionnette est l'être-là, le marionnettiste est son index, il indique sa présence.⁵⁷⁷

Marie Garré Nicoară met en avant le rôle de l'index pointé, comme dynamique spatiale participant de l'élaboration de la présence. Elle étaye son propos en s'appuyant sur l'ouvrage de Barbara Pasquinella, *Le Geste et l'Expression* :

⁵⁷⁴ Nous nous fondons toujours sur la définition de la marionnette par Henryk Jurkowski, citée en introduction de la thèse.

⁵⁷⁵ M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, op. cit., p. 427.

⁵⁷⁶ J. LANCRI, *L'Index montré du doigt. Huit plus un essais sur la surprise en peinture*, Paris, Montréal (Canada), Budapest, etc., L'Harmattan, 2000.

⁵⁷⁷ M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, op. cit., p. 402.

C'est par la désignation d'un corps ou d'un autre, l'acte de désigner ou de nommer le corps marionnettique que le personnage va advenir, que la présence va être convoquée. [...] [L]'index pointé servirait aussi à « désigner quelqu'un d'absent ». Dans la création de la compagnie Tsara, il servirait à faire passer chaque figurine du statut d'absent à celui de présent.⁵⁷⁸

La position de l'index, ce « désignateur » de l'absent, fait écho à la fonction du *waki* dans le *nô* japonais. Ce rapprochement est notamment soutenu par Claire Heggen, lorsqu'elle affirme l'influence du théâtre japonais sur sa propre approche de l'ESNAM. Selon elle, dans l'art japonais, « l'acteur est maître du regard »⁵⁷⁹.

Le *waki* est ce personnage, comme l'expose Monique Borie, de « vivant médiateur de la manifestation de l'invisible »⁵⁸⁰. Dans la narration, le *waki* ouvre le *nô* et convoque par le souvenir le fantôme du *shite*, dont le jeu se déploie ensuite sur scène. Techniquement, c'est par un jeu des regards que sa position de médium devient effective. Georges Banu décrit qu'après l'arrivée du fantôme, le *waki* qui l'a convoqué n'a plus de contact avec le *shite*. « Son regard se dirige ailleurs et fixe un point perdu dans le néant. Loin. Nulle part. Et pendant ce temps-là, devant lui, dansent et chantent les êtres venus de l'au-delà »⁵⁸¹. Le regard qui se vide et s'ouvre sur un en-dehors du corps du *waki* n'appartient pas à une esthétique romantique du rêveur éthéré, il est au contraire le tenant de la clarté du dispositif et de la concentration des attentions nécessaire à l'élaboration d'une présence. Cette présence, en l'occurrence, est fantomatique. Elle se situe en-dehors du corps du *waki*. L'interprète se fait témoin ou repère pour mesurer dans le relief des présences l'écart avec l'ici et maintenant de la représentation.

L'enfant mis en scène dans *The Pyre* de Gisèle Vienne, endosse cette fonction de témoin et de catalyseur de présence. Sa propre présence en révèle une seconde avec laquelle pourtant toute interaction est empêchée. Il cherche pourtant mais la difficulté, voire l'impossibilité d'une relation avec cette seconde figure la situe dans le domaine du rêve ou du souvenir.

C'est une fonction similaire que remplissent les deux interprètes-marionnettistes de *Rêves et motifs* de la compagnie Les Rémouleurs. Elles produisent des images animées qui se projettent tout autour d'elles et en sont, finalement, les premières spectatrices. Au centre du dispositif circulaire, où elles se trouvent, elles se font les relais de l'attention, elles dirigent les regards d'un mécanisme de production d'images à un autre. Le fait qu'elles manipulent à vue les lumières et les objets accentue leur rôle de montreuses d'images. Pointant par leur corps et leur regard telle ou

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 428 ; Citation interne : B. PASQUINELLI, « "Index pointé", in "Catégorie des Gestes descriptifs" », in *Le Geste et l'Expression*, Paris, Hazan, 2006, p. 10.

⁵⁷⁹ C. HEGGEN, « Une grammaire de la relation corps-objet. Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon », sur *Agôn*, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258>, 2012>.

⁵⁸⁰ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, op. cit., p. 74.

⁵⁸¹ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, op. cit., p. 56.

telle image du plateau ou de la salle, elles convoquent, comme sur le plateau du *nô*, une présence d'un autre temps et d'un autre lieu, liée à la figure du mathématicien Alexandre Grothendieck.

3.3. Tenir, frapper, sentir : qualités du contact

Outre la distance entre les corps et les matières ou objets, la qualité de leurs contacts induit également des modes de circulation des présences plus ou moins facilités. La nature même des contacts influence en cela l'oscillation des figures entre opacité de la matière et vivacité du corps habité.

Des sens dramatiques sont associés de façon topique à certains modes de manipulation tels que la gaine ou le fil, lorsque le manipulateur est à vue. La main qui se glisse à l'intérieur du gant donne à voir une relation de possession, voire de fusion entre les deux figures instaurées par l'interprète et l'objet. C'est par exemple ponctuellement le cas dans *Origine / Monde*. La technique du fil, qui donne quant à elle une position de surplomb au manipulateur, permet entre autres thématiser la relation de dépendance, ou l'absence de liberté de la figure animée. La récente création, *Milieu* (2016) de Renaud Herbin, l'illustre particulièrement.

3.3.1 « Tact » plutôt que « prise »

En outre, la manipulation en prise directe s'est beaucoup développée au cours de la seconde moitié du XX^e siècle du fait, notamment, de l'apparition de matériaux dérivés du pétrole, qui, par leur souplesse, permettent un investissement physique plus global de l'interprète. Le geste qui consiste à tenir l'autre corps, combiné à la visibilité du·de la manipulateur·trice, évoque l'emprise sur l'Autre autant que la confusion identitaire. Or, nous allons voir que les nuances apportées à la qualité du geste de toucher et à la façon de tenir amènent des modes différents de circulation des présences.

Dans son article « Les dessous du corps-objet », Alice Godfroy⁵⁸² s'est intéressée à ce qu'elle nomme la « pratique du tact »⁵⁸³. Selon elle, ce concept inspiré de la phénoménologie permet de désigner avec justesse la posture du·de la marionnettiste, qui tend à se faire « médium tactile »⁵⁸⁴.

⁵⁸² Alice Godfroy est docteure en littérature comparée et enseignante à l'Université de Strasbourg. Elle est également rédactrice en chef de la revue *COI*.

⁵⁸³ A. GODFROY, « Les dessous du corps-objet - Une pratique du tact », *op. cit.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 75.

Partant de l'idée que « le corps – comme essence – n'existe pas »⁵⁸⁵, elle postule que le corps-conscience permet de théoriser un mode de relation à l'objet, dont une grande part est invisible et se situe dans l'infra du mouvement. Ce mode de relation rompt avec la distinction stricte et aujourd'hui naturalisée entre « intérieur » et « extérieur » du corps. La thèse d'Alice Godfroy repose également sur la prise en compte phénoménologique d'une idée fondamentale : lorsque la main touche, elle est aussi touchée. Alice Godfroy développe à partir de ce point l'imaginaire des relations et des circulations possibles entre corps et objet. Le tact est un concept qui permet donc de penser l'inversion des rapports entre objet et sujet sensible et leurs dynamismes. « Toucher / être touché, guider / être guidé, mouvoir / être mû... – avoir du tact consiste ici à jouer de ces réversibilités pour en creuser l'écart ou, au contraire, pour en sentir l'instant de bascule »⁵⁸⁶.

Le tact n'est donc pas, pour Alice Godfroy, synonyme d'effleurement ou de délicatesse, mais un axe transversal à toutes les relations corps-objets, à partir duquel se définissent le sens et la fluidité de la circulation des présences entre corps et objet. Selon la qualité de ce tact – et suivant le mode de circulation et le type d'inversion qu'il produit – peut s'établir une topologie des contacts entre corps humains et non-humains en scène.

3.3.2 Gestes en négatif

Phia Ménard articule les différents types de relation à l'objet suivant le critère de ce qu'elle peut ou ne peut pas maîtriser. Lorsque nous l'interrogeons sur son travail technique et physique, en tant qu'interprète, – ce travail qui lui permet d'exister en scène face à un objet dont le mouvement apparemment autonome fascine –, elle évoque un geste « en négatif », qui s'opposerait à l'idée d'une manipulation active, conçue pour contraindre et maîtriser un objet :

[...] je passe par une phase d'observation qui est très forte. Je regarde ce qu'il se passe. J'essaye de comprendre le mouvement de l'air et quelles sont les interactions. [...]
Je vais alors faire un inventaire de tout ce qui est maîtrisable et de tout ce que je ne comprends pas. Finalement, je vais jouer sans arrêt à alterner entre maîtrise et totale absence de maîtrise. [...] Il faut [...] accepter que j'ignore à chaque fois comment les choses vont se reproduire. [...] [Ces objets] ne laissent aucun choix : ils n'ont pas besoin de vous. [...] Le seul moyen que j'ai d'exister c'est d'entrer en relation. Alors je me demande à quel endroit il m'est possible d'avoir une action, une interaction. L'action sera donc celle d'attraper, de retenir, d'envoyer,... mais finalement c'est très vain. Il s'agit encore de regarder, d'accompagner. Il y a dans cette position de l'interprète une absence de volontarisme.⁵⁸⁷

La metteuse en scène insiste plus tard, au cours de l'entretien, sur la tentative des interprètes à se défaire de leur apprentissage technique, qu'il s'agisse de son propre apprentissage de jongleuse

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁸⁷ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 108 du vol. 2 de la thèse.

ou de celui de Jean-Louis Ouvrard, qui est marionnettiste. L'enjeu est d'accepter une forme de retrait. Cette « absence de volontarisme » s'illustre par les « trous d'air »⁵⁸⁸. Ces creux sont l'origine, en négatif, du mouvement des sacs plastiques. C'est l'absence d'action (produite par la rupture du souffle d'air) qui devient motrice. Phia Ménard qualifie de « très vain », les gestes basiques réalisés par l'interprète : « attraper », « retenir », « envoyer ». Ces verbes relativement génériques ne relèvent pas d'un vocabulaire technique spécifique. Ce sont des transitifs qui comportent tous un sème de relation et traduisent une modification de la distance entre deux corps ou objets. Nous y retrouvons donc cette idée selon laquelle le seul jeu des distances entre les corps permet de créer le récit d'une relation. Plus que par le jeu d'incarnation ou d'animation active des objets, c'est par les variations de « l'entre » que se tisse le drame.

Le vaste projet de Phia Ménard qui s'intitule « Injonglabilité Complémentaire des Éléments » pose, à travers la notion de « complémentarité » la question du retrait de l'interprète et de l'importance de la mise en relation des corps. L'Injonglabilité comme programme annonce par ailleurs le refus de la virtuosité technique et de la totale maîtrise de l'interprète.

L'action en négatif des interprètes successifs de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* les place dans une position paradoxale du point de vue de leur présence. Il·elle·s influencent le jeu sans en être entièrement maître·sse·s, c'est-à-dire sans avoir une maîtrise totale des conséquences de leurs actes. Cette forme de présence bouleverse l'opposition entre objet et sujet et met en mouvement permanent la répartition des présences en scène.

3.3.3 Le heurt qui opacifie

Les gestes décrits par Phia Ménard (retenir, attraper, envoyer) mettent donc en retrait l'interprète et le place dans une posture d'écoute. Une action pourtant produit un effet contraire, qui consiste à frapper un objet. Dans *I apologize* comme dans *The Pyre* de Gisèle Vienne, le geste distribue inversement les présences – puisqu'il vide de sa présence le corps ou l'objet qui le subit.

Dans ces deux créations, l'inconfort des positions et la rapidité avec laquelle les danseur·se·s évoluent évoquent la frappe ou la poussée. Le geste qui consiste à heurter le corps de l'Autre se trouve également dans le texte de *The Pyre* : « Cela fait un moment que son père frotte le mobilier et les murs de leur chambre avec le corps tenace mais défaillant de sa femme »⁵⁸⁹. Dans cet extrait, est raconté en fait la scène de meurtre de la mère du narrateur par son père donne à lire une réification violente de la femme. Complément d'objet direct du verbe « frotter », son « corps » devient, syntaxiquement, l'objet d'une manipulation. La distinction entre corps et chair s'opère

⁵⁸⁸ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 107 du vol. 2 de la thèse.

⁵⁸⁹ D. COOPER, *Le Bûcher. 1^e partie*, J.-L. Mengus et Z. Farley (trad.), Paris, P.O.L, 2013, p. 8.

sur le plan grammatical par la position du terme « femme » en complément du nom « corps ». Même si le texte n'éclaire pas explicitement les parties scéniques de *The Pyre*, le geste de frapper se trouve également réalisé au plateau, lorsque l'enfant s'approche de la danseuse et la gifle, avant qu'elle ne s'effondre. La violence des rapports constitue l'Autre en objet soumis, corps opaque, qui n'oppose aucune résistance à la frappe sinon celle de son inertie et de son poids.

Le geste de frapper un corps le constitue donc dramaturgiquement en écran. La main qui claque violemment sur la surface de la peau souligne l'opacité, l'impénétrabilité du corps. Les coups, les chutes ou les rebonds des corps sur le sol donnent à lire la matérialité irréductible d'une peau qui fait barrière. Ils renforcent la parenté des corps humains avec les mannequins artificiels. La frappe advient comme un renoncement à toute psychologie et à la possibilité d'une même d'une communication. Elle réduit à néant l'espace entre les corps et souligne en même temps leur inexorable séparation. La peau fait frontière entre le monde extérieur et un sujet à tel point inaccessible que sa présence devient douteuse. C'est donc du heurt des corps, qui les constitue en enveloppes opaques, que naît le doute sur leur habitation.

La variété des gestes qui caractérisent le rapport entre les corps, et entre corps et objets, montrent différents modes de circulation de la présence. Certains bloquent l'identification d'une conscience, vident le corps, d'autres lui insufflent un mouvement ou le constituent en sujet grâce à la relation, ou encore en acceptant la mise en retrait de l'humain. Le plus souvent dans les créations du corpus, l'ensemble de ces gestes se combinent pour ne jamais rendre stable le relief des présences en scène. Les corps et objets s'échangent la présence, d'où la fragilité des figures et la tension qui s'instille « entre » les éléments matériels du dispositif.

3.4. Circulations de la voix

Le dramaturge Valère Novarina axe sa conception de la présence sur la circulation de la voix et du souffle. Son approche reprend à plusieurs égards le modèle de l'objet-marionnette pour penser la matérialité de ces instances : « Voir la parole sortir en volutes des bouches de chair ou de bois et s'en étonner. S'étonner de ce ruban matériel qu'on souffle »⁵⁹⁰. L'étonnement que provoque la parole novarinienne s'explique par sa matérialité mais aussi par son origine indifféremment humaine ou artificielle. La circulation « en volutes » de cette parole est une image de la circulation des présences. Ce « ruban matériel » renvoie en effet à ce qui se partage entre la scène et le plateau. Sa dimension « souffl[ée] » rappelle l'indice de présence que nous avons

⁵⁹⁰ V. NOVARINA, *Lumières du corps*, op. cit., p. 13.

identifié en préliminaires de notre recherche. Le travail de la voix occupe ainsi une place importante parmi les techniques de mise en tension de l'espace entre les corps. La voix s'échange, se délègue ou se trouve empêchée.

Ainsi la question du point d'origine et du sens de circulation de la voix est-elle centrale pour produire l'effet d'une animation des objets ou d'un évidement des corps. Brouiller cette origine revient non seulement à lui permettre de circuler entre le corps et l'objet mais peut aussi déraciner une parole du sujet qui l'énonce. Effacer l'origine de la parole complexifie le rapport des corps et objets visibles en créant le doute sur l'instance qui « souffle » et pense.

3.4.1 Ventriloquie

Une technique problématise de façon aigüe le décrochage entre corps en jeu et origine de la voix. Il s'agit de la ventriloquie, mise en œuvre de façon centrale dans plusieurs créations de Gisèle Vienne telles *Jerke* (2008) ou *The Ventriloquists convention* (2015).

Dans *Jerke*, la ventriloquie n'est pas simplement utilisée pour animer les objets et donner voix à des personnages fictifs. Au fil du spectacle, les codes de réception instaurés au cours de la première partie de la représentation se délitent. L'association d'une voix à un objet n'est plus si claire, elle se trouble jusqu'à ce qu'il soit impossible de savoir exactement quel personnage prononce quelle phrase. La figure centrale, incarnée par Jonathan Capdevielle, se révèle comme seule et unique énonciatrice, hantée par de multiples voix, dès lors que l'interprète abandonne le jeu avec les marionnettes à gaine et que ces objets disparaissent. Dans la dernière partie de la représentation, la circulation des voix passe donc d'un système unidirectionnel (l'interprète délègue sa voix à l'objet) à un système figé ou l'origine de la voix s'efface (le corps seul en scène émet une voix dont il nie lui-même être l'origine). La voix sans origine érige le plateau en espace mental du sujet, dans lequel le corps peine à trouver sa propre place.

La dramaturgie de *The Ventriloquists Convention* repose sur un procédé similaire de délitement de l'appartenance univoque des voix à des corps identifiés. Au commencement, chaque personnage possède deux voix, dont l'une est celle de sa *muppet*. Or, elle peut être aussi entendue lorsque l'objet n'est pas mis en mouvement. De voix déléguée, cette voix devient voix intérieure. L'ébranlement du système de circulation des voix fait glisser le principe du *show* télévisuel vers celui du drame psychologique.

Nous repérons un écho, voire une citation, du dispositif de *Jerke* dans la dramaturgie de l'installation *Last Spring: a prequel*. Même si le procédé de ventriloquie n'y est pas réel, dans la mesure où il ne s'agit pas d'une performance en direct mais d'une installation. La ventriloquie y

est mise en abîme et thématisée. Le mannequin automate est lui-même en position de ventriloque, muni d'une marionnette à gaine. Toutes les voix préenregistrées sont diffusées comme voix *off*, sans origine physique et sans recherche d'une correspondance particulière entre leur énonciation et les mouvements visibles de l'automate. Plus que l'illusion de présence des objets ou qu'une quelconque performance technique, l'effacement de l'origine des voix est donc l'enjeu de la ventriloquie. Ce dispositif traduit une errance du sujet ainsi qu'une disjonction entre vie intérieure et apparences sociales, qui passent par la rupture spatiale entre le souffle audible et le corps visible.

Dans tous ces exemples, l'impossible association claire et stable d'une voix audible et d'un corps visible modifie sans cesse le sens de circulation de la parole. Son origine n'est pas identifiée et cela maintient dans l'instabilité la répartition des présences dans l'ensemble du dispositif. Ainsi la question de la localisation des figures reste irrésolue.

3.4.2 Voix aux origines multiples

L'entrée en friction des corps et des voix tient dans d'autres créations non pas à la ventriloquie mais à une disjonction du principe de « parler pour ». Cette expression employée par François Lazo désigne une posture spécifique de l'interprète par rapport à l'objet, qui permet la délégation de sa voix et son attribution illusoire à un objet⁵⁹¹.

Dans la création *54x13*, lorsque Samuel Beck se poste, penché sur la table, derrière la petite sculpture de cycliste, les spectateur·trice·s acceptent par convention d'attribuer ses paroles à l'objet. Le texte est virtuellement porté par un sujet dont l'assise physique est la sculpture. Dans les séquences où, au contraire, l'interprète grimpe sur la table et surplombe la sculpture (cf. Figure 41), ou encore lorsqu'il court tout autour du plateau, les mots ne circulent plus de la même façon vers l'autre corps. Le procédé dramatique, dans ces séquences, revient davantage à une forme d'incarnation. Le metteur en scène Guillaume Lécamus évoque ses emprunts et écarts au principe du « parler pour » :

Ce principe, je l'explose un peu pour que l'interprète vienne parfois complètement en avant, voire même devant l'objet. *Dans* le « parler pour » de François, l'objet est le plus important. Pour moi, l'objet est tout aussi important que l'interprète. Ils sont sur le même plan. [...]

⁵⁹¹ Voir *infra*. Pour une analyse plus précise du « parler pour » : partie II, chapitre 2, section [Le « parler pour »], p. 323 *et sq.*

Samuel Beck peut venir complètement à côté ou devant l'objet. Il peut se mettre à courir. Il peut agir, transpirer... Des actions que le spectateur va voir. Les marionnettistes sont *souvent* en noir car la chair attire toujours plus le regard qu'un objet. Donc l'idée, c'est qu'on va aussi beaucoup regarder Samuel.⁵⁹²

La question de la circulation de la voix et du fonctionnement de « l'entre » est donc très liée à la position physique de l'interprète. Guillaume Lecamus explique avoir expérimenté avec Samuel Beck le type de tensions et de lectures que créaient différentes distances à l'objet⁵⁹³.



Figure 41 - *54x13*, Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Émilie Rouy)

Dans cette même création, certains textes sont également dits par Guillaume Lecamus, installé en tant que régisseur, sur le plateau, côté jardin. Ces séquences correspondent chaque fois à des intrusions du réel et des sorties du cadre mental du cycliste. Les textes dits sont ceux extraits du fictif « Code Wegmuller ». Cette voix provenant de la régie, portée par Guillaume Lecamus sans être incarnée, décentre le système des présences et constitue soudain une adresse directe au spectateur sans passer par l'objet. Le texte rédigé par Jean-Bernard Pouy invite à ces variations dans l'origine des voix notamment par la variété des cadres énonciatifs qu'il pose. Certains passages sont écrits à la première personne du singulier : « J'ai démarré au kilomètre 85 / Dans une descente / Je fonce »⁵⁹⁴. D'autres, en particulier les extraits du « Code Wegmuller », adoptent un ton beaucoup plus théorique. Le cycliste y est désigné à la troisième personne du singulier : « Il n'y a pas d'autre mécanique que celle enfermée dans les jambes. Cuisses et mollets sont le

⁵⁹² G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », Charleville-Mézières, 2017, p. 93.

⁵⁹³ G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », Charleville-Mézières, 2017.

⁵⁹⁴ J.-B. POUY, *54 x 13*, Nantes, L'Atalante, 1996, p. 9.

matériel de base. Ils suffisent bien. Le coureur cycliste ne doit pas se laisser distraire par la technique »⁵⁹⁵. D'autres, enfin, caractérisent une forme de décrochage du narrateur par rapport au présent de la course cycliste. Dans ces souvenirs et autres divagations de la pensée, la formule impersonnelle et le présent de vérité général sont couramment employés, quoique les effets de répétition et la syntaxe morcelée traduisent l'effort physique en cours : « on a beau ouvrir des routes, / porter ou non des casques / et monter des machines / avec des roues en peau de saucisson / tellement c'est léger, / pareil, ça sera toujours pareil / ça sera toujours des mecs / qui en chieront sur une bécane / et qui font un truc dangereux. / C'est dangereux, le vélo »⁵⁹⁶. Les différents modes d'énonciation correspondent à la relation changeante du narrateur à son environnement et au présent de l'effort. Dans la mise en scène, les différents modes d'énonciation sont traduits par la complexification du « parler pour ».

Dans les *Hurllements*, François Lazaro déplace également le principe du « parler pour ». Les interprètes sont aux côtés des sculptures, sous elles ou à l'intérieur, sans se mettre en retrait, ni dissimuler l'origine de la voix. Nicolas Goussef grimpe sur l'immeuble miniature ou place son cou sous le tranchant d'une hache. Guillaume Lecamus se glisse sous un train accidenté. La voix ne chemine pas de façon univoque de l'interprète au public en passant par l'objet. Au contraire, elle semble plutôt être arrachée à l'objet, existant hors de lui. Les spectateur·trice·s peuvent clairement attribuer la voix à l'interprète et font eux·elles-mêmes le retour vers l'objet.

Cette association *a posteriori* de la voix à l'objet est permise par la nature même de cette voix. Proche du hurlement, de la vocifération et du cri, elle semble être arrachée à un corps. Elle contraste avec les autres voix, plus humaines et incarnées, avec lesquelles sont dits des textes davantage présentatifs ou introductifs. Les hurlements du titre désignent un mode de diction, propres à des voix délocalisées, dont la circulation entre corps et objets est rendue dramatiquement difficile voire douloureuse.

3.4.3 Voix empêchées

L'« entre » des corps acquiert une nature singulière lorsque la circulation de la voix apparaît comme empêchée. La circulation des présences se complexifie à mesure que l'identification d'un corps comme abritant une présence est rendue difficile, en raison de son mutisme. À l'instar de *I apologizze*, certains dispositifs combinent voix off à la première personne du singulier et

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

interprètes mutiques ou objets aux lèvres closes. La reconnaissance du corps visible comme siège du sujet énonciateur est dans ces cas toujours sujette au doute.

La structure en trois parties de *The Pyre* traduit l'imperméabilité des corps et des voix. Dans les deux parties chorégraphiées et scéniques, aucun interprète, ni voix off ne prononce une parole. La tension des corps l'un vers l'autre opère dans un mutisme total. Dans la partie écrite, en revanche, une voix et une adresse se dessinent par le recours ponctuel à la première et la deuxième personne du singulier « J'ai 19 ans, j'ai leucémie parle-moi si t'as envie [*sic*] »⁵⁹⁷. Pourtant ces moments de dialogue correspondent en fait à des échanges virtuels sur *chat*. Il s'agit donc de conversations à proprement parler silencieuses. Le silence est en outre extrêmement présent dans les échanges verbaux entre les figures du drame, échanges invariablement amputés et fragmentaires. Les seuls échanges rédigés au discours direct entre le père et son fils, comme entre Danny et le guitariste de son groupe, sont très concis et inquiètent en creux, par l'importance de ce qui ne s'y dit pas.

« Pourquoi as-tu enlevé ton T-shirt ? demande le père de Dimitri.

- Pour faire comme toi.

- Tu as peur ? »

Dimitri baisse les yeux sur le revolver. C'est la seule chose qui fasse une différence pour ce qui va suivre. « Oui », dit-il.⁵⁹⁸

Les échanges se terminent fréquemment sur des points d'interrogation qui restent en suspens, créant l'effet d'une hésitation dans les dialogues et instaurant le silence au cœur des échanges.

La citation du langage internet constitue enfin le paroxysme de la fragmentation des échanges et de la réification de l'Autre qui en procède. L'Autre est absent et peut être absenté à l'envi, au gré de la rupture du flux dialogique. Au cours de la transcription d'un de ces échanges, le narrateur précise qu'un des deux interlocuteurs « déplace le curseur jusqu'au point qui lui permettra de fermer l'application en un seul clic »⁵⁹⁹. L'internaute peut quitter à tout moment la conversation et anéantir ainsi toute relation à l'Autre. Le pouvoir de donner la parole ou de la faire cesser constitue l'Autre en objet. Sa construction en tant que sujet est niée, et sa présence devient incomplète, fantomatique.

En outre, la violence faite au langage est symptomatique de celle fantasmatiquement infligée aux corps : « Aux yeux du visiteur, cela pourrait sembler la retranscription par une bande de types suicidaires d'une fusillade collective délibérée, où les coquilles seraient des morceaux de shrapnels égarés »⁶⁰⁰. L'orthographe, la syntaxe, la grammaire malmenées sont autant de coups portés à

⁵⁹⁷ D. COOPER, *Le Bûcher. 1^e partie, op. cit.*, p. 12.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

toute possible communication avec l'Autre. L'échange de propos entre deux sujets est représenté comme laborieux et violent.

La forme de ce langage, tout comme le motif de la fenêtre internautique que l'on peut ouvrir ou fermer à l'envi pour donner ou couper la parole, indiquent une manipulation des voix qui fait osciller la qualité de présence des sujets dramatiques. Le sujet qui peine à s'énoncer fait voir une rupture de la circulation dans l'« entre » des corps. L'interlocuteur dont la parole ne circule pas, ou seulement sous sa forme écorchée, morcelée, interrompue, met en doute sa qualité de sujet. L'association que nous proposons entre élaboration de la parole et intégrité du sujet – et donc par symétrie, difficulté de la parole et fragilité à trouver un écho dans le texte de la pièce : « Je parle vraiment. C'est moi quand je fais attention à ne pas faire d'erreurs »⁶⁰¹. Le sujet affirme n'être lui-même que lorsque sa parole est « vrai[e] » et intègre.

Le mode de dialogue propre au *chat* problématise l'économie des présences dans la mesure où « l'entre » des corps y est virtuel. Il contamine en outre l'ensemble des relations interpersonnelles au sein de l'œuvre et se transpose dans les parties scéniques par la contradiction entre proximité des corps et inexistence d'un échange entre eux.

3.5. La danse comme modèle de manipulation ondulatoire

Enfin, la danse se révèle être le langage corporel adopté par nombre d'artistes pour mettre en tension l'espace « entre » les corps et les objets. Gisèle Vienne, Guillaume Lecomte mais aussi Marta Pereira tentent notamment de résoudre par l'approche chorégraphique la question de l'animation d'un objet-marionnette devenu immatériel et ondulatoire.

3.5.1 Liens historiques et techniques entre danse et marionnette

Les rapprochements entre danse et arts de la marionnette font l'objet de la thèse en cours de préparation d'Oriane Maubert⁶⁰², qui analyse notamment, dans une perspective technique et historique, les influences réciproques du geste dansé et de l'animation des figures. Toutefois nous pouvons d'ores et déjà affirmer que la séparation disciplinaire entre danse et arts de la marionnette est récente et occidentale. Dans de nombreux cas, notamment rapportés par l'ethnoscénographe et metteuse en scène Françoise Gründ, danse et arts de la marionnette sont les éléments combinés d'une même pratique. Le langage des corps et l'animation des objets ont

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁰² Titre provisoire : « Marionnettisation du corps de l'acteur : la marionnette et la danse sur la scène contemporaine occidentale du XXI^e siècle », à l'Université Montpellier 3.

des fonctions complémentaires. Françoise Gründ décrit, par exemple, des cérémonies au Nigeria, au Togo ou au Mali, au cours desquelles des objets-marionnettes sont sortis et montrés dans des processions dansées.

Les sorties de marionnettes africaines, écrit-elle, commencent [...] par de longues processions « tressautantes », sautillantes, bondissantes, accompagnées, par les seuls instruments de percussion (les instruments mélodiques tels que les trompes ou les cornes traversières donnant encore trop d'indications sur un contenu signifiant).⁶⁰³

Ces sorties de marionnettes dansées ouvrent des cérémonies. Elles sont un moyen de poser le cadre d'un moment extraordinaire, au sens étymologique, et de préparer le public à l'écoute du récit ou de la parole sacrée. Le jeu des objets comme le langage de la danse ont donc une fonction de préparation et d'alerte, autrement dit de mise en tension pour préparer la réception du sens. Dans ces dispositifs, les corps en mouvement et les objets se substituent aux mots pour délivrer un message que le langage seul ne peut assumer.

Les verbes « tressauter », « sautiller », « bondir », employés par Françoise Gründ pour décrire les gestes opérés par les interprètes qui dansent et portent les marionnettes, comportent tous l'idée d'un décollage par rapport au sol et d'un élan du corps dans la verticalité. En revanche, ils ne contiennent pas l'idée d'un contact avec l'objet. Dans le tressautement, comme dans le sautillement, le sème se rencontre de la vibration. Nous notons donc que le corps trouve sa place aux côtés des objets et les anime non pas en cherchant à produire à partir d'eux l'illusion d'une vie mais en cherchant à mettre en vibration l'ensemble corps / objet et l'espace alentour. Le corps ne « donne » pas fictivement la vie, il se place avec l'objet dans une verticalité et un mouvement cyclique qui les extraient du quotidien.

Dans d'autres pratiques, la danse et la musique font partie intégrante du geste des manipulateurs pendant le récit. En Inde, par exemple, les manipulateurs des silhouettes du *tholu bhomalatta*, théâtre d'ombres de la région de l'Andhra Pradesh, sont amenés à danser pendant qu'ils manipulent. Ils placent une planche de bois sous leurs pieds et la font résonner pour rythmer le récit et les paroles des personnages⁶⁰⁴.

Ces liens culturels et rituels entre danse et pratique de la marionnette sont fondés et rendus possibles par le partage de techniques corporelles. Fondamentalement, danse et animation d'objets se rejoignent sur le principe de motricité du corps : le déplacement du centre moteur vers le déséquilibre, la modification de la répartition quotidienne des poids et du centre d'inertie. Qu'il s'agisse d'imprimer un mouvement à un objet ou au corps tout entier, la recherche passe par le

⁶⁰³ F. GRÜND, « Trois danses de l'ombre », *Alternatives théâtrales*, « Objet-Danse », n° 80, 2003, p. 13.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 17.

déséquilibre de l'ordre quotidien et de l'équilibre du corps⁶⁰⁵. Or, c'est dans cette oscillation, dans ce désordre dans la gravité, que certain.e.s artistes contemporain.e.s recherchent le moyen de mettre en tension l'espace entre corps et objets. Cet arrière-plan technique commun permet à Oïchi Okamoto, marionnettiste japonais de la compagnie Dondoro, d'affirmer qu'il ne distingue pas dans sa pratique danse et manipulation. Il « manipule indifféremment la marionnette et son propre corps »⁶⁰⁶.

Le geste de manipulation peut donc être pensé comme geste dansé. Lorsque la manipulation d'objets repose sur une attention au rythme combinée à un décentrement de l'origine du mouvement, lorsque le mouvement est isolé dans une partie du corps, il peut être assimilé à une danse. Pierre Blaise, metteur en scène et directeur artistique du Théâtre sans Toit, qui travaille avec des marionnettes à gaines, parle à propos de la gamme des mouvements et des postures de la main de « danse enclose »⁶⁰⁷. Une séquence de son spectacle *La Nuit* (2011) donne à voir la chorégraphie des mains qui rejouent à nu et sans les objets une séquence précédemment interprétée avec des marionnettes à gaine depuis l'arrière du castelet.

3.5.2 Le mouvement du corps dans la matière

La danse du corps qui manipule est, de fait, dramatisée depuis la seconde moitié du XX^e siècle et la sortie du castelet. Du fait de la visibilité du corps de l'interprète, faire danser l'objet revient davantage à danser avec l'objet ou la matière. Les créations de la compagnie Philippe Genty sont à ce titre exemplaires, où la chorégraphie de la manipulation engage tout le corps.

Dans les créations qui font plus précisément l'objet de notre recherche, l'objet-marionnette tend à l'informe et à l'immatériel⁶⁰⁸. Aussi certain.e.s artistes se tournent vers la danse comme langage corporel capable de rendre sensibles les mouvements ondulatoires qui traversent l'espace dramaturgique, ou qui sont ceux de la matière fluide.

Dans le champ du théâtre des matières, la danse de l'interprète est une façon assez intuitive, pour de nombreux.ses artistes, de « rencontrer »⁶⁰⁹ le matériau. À l'écoute de la solidité, de la

⁶⁰⁵ Le constat de ces principes techniques partagés est d'ailleurs un point de départ du chantier de recherche de la chaire ICiMa qui porte sur la notation du mouvement. Un des enjeux en est d'adapter des systèmes de notations existants en danse (Laban, Benesh) à la notation de créations marionnettiques.

⁶⁰⁶ S. MARTIN-LAHMANI, « Manipulation du corps : vertige ou maîtrise ? », *Alternatives théâtrales*, « Objet-Danse », n° 80, 2003, p. 2.

⁶⁰⁷ J. ROBERT (éd.), *Cassandre/Horschamp*, n° 69, « Je hais les marionnettes », *op. cit.*, p. 51.

⁶⁰⁸ Voir la conclusion de la Partie I, p. 147.

⁶⁰⁹ Le numéro 1 de la revue *Corps Objet Image* se concentre sur le rapport à la matière au prisme de « la puissance de l'altération ». La « rencontre » y est décrite comme une des modalités de la relation à la matière comme à « l'autre, qui, en retour, nous met en présence de nous-mêmes ». (in A. GODFROY et

souplesse, du poids et de la plasticité du matériau auquel il ou elle est confronté·e, l'interprète cherche à adopter la dynamique inhérente à ce matériau. Arnaud Louski-Pane qui a travaillé avec des matières fluides et gazeuses pour la création des *Hautes Herbes*, explique qu'il a choisi de mettre en scène des danseur·se·s plutôt que des personnes formées aux arts de la marionnette. Les interprètes ne peuvent pas aborder la matière qui se refuse à prendre forme comme un objet à animer. Il s'agit plutôt pour eux et elles d'atteindre une qualité de présence physique particulière « dans » cette matière, depuis l'intérieur de ses flux⁶¹⁰.

Un second exemple, dans le champ de la création contemporaine, est celui de Josef Nadj, qui travaille, dans *Les Corbeaux*, avec de la peinture noire. La figure du corbeau qui donne son titre à l'œuvre ne se dessine que dans l'association qu'opère le·la spectateur·trice entre le mouvement du corps du danseur et la trace de la peinture laissée sur les pans de papiers au sol et en fond de scène. La danse se mue ici en geste graphique, qui, seul, donne forme à la matière brute.

L'approche actuellement développée par Marta Pereira est également à l'intersection de la danse et des arts de la marionnette. Le fil narratif de *Et mon corps inondé*, dont le texte a été écrit par Béatrice Bienville⁶¹¹, est celui d'une danseuse en exil, dont le cœur inondé par un océan, déborde progressivement jusqu'à envahir la salle de répétition, où la danseuse finira par se noyer. L'enjeu de la mise en scène de ce texte est de rendre réel ce débordement du corps et de parvenir à faire voir la porosité entre intérieur du corps et environnement spatial. Marta Pereira cherche donc à mettre en vibration l'espace entre son corps et les objets, qui est ici l'espace tout entier qui l'entoure. Elle postule dans ses recherches en cours que le lien sera créé par un rythme du corps et une gestuelle traduisant l'extériorisation progressive d'un flux. Loin de mimer le mouvement des vagues, le rapport à l'eau et à la submersion passe par une recherche d'états physiques particuliers. La transition d'un état à un autre va de paire avec l'évolution de la respiration, de l'amplitude et de la vitesse du mouvement, qui dynamisent différemment l'espace alentour. Le corps qui danse est l'outil qui rend perceptible la densité et le mouvement de l'espace fictif dans lequel il évolue. Il est le symptôme même de son changement de nature.

Comité de rédaction, « Alter : l'autre de la matière », *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n° 1, 2015, p. 6).

⁶¹⁰ A. LOUSKI-PANE, entretien informel réalisé par J. Postel, 2017, Paris.

⁶¹¹ Béatrice Bienville était étudiante à l'ENSATT (École Nationale Supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre) lors du début de collaboration avec Marta Pereira. Elle est sortie diplômée de cette école en 2018. (voir le dossier de production en ligne du spectacle *Et mon corps inondé* : <https://issuu.com/marta.pereira/docs/et_mon_corps_inond_dossier_oct18>)

3.5.3 Faire vibrer « l'entre » des corps : influences du *butô*

Nous retrouvons la référence au *butô* dans plusieurs des approches artistiques mises en dialogue dans notre corpus. Marta Pereira, par exemple, bénéficie des conseils chorégraphiques de Léone Cats-Baril pour la création de *Et mon corps inondé*. Cette chorégraphe et danseuse s'est formée à la danse *butô* en France et au Japon et a dansé pour des compagnies japonaises. Guillaume Lecamus de la compagnie Morbus Théâtre, metteur en scène de *54x13*, cite également le *butô* comme une référence technique et philosophique permettant d'éclairer son approche de la scène⁶¹². Il retient de cette pratique l'attention fondamentale portée à ce qui se passe entre les corps. « Dans le *butô*, explique-t-il, ce qui est intéressant n'est pas la forme mais les multiples « entre » qui existent entre les formes »⁶¹³. L'influence de la danse ne se traduit donc pas uniquement par le type de mouvement effectué par l'interprète. Elle impacte aussi la façon de penser l'économie générale des présences en scène, les relations des corps et des autres médiums, leur inscription dans l'espace.

Le terme japonais *butô* est composé des deux idéogrammes « bu » et « tô » qui signifient respectivement « danser » et « taper au sol ». L'image du corps en mouvement frappant le sol constitue un modèle pour la pratique de jeu que nous tentons de décrire : le corps se fait médium ondulatoire permettant l'entrée en vibration de l'espace qui l'entoure. Il fait également parfaitement écho au corps décrit par Françoise Gründ dans l'article précédemment cité⁶¹⁴.

L'idée d'une porosité entre le *butô* et l'approche contemporaine des arts de la marionnette est enfin nourrie par le témoignage de Yoshi Oida sur sa propre pratique théâtrale. Dans l'ouverture de *L'Acteur invisible*, il revient à l'étymologie du terme *butai*, qui désigne la scène, pour expliquer le recours au vocabulaire de la danse dans la description du rôle médiumnique du corps de l'interprète : « Dès que l'acteur entre en scène, la scène se met à vivre ; le *corps dansant* se met à “danser”. En un sens l'acteur lui-même ne “danse” pas, mais *à travers* son mouvement il fait “danser” la scène »⁶¹⁵.

La danse fournit un modèle théorique autant qu'un langage technique pour penser et réaliser cette danse de la scène décrite par Yoshi Oida, que l'on pourrait qualifier de vibrations et ondulations « entre » les corps. La « scène [qui] se met à vivre »⁶¹⁶ renvoie à l'espace dramatique,

⁶¹² G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », Charleville-Mézières, 2017, p. 99 du vol. 2 de la thèse.

⁶¹³ *Id.*

⁶¹⁴ Cf. p. 297.

⁶¹⁵ Y. OIDA, *L'Acteur invisible, op. cit.*, p. 19.

⁶¹⁶ *Id.*

au sein duquel nous cherchons à mettre en évidence des présences qui circulent. Son relief est changeant. Dans une économie marionnettique, la place du corps dans cette scène vivante est celle d'un médium, qui impulse et rend tangible la circulation des présences à travers et autour de lui, non seulement par son oscillation physique et visible mais aussi par l'oscillation de sa propre qualité de présence.

4. Conclusion

L'animation marionnettique propose classiquement d'inverser temporairement notre rapport à l'objet pour lui accorder, un temps donné, le rôle de sujet fictif⁶¹⁷. Or la dislocation de la forme et de l'unité de ce qui aurait pu constituer un objet-marionnette met en échec la localisation d'une telle présence subjective. Ainsi la présence circule-t-elle suivant des principes qui complexifient une simple délégation de l'humain vers l'objet, acceptée par convention. Les dynamiques d'animation ne fonctionnent plus comme vecteurs unidirectionnels. Elles se fragilisent, se multiplient, s'interrompent ou adoptent de nouvelles directions.

L'objet, même anthropomorphe et même hyperréaliste dans son imitation de l'humain, ne constitue pas un repère stable pour la présence. Comme Gisèle Vienne, les artistes préservent entre ces corps-objets et l'humain des écarts minimaux par le traitement pictural de leur visage, par la semi-rigidité de leurs membres, par leur incapacité à reproduire les mouvements humains. Le jeu de l'anthropomorphisme dramatise donc l'écart de la « quasi » semblance. Plus qu'à seulement animer l'objet, il tend à instiller le doute sur sa présence.

L'animation discontinue des objets se combine à des principes de réification de l'humain. En se peignant pour altérer la texture de sa peau, en adoptant la gestuelle d'un pantin inerte, l'humain produit l'effet de sa contamination par l'objet.

Cette double dynamique qui influe sur le rapport des humains aux objets produit globalement l'effet d'un transfert de la présence d'un médium à l'autre. Ainsi, le relief de la scène ne se scinde plus suivant la discrimination entre vivant et inerte. Chaque corps et chaque objet est pensé dans sa profondeur et sa faculté à être plus ou moins habité d'une présence. Le principe de l'incarnation, hérité de la culture chrétienne et pensé en termes phénoménologiques notamment par Michel Henry, permet de saisir le vacillement de corps alternativement opaques ou habités. Des techniques reposant sur la maîtrise de la respiration, l'absence de focalisation du regard ou

⁶¹⁷ Nous reprenons les termes de la définition jurkowskienne de la marionnette, citée en introduction générale de la thèse, p. 19.

encore la convocation d'images mentales permettent aux interprètes de rendre tangible leur désertion.

Le modèle de la Surmarionnette inspire les pratiques contemporaines dans le sens d'un retrait de la présence des acteur·trice·s. Pour autant, il importe de distinguer les enjeux de la dépersonnalisation chez les Symbolistes et la mise en scène contemporaine de corps qui s'absentent de la vue. Chez Guillaume Lécamus, Gisèle Vienne, François Lizaro, c'est à la fois le processus d'évidement et la collision des différents degrés d'habitation des corps qui fondent le drame. La circulation de la présence est un motif structurant de leurs dramaturgies, quand le modèle craiguien propose avant tout le modèle d'un jeu dépersonnalisé et d'une scène aux dimensions universelles.

Au cours de cette démonstration, nous avons donc analysé la façon dont l'évidement des corps et l'animation incertaine des objets amenaient l'illusion d'une circulation de la présence à travers eux. Dès lors il devient nécessaire de s'interroger sur les tensions qui structurent cet « entre » des corps et des objets.

L'espace « entre » est rendu dramatique par le détournement de principes manipulateurs. La circulation ne s'y opère ni de façon unidirectionnelle, ni de façon continue. Le jeu d'index est transposé au corps entier de l'interprète et s'autonomise par rapport au geste de manipulation. Le « parler pour » s'hybride à des techniques d'incarnation ou devient un « parler malgré » l'inertie de l'objet et son mutisme. Ainsi les variations dans la fluidité et la direction de la circulation des présences traduisent différentes qualités des présences. Elles ajoutent à l'opacification des corps mutiques ou mettent en scène la difficulté de la relation. La danse, enfin, et plus précisément le *butô*, s'érigent en modèle pour le geste de mise en tension de l'« entre » des corps et des objets. Ils fournissent une réponse technique au devenir du geste manipulateur face à la fragmentation et la dématérialisation de l'objet-marionnette.

Nous avons procédé au cours de cette analyse à un déplacement progressif de notre regard des objets et corps alternativement animés à une conception dramatique de l'espace entre eux. Il est intéressant d'observer ce que produit cette délocalisation de la présence pour les objets, autrement dit d'observer le fonctionnement de l'objet lorsqu'il est « désanimé ». Outre les objets anthropomorphes, il conviendra de nous tourner vers certains objets, peu évoqués dans ce chapitre : objets utilitaires, usés, extraits de notre univers quotidien, exposés et installés dans leur état d'immobilité ontologique. Comment penser la circulation de la présence à partir d'objets qui abandonnent toute fonction métaphorique ? Quel statut dramaturgique les objets acquièrent-ils

dans des dispositifs fondés sur la circulation de la présence, autrement dit dès lors qu'ils ne sont plus des objets-marionnettes ?

Chapitre 2.

Disjonctions entre objets et lieux de présence

La logique du « double corps de la marionnette »⁶¹⁸ telle que développée par Amos Fergombé à partir d'Ernst Kantorowicz, recoupe sur le plan de sa structure les théories de la double vision de Steve Tillis ou encore celle de l'effet d'opalisation proposée par Henryk Jurkowski. La dualité entre matériel et immatériel en est structurante, quelque nuance qui lui soit apportée. L'attention de ces théoriciens se porte principalement sur les modalités du lien entre le visible et l'idée, entre l'immanent et le transcendant. Ces approches esthétiques et poétiques ont mis au jour des principes devenus incontournables dans le champ de l'analyse esthétique des arts de la marionnette. Les mécanismes de projection, l'importante participation des spectateur·trice·s dans l'émergence de l'image, l'idée de partage et de réunion autour de l'objet pour fonder un voir ensemble, sont aujourd'hui des notions récurrentes dans les écrits analytiques qui portent sur ce champ artistique.

Pourtant, dès lors que l'objet cesse – même ponctuellement – d'être animé, les logiques de projection et de symbolisation se trouvent désamorçées. Elles n'opèrent plus suivant la même dynamique. Le démantèlement de l'objet-marionnette, sa dématérialisation partielle⁶¹⁹, tout comme la circulation irrégulière et discontinue de la présence entre objets et corps en scène⁶²⁰, impactent profondément le lien entre le visible et les lieux de la figure, entre l'objet et la présence. La mise à mal de la visibilité, de l'unicité, de la matérialité de l'objet-marionnette provoque une refonte des liens unissant les « deux corps » de la marionnette.

Après avoir analysé la façon dont l'objet, tout comme les corps, peut être discontinûment animé, il s'agit de préciser la fonction des objets persistants en scène. Suivant quelles modalités l'objet scénique participe-t-il du dispositif dramatique s'il n'est pas le corps idéal de la marionnette, s'il n'est pas le lieu de la présence ?

Le passage par « l'entre » nous a permis de penser une présence marionnettique qui jamais ne se fixe dans un lieu du corps ou de la matière. Nous observons à présent deux perspectives suivant lesquelles l'objet se défait de sa fonction d'objet-marionnette jurkowskien. D'une part, la rupture de la logique métaphorique de figuration peut concourir à l'opacité de l'objet comme signe. D'autre part, l'objet peut se constituer comme origine ou balise, et non plus comme lieu de

⁶¹⁸ A. FERGOMBÉ, « Les deux corps de la marionnette », *op. cit.*

⁶¹⁹ Voir partie I, p. 97 *et sq.*

⁶²⁰ Voir partie II, chapitre 1, p. 257 *et sq.*

la figure. Rouage d'un dispositif qui déborde la simple manipulation, l'objet se constitue en repère pour l'émergence d'une figure débordant sa forme et son ancrage physique. Immobile mais non inerte, il se constitue en relais pour l'émergence d'une présence fugace.

Par rapport au chapitre précédent, il s'agit donc de se recentrer sur l'objet afin, non plus d'observer la façon dont la présence s'échange entre les corps et les objets, mais le devenir de la fonction d'objet-marionnette dans le cadre de cette circulation.

Dans ce chapitre, nous penserons l'objet comme lieu en nous appuyant sur l'approche anthropologique et médiologique de Hans Belting. Ses notions d'opacité et de transparence médiumniques nous permettront d'analyser les modalités de lien entre objets et lieux de la présence. Revenant aux indices de présence retenus en préliminaires de la thèse, nous interrogerons la façon dont l'objet concentre ou non les regards et la façon dont s'enclenche à son endroit, *à partir* de lui, *malgré* lui, ou *notamment à travers* lui l'élaboration d'une figure dramatique.

Dans un premier temps, nous observerons la façon dont la mise en scène de l'objet peut se fonder, contre toute animation, sur la monstration de sa matérialité brute. Avant de valoir comme forme signifiante ou corps symbolisant, l'objet vaut comme matière, opaque et inerte.

Puis nous nous intéresserons à la façon dont la mise en scène d'objets immobiles déplace les principes de l'animation. À cet égard, il sera pertinent de revenir à des conceptions plasticiennes de la présence afin de repérer dans les créations du corpus les cas d'« animations immobiles », telles que les nomme Jean-Luc Mattéoli⁶²¹. Une analyse des frictions entre les dispositifs de représentation et d'installation permettra d'approcher la spécificité de la présence dramatique qui s'élabore à partir des objets spectaculaires. Une telle approche nous amènera à analyser la temporalité spécifique dans laquelle se déploie l'expressivité des objets. Pour la penser nous reviendrons notamment aux propos d'Enno Podelhl, qui écrit à propos des œuvres de Joseph Beuys, que l'artiste fait sortir « le rayonnement de la substance de chaque matériau (souvent au cours d'une action rappelant une cérémonie rituelle) »⁶²².

Le concept d'« aura » emprunté à Walter Benjamin nous fournira une assise théorique enrichissant cette notion de « rayonnement ». Utilisée pour caractériser le mode de présence de la matière immobile, l'aura de l'objet permet de penser l'objet comme origine et non comme lieu ou corps de la figure marionnettique. Préciser le rapport possible entre l'aura selon Walter Benjamin et la présence marionnettique nous mènera à des considérations d'ordre anthropologique sur les

⁶²¹ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, *op. cit.*

⁶²² E. PODEHL, « Sur Beuys - La substance du matériau et la matérialité de la poupée », *op. cit.*, p. 24.

mécanismes rituels et les dispositifs permettant à l'objet scénique d'agir comme totem, générateur de présence, indice ou trace d'une présence passée.

1. L'objet « placé devant » ou le matériel contre l'animé

La circulation de la présence entre corps et objets repose sur des effets d'animation discontinue⁶²³. L'objet ou la matière brute en scène ne sont donc pas déterminés comme des lieux fixes et uniques de l'élaboration de la figure. La mise en scène ne cherche pas à les constituer, de façon univoque, en lieux de présence suivant les indices que nous avons retenus pour cerner celle-ci : le mannequin articulé de *I apologize* ne crée pas l'illusion continue d'être traversé par un souffle. Le cycliste miniature de *54x13* n'est pas le point unique de convergence des regards. L'outil manipulé ne se constitue pas, dans *Tremblez, machines !*, en locuteur fictif, dans un dialogue entre scène et salle.

La dramaturgie de ces créations repose sur la mise en scène ponctuelle du matériel contre l'animé. L'objet ne se constitue pas, ou jamais irrévocablement, en siège de la présence. Il vaut comme réalité matérielle à l'existence incompressible, suivant cet aspect définitoire de « l'objet théâtral », que donne Georges Banu dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin :

L'objet théâtral, comme l'objet quotidien, a une réalité matérielle autonome et respecte le sens étymologique : ce qui est *placé devant*. Il se définit par des proportions qui dans la plupart des cas ne dépassent pas la taille de l'homme car, virtuellement, tout objet doit être maniable, soumis à l'intervention de l'acteur. [...] Matérialité et maniabilité : deux propriétés indispensables.⁶²⁴

Comment sont donc mis en scène cette dimension matérielle et ce potentiel de maniabilité dans des procès dramaturgiques qui obliquent par rapport à l'animation des objets ? Quelle friction s'opèrent pourtant qui donneraient à lire une persistance de la présence marionnettique ? Comment fonctionne dans ce cas l'illusion d'un refus des objets à être habités ? En d'autres termes, comment l'inertie des objets devient-elle dramatique ? Suivant quels préalables peut-elle être pensée comme « désertion » ?

⁶²³ Voir partie II, chapitre 1, conclusion, p. 301.

⁶²⁴ G. BANU, « Objet théâtral », dans M. Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, 2 vol., p. 655. (Nous soulignons.)

1.1. L'objet opaque

Parler de l'opacité de l'objet scénique revient à considérer qu'il n'opère pas comme médium scénique permettant la réalisation d'une présence. Hans Belting éclaire ce que nous désignons comme l'opacité médiumnique des objets lorsqu'il décrit dans les termes suivant le lien entre image, médium-support et regard :

Pour qu'une image se réalise en tant que telle, il faut un acte d'animation qui la *transpose* dans notre imagination en la *détachant* de son médium-support. Du coup, le médium perd de son opacité et se fait transparent pour l'image qu'il véhicule : quand nous la regardons, l'image nous apparaît pour ainsi dire « à travers » son médium.⁶²⁵

La qualité d'opacité est donc celle non pas de l'objet en tant que tel mais de l'objet en tant que signifiant. Les matières et objets scéniques dits opaques ne permettraient donc pas aux spectateur·trice·s la reconnaissance d'une présence « à travers » eux. Cela n'infirme pas l'élaboration d'un sens dramatique se dégageant de l'exhibition de l'objet dans toute sa matérialité et son inertie ou encore de sa mise en scène comme outil.

Nous retiendrons également que l'opacité dramatique des objets n'est jamais aussi absolue, ni continue dans les créations à l'étude. Elle désigne un état de l'objet qui, dans une scène, un geste, apparaît dans son inertie et sa matérialité brute.

1.1.1 L'objet exhibé

« À l'instant même où il est exhibé, l'objet se distancie de ce qu'il imite parfaitement »⁶²⁶, affirme Brunella Eruli. Il s'agit là d'un principe fondateur de toute pratique marionnettique : l'objet-marionnette même s'il est mimétique d'une forme réelle signale par sa matérialité la distance qui l'en sépare. Cette distance par rapport au modèle imité – par rapport au signifié, pourra-t-on dire dans une perspective sémiotique – tient à une plus ou moins grande opacité de la matière.

Or nous retenons l'emploi par Brunella Eruli du verbe « exhiber » plutôt que ceux de « manipuler », « animer » ou même « montrer », pour caractériser le geste qui désamorce la transparence de l'objet. Ainsi entend-on ce geste comme facteur d'opacification de la matière.

À travers le verbe « exhiber », se lit en effet une survalorisation du visuel, que l'on retrouve dans la définition par Denis Guénoun du « spectaculaire », par opposition au « théâtral ». Dans *L'Exhibition des mots*, le metteur en scène et universitaire affirme que le visible est la condition *sine*

⁶²⁵ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 43. (Nous soulignons.)

⁶²⁶ B. ERULI, « Images du corps et mannequins dans « La Classe morte » de Tadeusz Kantor », *op. cit.*, p. 123.

qua non pour qu'il y ait théâtre, quoique cette visualité du théâtre ne soit pas celle de la peinture : « Le théâtre veut voir la parole »⁶²⁷. Par opposition, le spectacle serait justement la réduction au visuel, la « monstration pure [...], l'activité scénique qui produit le visible pour lui-même, sans donner à voir sa provenance dans l'invisible du texte et des mots [...], le corps du théâtre détaché – le corps privé d'esprit, déshabité »⁶²⁸. Nous pouvons transposer l'opposition entre « spectacle » et « théâtre » à l'échelle de l'objet, pour penser le contraste entre l'exhibition – « monstration pure » – à l'animation – « parole » rendue visible.

Certes nous pouvons retenir le cadre que l'universitaire italienne Brunella Eruli pose à sa propre affirmation : elle n'évoque que des objets qui imiteraient « parfaitement »⁶²⁹ un référent extérieur. Si ce n'est pas le cas des objets-marionnettes qui font l'objet de notre étude, c'est bien toutefois dans ce geste d'exhibition que se creuse ce que nous observons comme leur résistance à l'animation, résistance qui peut aller jusqu' à la disjonction entre lieu de la matière et lieu de la présence. Le fait même d'exhiber l'objet produit cet effet d'opacité, parce qu'il supprime tout autre fonction possible (métaphorique, symbolique, métonymique). Il détermine ainsi l'opacité de l'objet, relativement indépendamment de sa nature et de sa forme. Les objets mis en scène par le Clastic Théâtre, Guillaume Lecamus ou Gisèle Vienne, qu'ils soient bruts et extraits du quotidien (tels les outils et machines des *Hurlements*), fabriqués pour la scène (comme le cycliste de *54x13*) ou anthropomorphes (comme les mannequins d'*I apologizze*), sont parfois placés au cœur de dispositifs d'exhibition.

Dans *54x13*, la petite sculpture de cycliste est posée sur une table, qui lui dessine un cadre au centre du plateau, cadre parfois surligné par un éclairage très resserré sur l'objet. Les ateliers de la forge dans laquelle se déroulent les *Hurlements* sont éclairés à l'aide de projecteurs tout au long du parcours du public à travers l'usine. Une scène du spectacle repose, par ailleurs, uniquement sur la mise en lumière successive de plusieurs recoins de l'atelier. Les objets d'*I apologizze* sont sortis de leurs boîtes, longuement installés, rangés, alignés. Ils sont soigneusement exposés à la vue du public.

Dans ces différentes créations, le soin apporté à la mise en lumière des objets, aux sens propre comme figuré, relève du jeu. Leur présentation devient un acte, elle acquiert une dimension spectaculaire et explicitement monstrative, qui surligne leur qualité d'objets exhibés. La mise en scène de l'exhibition comme geste dramatique s'oppose, au moins temporairement, à la visibilité

⁶²⁷ D. GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, *op. cit.*, p. 27.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁶²⁹ B. ERULI, « Images du corps et mannequins dans « La Classe morte » de Tadeusz Kantor », *op. cit.*, p. 123.

de toute parole – pour reprendre les termes de Guénoun⁶³⁰. Cette monstration pure des objets, quelle que soit leur nature et leur forme, passe par une attention jouée par l'interprète et un système lumineux très contrasté et directif.

1.1.2 L'outil

De nombreuses créations contemporaines parfois encore assimilées au théâtre d'objets, par manque d'autres outils analytiques, s'écartent pourtant du creuset originellement posé par les compagnies du Théâtre de Cuisine, du Vélo Théâtre et du Théâtre Manarf⁶³¹. En effet, les objets n'y partagent pas avec les interprètes la fonction d'incarnation. Ils n'y sont pas animés mais y sont mis en œuvre comme outils, autrement dit dans leur écart et leur lien avec l'humain. Un dossier en ligne du Laboratoire du geste se consacre à la question du corps « outillé »⁶³², à partir des travaux de Miet Warlop (*Springville*, 2009), Erwin Wurm (*The Idiot*, 2003) ou Boris Achour (*Jouer avec des choses mortes*, 2003). L'approche proposée par Mélanie Perrier a pour intérêt de ne pas sacrifier à la catégorisation hermétique des créations entre arts plastiques, arts visuels et arts scéniques suivant le type de dispositif créé. Choissant de parler plus largement de « performances », elle repère à travers ces œuvres une communauté de relations entre corps et objets, qui ne sont ni de l'ordre de l'accessoirisation, ni de l'animation : « “s'outiller” ne fait plus référence à l'outil pour fabriquer, mais bien plutôt à l'objet autour duquel ou avec lequel l'artiste va jouer. Entre accessoire et prothèse, l'objet n'est plus un outil à usage fixe ou reliquat, mais un élément contourné, approché pendant la performance »⁶³³.

Le jeu, au sens théâtral mais aussi au sens d'écart, est très significatif dans cette approche. Le jeu de l'interprète au sein des dispositifs matériels module les distances physiques et les rapports dramatiques entre les éléments scéniques pour faire entrer en friction les statuts d'objet et de sujet. Dans l'écart entre l'objet-prothèse, qui serait animé, et l'objet-accessoire, qui serait utilitaire, l'objet pensé comme outil dramatise avant tout sa relation à l'humain. Il en devient un outil dramaturgique permettant de faire trembler l'assise de la figure humaine qui s'en approche, s'y lie, s'y déforme et s'en augmente.

⁶³⁰ D. GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, op. cit., p. 27.

⁶³¹ Ces trois compagnies sont celles qui fondèrent l'esthétique du théâtre d'objet en France à la fin des années 1970 et lui donnèrent ce nom, le 2 mars 1980, très précisément.

⁶³² M. PERRIER, « (S) Outiller - focus n° 6 », sur *Laboratoire du GESTE*, <<http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article467>>, s. d.

⁶³³ *Id.*

Dans la création *Tremblez, machines!* des Ateliers du spectacle, nombreux sont les objets qui deviennent prétextes à une parodie de démonstration technique. Le mécanisme de l'outil est au cœur de l'effet dramatique dans des séquences comme celle du pantographe ou celle où Jean-Pierre Larroche tourne à distance les pages de la partition jouée par la pianiste. Pourtant, la vanité de ces expériences décale l'utilité de l'outil. Dans ces séquences, il n'est pas non plus directement investi d'une présence. Il est montré, par l'interprète, comme objet, à la mécanique étonnante mais nécessairement activée par l'humain. Ainsi l'outil vaut-il comme relais entre les figures incarnées. Il participe d'un processus de figuration en cours, sans être lui-même le sujet.

1.2. Contre « l'annexion métaphorique »

Concernant la mise en œuvre d'objets qui ne sont pas animés mais acquièrent pourtant un statut différent de celui d'accessoires, Jean-Luc Mattéoli observe une divergence historique entre les conceptions de Jerzy Grotowski et Tadeusz Kantor. Cette divergence éclaire notre analyse du contemporain. « Là où Grotowski [...] annule l'objet en le métaphorisant, l'objet kantorien résiste souvent à son *annexion métaphorique* par l'acteur »⁶³⁴. Ce que Jean-Luc Mattéoli désigne comme résistance à l'« annexion métaphorique » chez Tadeusz Kantor tient à une approche de l'objet comme « appartenant à la réalité du rang le plus bas »⁶³⁵ et n'ouvrant sur aucune transcendance, ni sur aucun référent extérieur. La mise en scène de l'objet n'est pas conditionnée par une approche poétique de ce qu'il « représente » mais par la considération de ce qu'il est concrètement, de ce qu'il porte physiquement. Leur fonction symbolique n'en est pas pour autant nulle mais elle ne fonctionne pas suivant le mode métaphorique. Elle est plutôt de l'ordre du métonymique : l'objet extrait de sa fonction utilitaire, marqué par le temps et l'usure, fait de matériaux triviaux et pauvres, renvoie avant tout à une fonction, à l'époque, à l'espace et à la réalité sociale dont il est extrait. L'objet résiste donc à sa métaphorisation au profit d'un fonctionnement d'ordre indiciel et mémoriel, que nous analyserons ensuite.

Une telle résistance à l'annexion métaphorique se manifeste dans les créations contemporaines dès lors que l'objet se signale comme authentique, extrait du quotidien, comme chez Tadeusz Kantor mais également quand l'objet anthropomorphe est maintenu dans sa passivité ontologique ou quand la profusion d'objets et matières est elle-même mise en scène.

⁶³⁴ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 53.
(Nous soulignons.)

⁶³⁵ T. KANTOR, *Leçons de Milan*, op. cit., p. 18.

1.2.1 Désamorcer la référence à l'humain

L'opacité de l'objet-support est particulièrement dramatique lorsqu'il s'agit d'objets anthropomorphes hyperréalistes comme on en rencontre chez Gisèle Vienne ou chez Ulrike Quade. Nous avons analysé dans le chapitre 1 de la partie II la façon dont le mannequin anthropomorphe travaille à l'endroit de l'hypersemblance pour nourrir un jeu sur l'écart minimal⁶³⁶. Le jeu du « quasi » instillait une forme de doute et d'étrangeté à l'endroit du processus empathique spectatoriel. Or il advient également que, malgré le réalisme anthropomorphique des objets, un jeu délibéré de « retour à l'objet » soit mis en œuvre.

Maniacs (2015) d'Ulrike Quade donne à voir la relation entre un danseur et une *love doll*⁶³⁷. L'illusion de présence de la poupée est, avant même le début du spectacle, défaite par deux éléments qui signalent le trompe-l'œil et désamorcent la perfection de l'illusion. À l'entrée du spectacle, l'exposition de Benita Marcussen intitulée *Men and Dolls* (2015) aborde sous un angle anthropologique le phénomène des *love dolls* au Danemark. Un dossier distribué au public retrace les étapes de la commande du mannequin par l'équipe de création. La documentation des biais pratiques par lesquels la poupée intègre le processus de création oriente sur l'enjeu de la représentation. Il ne s'agit pas de parvenir à l'illusion de présence de la poupée (autrement dit à sa transparence en tant qu'objet) mais de traiter de l'humain à la poupée, comme objet catalyseur de fantasmes. Par ailleurs, la manipulation de l'objet au cours du spectacle consomme rapidement son hyperréalisme esthétique et défait toute illusion d'animation. L'objet est porté à l'horizontale, de façon à faire voir sa rigidité. Il est posé à même le sol dans des positions figées.

Gisèle Vienne met en œuvre quoique de façon plus discontinue une tension similaire entre réalisme anthropomorphique des objets et absence de réalisme dans leurs mouvements. Elle décrit ainsi les jeunes filles-mannequins de *I apologize* :

Elles sont articulées mais ne bougent qu'en réaction, c'est-à-dire qu'elles ne bougent que lorsqu'on les porte, qu'on les déplace ou qu'on les pose. On ne simule pas de mouvements actifs de leur part. Elles n'effectuent que des mouvements passifs. [...] Elles sont dans des positions d'attente lorsqu'elles sont assises ou allongées au sol et leur visage tombe plutôt.⁶³⁸

⁶³⁶ Voir partie II, chapitre 1, section [« Hyper-semblances » et doute sur la présence], p. 262.

⁶³⁷ Les éléments d'analyse de *Maniacs* présentés dans ce paragraphe ont été formulés dans l'introduction d'une journée d'étude que nous avons co-organisée, avec Marie Garré Nicoară et Amos Fergombé : « Figures plastiques, figures marionnettiques : dispositifs, corps, objets », Université d'Artois, Arras, 17 octobre 2017.

⁶³⁸ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 144 du vol. 2 de la thèse.

Bien qu'elle emploie des termes qui humanisent ces poupées, comme celui d'« attente », leur subjectivité est niée par leur absence d'autonomie, même illusoire. C'est en ce sens que la fonction référentielle de l'objet-médium est enrayée. L'objet mis en scène dans son immobilité ontologique introduit une réflexion métathéâtrale sur le rapport de l'humain à son simulacre inanimé. Plus que d'être lui-même générateur de présence, l'objet à l'anthropomorphisme réaliste creuse l'écart entre l'humain réellement en scène et l'absence de vie qu'il surligne par l'imitation de la forme. Il produit ainsi – ce que Julia Dobson reconnaît dans l'esthétique artaudienne – « l'articulation joyeuse et inquiétante de l'angoisse fondamentale causée par l'objet spectaculaire »⁶³⁹. L'objet spectaculaire, au sens d'objet « exhibé » tel que nous l'avons analysé à l'entrée de ce chapitre, creuse le relief des présences scéniques par la survalorisation d'une dimension visuelle et matérielle, qui enraye la lecture métaphorique.

1.2.2 Proliférantes matières et objets à profusion

Les dramaturgies de la profusion sont une autre voie de résistance des objets à leur métaphorisation.

Le théâtre d'objet joue fréquemment de la mise en scène d'objets manufacturés, nombreux et identiques. Agnès Limbos de la compagnie Gare Centrale (Belgique) utilise par exemple ce procédé dans *Troubles* (2008), où le même objet miniature représentant un couple de mariés apparaît des dizaines de fois à la suite. Par l'effet de sa production en série, l'objet qui se place habituellement au sommet des gâteaux de mariage, perd son sens métaphorique, qui réfère au bonheur unique et singulier du couple uni par le mariage. La profusion d'objets identiques désamorce le mythe du mariage et du couple amoureux. Il en fait voir la récupération marchande. Le théâtre d'objet possède historiquement cette dimension de critique sociale qui passe par la mise en scène d'objets manufacturés, en matériaux plastiques, issus de l'industrie et du commerce mondialisé.

D'autres matières envahissantes et objets proliférant se rencontrent chez François Lazaro, qui met en scène des objets gigantesques et nombreux, lorsqu'il fait voir les machines de la forge de Nouzonville dans les *Hurléments*. Zimoun emplît des salles entières de ses micro-structures vibratoires (*Mécaniques remontées*). Phia Ménard multiplie le nombre de sacs plastiques volants au centre du dispositif de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*.

Dans ces différentes créations, le référent auquel pourrait potentiellement renvoyer l'objet unique s'efface devant la signifiante de la masse ou la quantité d'objets. Nous avons pu analyser

⁶³⁹ J. DOBSON, « Troublantes matières : des corps (in)habités dans l'oeuvre de Gisèle Vienne », *op. cit.*, p. 391.

précédemment la figure complexe ou figure de foule qui émerge de tels dispositifs. Mais avant de pouvoir lire dans l'espace le dessin de telles figures, se mesure l'effet de l'irruption massive de la matière au plateau. La taille des objets, leur nombre et leur étendue évacuent, pour le spectateur·trice qui s'y confronte, toute lecture métaphorique et agit de façon physique sur la réception de la création.

1.3. **Persistance, résistance**

Mettre en scène l'objet inanimé tout en ne le réduisant pas au rang d'accessoire a pour effet de dramatiser le rapport de l'humain à la matière, du vivant à l'inerte. La matière proliférante et les objets envahissants imposent une résistance à leur manipulation par l'humain. Ils débordent en ce sens leur caractère d'objets théâtraux, ceux-ci étant définis, comme nous l'avons vu précédemment, par leur potentiel de maniabilité⁶⁴⁰.

Le fonctionnement spécifique de l'objet opacifié tient à son caractère irréductiblement matériel. L'objet possède ce pouvoir dramatique de signifier par sa matérialité que sa condition est précisément de ne pouvoir disparaître ou s'effacer. Comme l'affirme Aurélia Ivan qui emprunte les mots de Philippe K. Dick, l'objet est là, irrémédiablement présent, il n'a pas cette « capacité que l'Homme possède – et que la machine n'aura jamais – de transgresser le réel, de désobéir. L'humain est fait pour détourner, il a le pouvoir de s'absenter »⁶⁴¹.

1.3.1 « Résistance passive »

L'opacité de l'objet mis en scène dans *I apologiže* de Gisèle Vienne croise la thématique du fantasme meurtrier et sexuel. Le personnage incarné par Jonathan Capdevielle est celui d'un narrateur ou metteur en scène qui cherche à figurer ses fantasmes érotiques et meurtriers grâce aux corps et objets à sa disposition. Or la volonté de ce personnage est aux prises avec des corps qui oscillent entre malléabilité et résistance, soumission et rébellion.

La définition freudienne du fantasme comprend une forme de résistance à l'accomplissement de l'acte fantasmé. Il s'agit d'un « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier

⁶⁴⁰ Cf. définition de l'objet théâtral par Georges Banu, *supra*, p. 305.

⁶⁴¹ A. IVAN, « Les objets obligent à se positionner. Entretien réalisé par Cédric Enjalbert », dans T. Dufrière, J. Huthwohl et R. Fleury (éd.), *La Marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation ?*, Montpellier, L'Entretemps, 2014, p. 194.

ressort, d'un désir inconscient»⁶⁴². Cette définition offre une clé d'interprétation pour comprendre la spécificité du geste manipulateur dans cette création et pour décomposer les tensions opposées qui s'y conjuguent.

L'acteur-régisseur-narrateur est celui qui touche et installe les humains et mannequins alentour. Comme vu précédemment, différents éléments de cette manipulation signifient visuellement la soumission des corps à la volonté fantasmatique⁶⁴³. Visages baissés, position d'attente mais surtout passivité même dans le mouvement sont les caractéristiques dynamiques des pantins comme parfois des autres interprètes. Toutefois, il se joue en filigrane une lutte entre le personnage incarné par Jonathan Capdevielle et ces objets qui font voir discontinûment une résistance à ses désirs. L'exercice du pouvoir n'est pas unilatéral car par leur existence physique même, par leur rythmicité et leur rigidité non-organique, les mannequins s'opposent à la réalisation du fantasme.

Gisèle Vienne qualifie de « résistance passive »⁶⁴⁴ celle liée à la force d'inertie des corps et à leur opacité. La rigidité des mannequins construits pour le spectacle n'est pas celle des mannequins de vitrine. Leur relative souplesse – sachant que les membres sont faits de mousse et sont articulés au niveau des hanches, des bras, des jambes – permet, par exemple, à Jonathan Capdevielle, de leur imprimer des postures torturées, de les faire chuter dans des positions asymétriques, bras et jambes tordus. Ainsi naît l'impression que les poupées échappent à sa volonté dominatrice. Désarticulées, elles ne se conforment pas au modèle fantasmé de la jeune fille.

On notera toutefois qu'un tel effet n'est pas produit par l'absence réelle de manipulation. Jonathan Capdevielle, formé à l'ESNAM, est capable d'une manipulation très fine des objets. Tous les mouvements de réification paradoxale des objets sont chorégraphiés et sont en réalité des effets de manipulation. La résistance passive tient donc à la mise en scène d'imperfections dans l'imitation du mouvement vivant. Elle fait apparaître la lutte, menée par le manipulateur contre la matière, pour la « réalisation »⁶⁴⁵ de son idée.

Un deuxième tenant de la résistance passive des objets tient à l'esthétique de ces objets. Les physionomies adolescentes, à la peau très blanche, créent l'effet de corps figés, « gelés »⁶⁴⁶,

⁶⁴² J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, « Fantôme », dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, [1967], Paris, Presses universitaires de France, 2007.

⁶⁴³ Voir partie I, chapitre 2, section [Visages opaques], p. 158.

⁶⁴⁴ G. VIENNE, « Showroomdummies », sur *Gisèle Vienne*, <<http://www.g-v.fr/fr/shows/showroomdummies-2/>>, s. d.

⁶⁴⁵ Le terme renvoie à la « réalisation » des images analysées par Hans Belting, cf. *supra*, p. 306.

⁶⁴⁶ J. DOBSON, « Troublantes matières : des corps (in)habités dans l'oeuvre de Gisèle Vienne », *op. cit.*, p. 393.

comme l'écrit Julia Dobson. La chercheuse parle aussi des « allures de céramique »⁶⁴⁷ des mannequins de *I apologize* et *Une belle enfant blonde* :

Les fillettes-poupées de ces deux spectacles offrent l'image radicale d'une croissance suspendue, qui affirme leur état gelé et justifie leur résistance muette et obstinément matérielle face aux anticipations rétro-projetées de leurs avènements érotisés tout tracés.⁶⁴⁸

La résistance matérielle des mannequins passe enfin par leur nombre. Lorsqu'ils jonchent le sol⁶⁴⁹, ils occupent l'espace et s'y ancrent. Ces corps résistent en ce qu'ils se constituent en traces ineffaçables du crime (commis ou rêvé), en corps irrémédiablement physiquement présents.

Par la rigidité de leur corps, par leur nombre, par le gel de leur évolution, ces objets résistent aux fantasmes du narrateur autant qu'ils s'opposent, plus globalement, « aux schémas culturels dominants ainsi qu'aux représentations du corps « genré »⁶⁵⁰. Leur « passivité radicale »⁶⁵¹ qui tient à la monstration de leur caractère d'objets dénonce un regard dominant posé sur les corps adolescents et féminins.

1.3.2 Persistance matérielle de l'objet abandonné

Selon la façon de tisser une relation à lui par le jeu des lumières ou des interprètes, l'objet acquiert donc une faculté de résistance contre les discours dominants. Les pantins de Francis Marshall, mis en scène par François Lazaro dans les *Hurlements* font ainsi voir la persistance de la matière malgré l'abandon de la main humaine. Cette création a été présentée au public uniquement lors du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette de Charleville-Mézières en 2013 et a précisément été pensée pour un site local : la forge de Nouzonville.

La forme de la déambulation permet au public de parcourir ce lieu, qui est un lieu de travail quotidien. Elle permet des temps d'observation et de découverte pour celles et ceux qui ne sont pas familiers de cet univers industriel. Mais le choix de ce lieu pour la création des *Hurlements* traduit plus qu'une simple volonté de délocaliser les lieux où se fait le théâtre. Les représentations y ont lieu à la tombée de la nuit, lorsque les travailleur·se·s l'ont désertée et que les machines y sont à l'arrêt. Les pilons et outils y sont immobiles, rangés. Cette absence d'animation des instruments de travail est éloquente. La forge est intégrée à la dramaturgie de la création à travers la matérialité de ses machines arrêtées qui en font une figure de survivante. Alors que la vue des

⁶⁴⁷ *Id.*

⁶⁴⁸ *Id.*

⁶⁴⁹ Voir Figure 30 - *I apologize*, Gisèle Vienne, 2004. (Photo : Mathilde Darel © DACM), p. 173.

⁶⁵⁰ J. DOBSON, « Troublantes matières : des corps (in)habités dans l'oeuvre de Gisèle Vienne », *op. cit.*, p. 393.

⁶⁵¹ *Id.*

machines renvoie à un savoir-faire technique, à un geste ouvrier, la main humaine n'intervient pas dans le spectacle pour manipuler ces outils temporairement abandonnés.

Une telle mise en représentation des machines à l'arrêt résonne fortement avec le contexte économique et social contemporain de la représentation. Alors qu'en 2013 la forge de Nouzonville est la dernière forge encore en activité dans les Ardennes, les objets inanimés y sont présents en nombre et gigantesques. Ils témoignent en cela de la persistance de la matière malgré la disparition de la main humaine.

Cette exhibition de la machine qui ne fonctionne pas faute d'humains rappelle la démarche de Nam June Paik, artiste du mouvement Fluxus, lorsqu'il créa en 1965 le premier androïde. « En réaction aux scénarios prédisant que les machines supprimeraient les emplois des hommes », l'androïde K456 qu'il construisit, « nécessitait l'intervention concomitante de cinq opérateurs humains pour pouvoir fonctionner »⁶⁵². Les machines de la forge à la façon de cet androïde formulent en creux l'absence de la main humaine, qui a disparu des nombreuses autres usines de la région.

Montrer des objets inanimés, les exhiber dans leur état de passivité a donc pour effet de déplacer leur fonction dramaturgique vers les marges de la subjectivité. La discontinuité des procédés d'animation fait voir l'abandon dramatique de l'objet. Elle ouvre sur une lecture critique de la persistance matérielle des objets malgré leur absence d'animation.

D'une certaine façon, l'objet est ce qui ne s'efface pas quand tout a disparu. Les corps nombreux des mannequins de Gisèle Vienne résistent à la volonté du narrateur, metteur en scène de ses fantômes. Dans l'ombre mais gigantesques, les outils rangés et machines à l'arrêt de la forge de Nouzonville « SONT », pour reprendre la formule de Tadeusz Kantor qui affirmait que « l'objet EST tout simplement »⁶⁵³. Cette graphie expressive traduit la matérialité incompressible de l'objet, qui résiste contre la disparition et l'oubli.

Ces objets inanimés résistent à la métaphorisation car leur inertie et leur matérialité non-organique font contre-point à leur similitude formelle avec un référent extérieur. Ils n'en ont pas moins un rôle dramaturgique majeur dans l'économie des présences. Ainsi Marie-José Mondzain montre-t-elle comment la religion chrétienne a su négocier un rapport aux images qui ne soit ni métaphorique, ni idolâtre. L'image chrétienne « ne montre rien, mais donne à saisir le vestige

⁶⁵² R. CASTELLI *et al.*, *Robotic art = Art robotique: [exposition, Cité des sciences et de l'industrie, Paris, du 8 avril 2014 au 4 janvier 2015]*, Paris, Art Book Magazine : Cité des Sciences et de l'Industrie, 2014, p. 62.

⁶⁵³ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 167. Voir aussi *infra* : partie I, chapitre 2, section [Considérer l'objet qui « EST »], p. 168 *et sq.*

homonyme d'une absence»⁶⁵⁴, écrit-elle. L'opacité médiumnique des objets inanimés doit se comprendre à la façon de cette homonymie de l'absence. Ils font dramatiquement écran, par leurs caractéristiques physiques, dynamiques et matérielles à l'élaboration d'une présence.

2. Immobilités avivées

L'objet immobile peut donc agir comme signe d'une absence lorsque dans sa relation à l'humain, il est exhibé comme inerte et déserté. Dans les créations du corpus, ces immobilités sont pourtant placées au cœur de dispositifs, de rencontre avec les interprètes ou d'autres médiums scéniques, qui sans les animer, les avivent. Sans en faire les sièges d'un sujet, ils font résonner les objets immobiles.

Gisèle Vienne affirme par exemple que « les poupées sont plus vivantes quand elles ne sont pas animées dans la plupart des travaux [qu'elle] développe. Dans *Une belle enfant blonde* par exemple, les poupées n'ont pas l'air mortes mais sont vraiment animées par leur immobilité »⁶⁵⁵. Cette interprétation qui contient une forme de paradoxe nous invite à saisir la nuance à apporter entre différentes formes d'immobilité et à repenser avec précision les articulations entre immobilité et inertie, entre vivacité et animation.

L'immobilité de certains objets-médiums n'est en effet pas synonyme d'inertie sur le plan dramatique. Jean-Luc Mattéoli fonde à partir de ce constat le concept d'animation immobile⁶⁵⁶. S'il s'intéresse à l'expressivité potentielle que peut acquérir l'objet dit pauvre, d'autres types d'objets acquièrent autrement une vivacité et un dynamisme dramatiques, malgré leur immobilité. Ces objets s'inscrivent dans un système de représentation – ou d'installation, nous le verrons – qui les déborde et les constitue en rouages de l'élaboration de la présence. Les mannequins immobiles d'*I apologize*, le cycliste inarticulé de *54x13*, les pantins de Francis Marshall, la ville en papier de *Paysages de nos larmes* comme les pierres empilées par Nick Steur dans *Freeze !* (2012) se situent dans un équilibre fragile qui met leur immobilité en tension vers un mouvement potentiel.

⁶⁵⁴ M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, op. cit., p. 39.

⁶⁵⁵ Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », op. cit., p. 440.

⁶⁵⁶ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 94.

2.1. Immobilités en tension

2.1.1 Le mouvement empêché

Une des mises en tension de l'immobilité des objets passe par la suggestion d'un mouvement retenu. L'immobilité acquiert un sens dramatique lorsqu'il devient possible d'y percevoir un mouvement empêché, qui sourd.

Cet effet tient dans *I apologize* au montage de la pièce, qui fait voir une alternance de scènes où les objets sont déplacés, installés, allongés au sol ou rangés dans leur boîte. La discontinuité marquant leur présentation crée une contamination entre les séquences où d'une part les objets donnent l'illusion d'être sujets et celles où d'autre part ils sont renvoyés à leur statut d'objets inertes. Une forme de porosité existe entre ces séquences. Jonathan Capdevielle ouvre la pièce en sortant les mannequins de grandes boîtes en bois entassées sur la scène. Après avoir joué avec certains d'entre eux, les avoir embrassés, enlacés, leur avoir parlé, il en remet certains dans l'une ou l'autre de ces boîtes. Or ce retour au statut d'objet ne s'effectue pas sans traces, sans souvenirs de ces instants de fugace animation. Une fois remises dans leurs boîtes, les poupées de jeunes filles existent dans l'esprit des spectateur·trice·s et leur présence continue de sourdre à travers ces boîtes qui acquièrent presque le statut de tombeau. Le geste de ranger les poupées n'est pas la simple symétrie du geste de les sortir de leur boîte. Entre deux, il a chargé les objets d'une forme de vivacité certes incertaine et fragile mais qui transforme le geste de Jonathan Capdevielle en acte de séquestration.

En outre, tout au long de la pièce, une certaine violence teinte les gestes par lesquels l'interprète installe les corps des poupées, assis en rang, sur des chaises, le visage baissé. Les corps sont certes immobiles mais le zèle et l'obstination avec lesquels Jonathan Capdevielle leur impose leurs postures créent l'illusion d'une résistance, d'une obéissance forcée, d'une immobilité contrainte. Une forme d'animation existe donc en négatif, par l'illusoire interdit du mouvement et le contrôle explicitement exercé sur les objets. Une forme de hors-champ de l'objet immobile se dessine fragilement, qui consisterait en une animation en puissance.

C'est dans leur esthétique et leur construction plastique que les pantins immobiles mis en scène dans les *Hurléments* du Clastic Théâtre témoignent de ce même type d'immobilité, avivée par le motif du geste empêché. Les sculptures de Francis Marshall offrent l'image de corps contraints. Elles ne possèdent pas de squelette et leur posture avachie dit l'impossibilité du mouvement. Parfois blessés, percés, éclatés, ces pantins sont malgré tout ficelés à leur support. Le motif de la ligature, à travers la prolifération des attaches, ficelles et fixations sur ces corps chaotiques,

imprime en eux le geste retenu. Ils sont dans l'incapacité d'articuler un mouvement quand, par parallèle, leurs bouches peintes et parfois partiellement effacées ne peuvent articuler une parole. Leur présence devient tangible justement par ces signes de la contrainte et de l'étouffement. L'échec du mouvement est aussi celui des locomotives et navires créés par le plasticien Francis Marshall, tous accidentés ou naufragés.

Les objets visibles sont donc les témoins de mouvements passés ou de gestes en puissance. Étouffée ou retenue, leur présence sourd à travers leur immobilité. Cette présence en puissance est celle que l'on nommera vivacité afin de ne pas effacer l'écart entre elle et une présence capable de faire converger les regards vers un geste effectif.

2.1.2 Immobilités en équilibre précaire

L'immobilité des objets exhibés fait parfois aussi l'objet d'une mise en tension, lorsqu'elle est présentée comme un état fragile et provisoire entre deux autres.

Tout au long de la représentation d'*Animal épique* (Ateliers du spectacle), les interprètes s'évertuent à faire tenir ensemble et en équilibre des monceaux de carton ondulé, bâtons de bois, etc. Une tension naît chez les spectateur·trice·s qui tient à l'imminence d'un effondrement potentiel. Dans un effet de surprise final, la structure de bois dont la chute menaçait est traversée par un mouvement saccadé et soudain. Ce spasme, dont les spectateur·trice·s ne connaissent pas l'origine, s'avère n'être pas un effondrement mais un sursaut de la figure animée.

L'instant où une présence devient effectivement tangible conclut donc une représentation où la tension dramatique tient à l'incertitude du mouvement à venir : chute ou apparition de la figure. L'immobilité est avivée car elle menace sans cesse de devenir mouvement.

Une tension similaire traverse la création *Freeze!* de Nick Steur, artiste hollandais programmé à Paris lors de la Biennale Internationale des Arts de la Marionnette (BIAM) en 2015. Tout au long de cette performance qui se joue dans tout type d'espace, extérieur ou intérieur, scène, rue ou forêt, l'artiste empile simplement des pierres les unes sur les autres. Il le fait pourtant dans un équilibre tellement précaire que cet empilement en devient virtuose. Le développement dramatique de *Freeze!* tient à la seule tension de cette immobilité, entre son élévation et son effondrement. Le geste d'empiler construit une forme éphémère qui tend irrémédiablement vers sa fin. Or celle-ci concentre ce que l'on pourrait qualifier de présence dramatique étant donné que s'y rencontrent certains des indices de présence retenus en première partie de cette thèse. Tous les regards se focalisent sur ces pierres. La temporalité est suspendue dans un présent rendu intense par le surlignement de sa précarité, entre un passé où le matériau fut sans forme et un

avenir où il retournera à l'état brut. Pourtant, aucune de ces pierres ne fait l'objet d'une animation par délégation : à l'inverse, elles sont contraintes par le jongleur à l'immobilité⁶⁵⁷.

Suivant une même mise en drame de l'équilibre précaire, le mannequin chez Gisèle Vienne ne tient jamais longtemps en position verticale. La scène finale d'*I apologize*, dans laquelle Jonathan Capdevielle saisit une poupée blanche et la fait s'élever, les bras en croix, au-dessus de sa tête, réaffirme pourtant la verticalité comme horizon du mouvement.

Les mannequins sont le plus souvent maintenus dans une position assise, qui renvoie, suivant les propos de Gisèle Vienne, à une forme d'attente⁶⁵⁸. C'est dans cette position intermédiaire que leur immobilité est la plus troublante, notamment parce qu'elle contient à la fois l'interdit de se lever⁶⁵⁹ et la tension vers la chute de l'objet inerte. Le public face à ces formes qui semblent devoir s'effondrer et qui pourtant se maintiennent assises ne peut trancher sur l'identification ou non d'une présence. Ce doute est d'ailleurs également celui qui traverse les spectateur·trice·s de *Showroomdummies* (2001, récréation 2009 et 2013) vis-à-vis des formes humaines assises en fond de scène. Parmi les corps visibles en arrière-plan, il est impossible de distinguer lesquels sont humains, lesquels sont objets. Aussi une surprise accompagne systématiquement la mise en mouvement de certaines de ces formes lorsqu'elles se dressent pour venir danser à l'avant-scène. La position d'attente installe les corps et mannequins dans une zone d'indécision qui ne permet pas d'anticiper leurs mouvements à venir et met ainsi en tension toutes leurs immobilités.

D'une certaine façon, le mannequin automate mis en scène dans *Last Spring : a prequel* tient lui aussi dans un équilibre signalé comme fragile. S'il n'est pas complètement immobile, ses mouvements saccadés et brusques semblent arrachés de force à une immobilité contrainte. Le manque de fluidité des mouvements de sa main se double d'un balancement de son corps de droite à gauche, qui semble être une chute toujours évitée.

La mise en tension de l'immobilité des objets passe donc par le choix de certaines postures, par le signalement de la fragilité d'une structure et par l'érection de formes tenant dans un équilibre précaire. Le mouvement qui simule la vie des objets est absent de ces dispositifs mais il n'en est pas moins extrêmement prégnant parce que perçu comme potentiel et à venir.

⁶⁵⁷ Notons qu'une telle construction dramatique se retrouve dans une forme plus courte mais très similaire dans le prologue de *Notallwhowanderarelost* (2014) de Benjamin Verdonck, prologue au cours duquel l'artiste crée un empilement improbable et stupéfiant. Une chaise et un ballon de foot tiennent quelques secondes en équilibre sur des canettes de coca, équilibrés par le poids d'une gourde.

⁶⁵⁸ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 144 du vol. 2 de la thèse.

⁶⁵⁹ Voir à ce sujet la section [Le mouvement empêché], dans ce même chapitre, p. 317.

2.2. Aviver la présence autour de l'objet

Pour résoudre la contradiction entre immobilité apparente de l'objet et animation de celui-ci, il faut élargir le champ d'analyse de l'objet – matière, ou fragment – au dispositif dramatique dans lequel il s'inscrit. En effet, c'est dans la relation aux corps et aux autres médiums scéniques que l'apparente immobilité d'un objet peut se trouver avivée, investie d'une présence ou, plus précisément, déterminée comme origine de celle-ci.

Quel jeu de l'interprète, quel travail de la voix, quel dispositif spectaculaire permettent d'attiser une présence à partir de l'objet immobile ?

La formule « animation immobile » doit être révisée si l'on considère que ce mode de construction de la présence repose dans la majeure partie des cas sur un mouvement qui certes n'est pas celui de l'objet mais peut être celui des interprètes alentour, des lumières, de la scénographie, du son, voire même celui du regard des spectateur·trice·s.

Dans son article sur « l'art de faire parler les pierres », François Lazaro tente de catégoriser les différentes postures que les interprètes humains peuvent adopter vis-à-vis de l'objet pour permettre à partir de lui de convoquer des présences. Il classe ces postures suivant un ordre graduel de renforcement de la « présence des personnages »⁶⁶⁰. Ainsi identifie-t-il la rumeur, la présentation, le « faire comme si », le « parler pour », la « voix des pierres » et le « mouvement délégué ». Nous constatons donc que le mouvement délégué – celui qui consiste à « nourrir l'illusion, magique ou consentie par convention que c'est le dieu, l'esprit, la pierre, l'objet, la marionnette qui produit ses propres mouvements de façon volontaire et autonome »⁶⁶¹ – n'est qu'une des multiples attitudes possibles vis-à-vis de l'objet. Les autres constituent des outils majeurs dans l'édification de la présence, outils qui ne supposent pas la mise en mouvement de l'objet.

La proposition de François Lazaro dans l'article en question s'attache encore à l'édification de « personnages ». Toutefois il nous apparaît que la connaissance de ses propositions constituera une base solide pour analyser les écarts et la singularité des propositions d'autres artistes contemporain·e·s, qui cherchent à susciter des présences équivoques et incertaines, plus que des « personnages »⁶⁶².

⁶⁶⁰ F. LAZARO, « L'art de faire parler les pierres », dans E. Lecucq (éd.), *Les Fondamentaux de la manipulation. Convergences*, Paris, Thémaa, 2003, p. 35.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁶² Le discours de François Lazaro constitue par ailleurs un repère pertinent pour l'analyse eu égard à l'influence qu'il a pu avoir, en tant que metteur en scène, théoricien, mais surtout pédagogue à

2.2.1 La « rumeur »

La posture appelée « rumeur » par François Lazaro consiste à annoncer la venue de la présence. Première à être nommée par l'artiste, elle renvoie donc selon lui à une forme de présence minimale des personnages. L'interprète occupe une position de guide, plus qu'il ne désigne l'endroit de la présence « invoqué[e] »⁶⁶³.

Dans les *Hurléments*, cette posture est clairement assumée par les interprètes vêtus de bleus de travail, qui accueillent et guident les spectateur·trice·s d'une scène à l'autre. À l'ouverture du spectacle, François Lazaro lui-même est à l'entrée de la forge – encore à l'extérieur des bâtiments – et adresse au public un discours inaugural qui comprend des indications de sécurité. Cette étape constitue un sas qui permet d'éveiller l'attention et de préparer à la reconnaissance des présences. Par la suite, le groupe de spectateur·trice·s sera guidé par les injonctions des interprètes : « On attend ! », « On enchaîne ! ». Leur rôle à ces endroits est de constituer le public en groupe et d'impulser un rythme et un mouvement aux regards des spectateurs. Ces éléments de jeu, s'ils ne créent pas la présence, instaurent une forme d'attention extraordinaire, qui participe de la possibilité des présences.

Cette posture de guide qui répand la « rumeur » et aiguise les attentions se rencontre dans de très nombreuses créations contemporaines telles *Ni fini ni infini* (2009) de Roland Shön ou encore dans le musée des *Petits pains oubliés* (2004) de CréatureS compagnie. Elle renvoie à la tradition des montreurs forains, que cite également Gisèle Vienne comme modèle pour le dispositif de *Last Spring : a prequel*. Il est intéressant de noter au sujet de cette dernière œuvre qu'elle fait de ce dispositif de la « rumeur » le motif central de tout le dispositif. La figure de l'adolescent visible et auquel on attribue une voix off attire l'attention spectatorielle vers un autre espace de présence que celui, physique, dans lequel il est enfermé.

Ce rôle de guide est aussi celui assumé par l'objet-marionnette anthropomorphe dans *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba. Ses apparitions scandent la représentation et constituent des sas entre les autres séquences, où les présences sont plus diffuses. La figure du guide permet de lier, également par le texte, les séquences où une forme de présence moins figurée se déploie. L'objet-marionnette anthropomorphe prépare les attentions et attise le désir de voir chez les spectateur·trice·s.

l'ESNAM et dans les Universités d'Artois et de Paris 3, sur toute une génération de marionnettistes qui exercent actuellement leur art.

⁶⁶³ F. LAZARO, « L'art de faire parler les pierres », *op. cit.*, p. 35.

2.2.2 La « présentation »

La « présentation », selon François Lazaro, correspond à la « mise en présence de l'objet ». Le dispositif lumineux y participe et « confirme qu'il s'agit bien du personnage invoqué »⁶⁶⁴. La lumière et le geste s'articulent donc pour mettre en lumière l'objet, au sens technique comme au sens dramatique. Cette forme n'implique pas de mouvements de l'objet. Elle dramatise pourtant son être en scène.

On retrouve dans cette attitude ce que nous évoquions de « l'exhibition de l'objet »⁶⁶⁵ et du surlignement dramatique de l'existence physique de l'objet. Elle se rencontre dans la séquence inaugurale de *I apologize* lors de l'installation des mannequins par Jonathan Capdevielle, autant que dans les séquences des *Hurlements*, qui proposent aux spectateur·trice·s de s'asseoir un temps face à des installations de textes et peintures de Francis Marshall. Cette deuxième posture, dans l'énumération de François Lazaro, nous intéresse donc notamment lorsqu'elle ne se constitue pas en étape vers une forme plus explicite de convocation de présence. Le fait qu'elle soit exploitée comme principe dramaturgique central d'une séquence ou d'une œuvre est un indice de la nature singulière des présences et de leurs liens aux objets dans *I apologize* comme dans les *Hurlements*.

Par ailleurs, on observe également des écarts par rapport à ce rôle de « confirm[ation] » qu'endosse la lumière dans les dispositifs de « présentation ». Dans *The Pyre* de Gisèle Vienne, les 17 000 diodes qui recouvrent les parois de la scène créent un mouvement permanent et découpent une silhouette incertaine à l'interprète. À l'inverse d'une confirmation « qu'il s'agit bien du personnage invoqué », ce dispositif lumineux instille le doute sur la qualité incarnée ou matérielle du corps en scène. *The Pyre* franchit ainsi un pas dans la dématérialisation des figures et le décrochage entre lieux du corps et lieux de la présence.

2.2.3 Le « faire comme si »

François Lazaro définit ensuite la posture du « faire comme si » comme celle d'une « adress[e] aux objets comme s'ils avaient une personnalité, comme si leur présence était réelle »⁶⁶⁶. Précisons que nous entendons cette adresse non pas comme simple adresse verbale. Elle définit un comportement global de l'interprète, un ajustement de la position de son corps à l'objet, « comme

⁶⁶⁴ *Id.*

⁶⁶⁵ Cf. section [L'objet exhibé], dans ce même chapitre, p. 306.

⁶⁶⁶ F. LAZARO, « L'art de faire parler les pierres », *op. cit.*, p. 35.

si » cet objet possédait effectivement une présence. Les questions de proxémie et de qualité du contact des corps entrent de façon centrale dans la mise en place de cette posture.

On pense aux interprètes des *Hurléments* qui choisissent de se placer sur, sous, autour, dans la sculpture, de façon à faire « comme si » ces objets avaient une existence réelle : navire réellement en détresse, building effectivement démesurément grand, hache réellement menaçante, train effectivement accidenté. La violence des paroles portées par Guillaume Lecamus dont le corps est glissé sous ce train traduit la violence de la scène fictive et confère au train miniature une réalité en puissance. Nicolas Goussef grimpe sur l'immeuble miniature à la façon du personnage de King-Kong sur une tour grandeur nature. Dans une autre séquence, il confère, par la mise en scène de sa propre noyade, une forme indirecte de réalité au naufrage d'un bateau miniature. Ces postures physiques des interprètes relèvent du « faire comme si » dans la mesure où le motif de la comparaison est ancré dans le dispositif. La convention théâtrale mise en œuvre est explicite. Les présences créées dans ces scènes le sont toujours sur le mode indirect : là serait la différence entre cette posture du « faire comme si » et celle d'une mise en œuvre métaphorique des objets qui les rendrait transparents.

2.2.4 Le « parler pour »

Nous ne reviendrons pas sur les indécisions mises en scène entre lieux d'origine de la voix et lieux du corps, que nous avons précédemment analysées.

Le « parler pour » théorisé par François Lazaro renvoie au mécanisme par lequel les spectateur·trice·s acceptent d'attribuer à la figure dramatique, les paroles émises par « la bouche de l'officiant »⁶⁶⁷.

Nous avons d'ores et déjà analysé la façon dont la disjonction entre lieux d'origine de la voix et lieux du corps, principe conventionnel du *no* japonais, fait l'objet d'un drame dans les créations du corpus. Nous ne reviendrons pas plus avant sur les effets de dédoublement des présences, d'accès à une forme d'intériorité ou de mise en scène d'une parole empêchée que produit cette disjonction dramatique⁶⁶⁸. Mais le « parler pour » s'entend plus largement comme procédé de délégation, de l'objet au corps, des symptômes de la présence. Il se meut donc parfois en « se mouvoir pour », lorsque l'interprète assume les mouvements d'une figure dont le corps est dessiné par l'objet. C'est le cas de Samuel Beck dans *54x13*, lorsqu'il réalise de ses deux mains un mouvement de pédalage que l'on attribue au cycliste. Le « parler pour » devient encore « exprimer pour » lorsque l'interprète prête son visage à l'objet pour se faire le relai de certaines émotions,

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁶⁸ Pour l'analyse de ces effets, voir Partie II, chapitre 1, section [Circulations de la voix], p. 290.

comme le font parmi de nombreux autres les interprètes du Turak Théâtre pour leurs objets aux visages figés (*Intimae (petits opéras obliques et insulaires)*, 2006 ; *A notre insu*, 2008 ; *Nouvelles et courtes pierres (triple solo périlleux)*, 2009).

En outre, il est des formes intermédiaires des formes dérivées de ce « parler pour », qui exacerbent la fonction de « traducteur », occupée par l'interprète. Celui-ci, dès lors qu'il « parle de l'invisible pour le visible », occupe en effet une position de relais. Or Guillaume Lecamus, dans la création *54x13* notamment, cherche à jouer de cette position intermédiaire. L'interprète, qui effectivement « parle pour » l'objet, à la première personne du singulier, « ne disparaît jamais complètement, explique le metteur en scène. On le voit un peu, comme une ombre derrière le cycliste, qui lui-même est de dos »⁶⁶⁹. Dans ce dispositif, le « parler pour » est effectif. Les spectateur·trice·s associent aisément le texte entendu à l'objet visible. Sa mise à vue permet pourtant d'imprimer dans le visible un écart. Cet écart entre le corps et son ombre dit l'épreuve physique vécue par le cycliste et la dissociation qu'elle provoque par rapport à l'ici et maintenant de la course.

Le motif de l'interprète, qui « parle pour » les objets créent enfin l'effet d'une langue qui n'investit pas les corps mais s'y attache ou les effleure. Lorsque Bérangère Vantusso (compagnie Trois Six Trente), elle-même formée auprès de François Lazaro, décrit cette technique d'interprétation, elle désigne une « langue » qui vient « se poser » sur les objets :

Dans *Les Aveugles*, les marionnettes sont très peu manipulées, tirant leur force de cette quasi-immobilité et permettant à la langue de Maeterlinck de venir *se poser sur eux*. Les marionnettistes sont à la fois accompagnateurs et observateurs du groupe, ce qui leur confère un statut très différent.⁶⁷⁰

Les formes du « parler pour » sont donc multiples et déploient ainsi des possibles dramaturgiques quant à l'unité plus ou moins grande de la figure.

2.2.5 « La voix des pierres »

Le « parler pour » devient plus clairement un « parler pour le personnage » lorsque l'interprète tente de « faire oublier la texture de sa propre voix et les signes qui ramènent l'attention du public à la réalité corporelle de l'interprète »⁶⁷¹. François Lazaro en arrive, avec cette posture, à un principe fondamental des pratiques marionnettiques, qui instaure une présence beaucoup plus

⁶⁶⁹ G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », Charleville-Mézières, 2017, p. 97 du vol. 2 de la thèse.

⁶⁷⁰ B. VANTUSSO, « Hyper-marionnettes : les jeux du réel et de l'illusion », *Théâtre/Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décroissements », n° 193, 2009, p. 87. (Nous soulignons.)

⁶⁷¹ F. LAZARO, « L'art de faire parler les pierres », *op. cit.*, p. 36.

certaine et incorporée de la présence de la figure. Pourtant, ce principe nous intéresse encore pour mesurer les écarts réalisés à partir de lui et pour analyser la façon dont les dispositifs contemporains disloquent les postures classiques en enrichissant la relation corps-objet de l'intervention d'autres médiums.

Dans certaines créations contemporaines, le travail de la voix ne tend pas au réalisme qui ferait croire à la voix d'un personnage déterminé. Il procède plutôt d'une forme de déshumanisation de la parole, qui paradoxalement rejoint alors le nom donné par François Lazaro à cette posture : « la voix des pierres ». Dans les *Hurlements*, par exemple, les textes criés se mêlent à des sons hétérogènes, onomatopées, bruits animaux, chants et percussions. Cette dénaturation du caractère humain des voix fait entendre les voix étouffées des objets délaissés. La profération du texte cherche une texture qui ne situe pas l'origine de la voix unilatéralement dans la matière ou l'humain mais quelque part à la lisière des deux.

L'ensemble des éléments techniques, sons et lumières, et des corps en présence, produit un système de signes dynamiques que le spectateur coordonne, de façon plus ou moins dirigée, par un jeu de synesthésie et de projections imaginaires. L'orchestration de ces signes opère suivant une typologie de postures que François Lazaro théorise et qui imprègne les pratiques des artistes contemporain·e·s. Or si cette typologie est créée par lui dans l'ordre d'un « renforce[ment] de la présence des personnages », elle nous renseigne sur les écarts opérés dans les créations du corpus. Soit des postures nourrissant *a minima* l'illusion de présence (la « rumeur », la « présentation ») sont adoptées indépendamment de toute autre, soit des postures plus claires de délégation (le « parler pour », le « faire comme si ») sont exacerbées pour mettre au jour la convention, les créations contemporaines refondent ces principes fondamentaux pour établir d'autres formes de présence.

Ainsi se constitue une figure marionnettique, à partir de l'objet, mais dont la présence ne s'y fige pas. Pour cette raison, les termes d'« animation illusoire » ou « animation par frictions » seraient peut-être plus propres que ceux d'animation immobile pour rendre compte des mécanismes esthétiques à l'œuvre. En effet, l'immobilité de l'objet n'est qu'apparente. Il se tisse à partir de lui des dynamiques, qui *renvoient vers* une présence. Par des mécanismes d'illusion sensorielle ou par un travail de l'imaginaire, l'objet au cœur du dispositif fait signe vers une présence. Si cette dynamique n'est pas celle de l'objet manipulé lui-même, elle est celle de l'interprète, de la direction des lumières, des sons et des voix combinés, qui se tissent autour de lui. L'animation virtuelle, grâce à laquelle une présence rayonne à partir de l'ancrage matériel de l'objet, permet le dépassement de son immobilité apparente.

2.3. Frictions entre représentation et installation

2.3.1 Zones d'indécision disciplinaire

Soutenir que l'objet immobile peut devenir médium de la présence marionnettique fait apparaître une zone de confluence entre représentation dramatique et installation plastique. L'enjeu de notre thèse n'est pas d'asseoir de nouvelles catégories institutionnelles pour classer les productions artistiques. Il nous importe pourtant de repérer celles existantes pour témoigner de zones d'indécision. Les créations du corpus, parce qu'elles mettent en œuvre des objets non-manipulés, apparemment immobiles, interrogent les contours des arts de la marionnette.

Nous avons démontré précédemment que l'objet immobile pouvait être au cœur de dispositifs théâtraux et devenir un rouage dans l'élaboration de la présence, notamment par la friction avec les mouvements des interprètes ou par le mouvement illusoire ou potentiel qu'amènent le son et la lumière. En cela les créations théâtrales analysées répondraient à la définition de « l'installation », donnée par la chercheuse Annick Bureau et qui se fonde sur la relation entre les objets plus que sur leur nature ou leur dynamique propre. Une installation est « une œuvre composée d'éléments hétérogènes liés par une tension dynamique. Autrement dit, ce ne sont pas les objets pris isolément qui déterminent l'installation, mais la relation qui s'établit entre eux »⁶⁷². Julie Sermon, dans l'article où elle rapporte cette définition, donne ensuite l'exemple du cycle *Les Vieilles* (2007-2010) de Julika Mayer pour rendre compte des passerelles contemporaines entre le drame scénique avec objets et l'installation. Dans ce cycle, l'artiste allemande, membre de la compagnie LàOù, réunit des créations scéniques (*Des nouvelles des vieilles*, 2007 ; *Ritournelle*, 2010) mais aussi une performance (*Reprendre son souffle*, 2009) et une installation sonore (*En plus*, 2009). Toutes reposent sur un principe de résonance plus ou moins libre entre les voix, les espaces et les corps des poupées hyperréalistes, qui représentent des vieilles femmes.

Il nous apparaît ainsi que la perspective de l'économie de la présence permet et oblige le dépassement des catégories institutionnalisées ou ancrées dans les discours critiques. Elle permet de créer du lien entre des approches variées mais aussi de révéler des différences dans l'arbitrage de la relation entre objets immobiles et présences. Privilégier une approche figurale de la marionnette permet en fait le rapprochement et la distinction entre des œuvres et des processus artistiques, à partir de leurs modes d'articulation de la matière et du temps, de l'exposition et du drame, de la monstration et de l'expression.

⁶⁷² Cette définition donnée par Annick Bureau en 2004 sur le site de POLATS (Observatoire Leonardo des Arts et des Techno-sciences) est celle reprise par Julie Sermon dans son article : « Marionnettes contemporaines : de la manipulation à l'installation ? », *op. cit.*, p. 101.

L'approche par la présence et par la méthode de mise en friction entre des installations et des dispositifs théâtraux permet aussi de spécifier en quoi une présence devient dramatique, question que nous avons pu esquisser en préliminaires de la thèse. Dans l'éditorial du n° 2 de la revue *Puck*, consacré aux rencontres entre plasticiens et marionnettistes, Brunella Eruli envisage par exemple la longévité de l'image et la qualité dynamique du regard comme des éléments assurant la tension de l'installation plastique vers les arts de la marionnette et l'élaboration d'une présence dramatique : « Si l'image du tableau bouge, si elle n'est plus figée sur la toile, si les installations de par leur "mise en espace", "en lumière", "en son", deviennent un véritable spectacle théâtral, on dirait que c'est là une tentative de *prolonger la vie de l'image* et aussi de capter autrement le regard du spectateur »⁶⁷³.

Un élément caractéristique du dispositif dramatique est, par ailleurs, son caractère d'événement unique, fixé par rendez-vous avec le public et se déployant dans un temps donné, maîtrisé par les interprètes, musicien·ne·s et technicien·ne·s et partagé par les membres du public. Aussi pouvons-nous à partir de ce critère reconnaître assez sûrement le caractère théâtral des *Hurléments* ou de *54x13* bien que nous ayons démontré que les gestes d'exposition ou de monstration de l'œuvre plastique y sont structurants.

À l'inverse, la présentation des œuvres électromécaniques de Gilbert Peyre à la Halle Saint-Pierre en 2017 prenait la forme d'une visite de groupe, faisant se succéder l'animation successive des objets dans un temps fixé par le·la médiateur·trice. Entrer dans les œuvres suivant l'économie des présences permet de saisir en quoi cette installation comme celles de Zimoun ou encore *Last Spring : a prequel* de Gisèle Vienne proposent des expériences proches sur le plan dramaturgique d'autres créations à caractère scénique. La question centrale est en effet celle de la qualité des présences perçues par le spectateur·trice dans la rencontre avec une création.

Dans la mesure où notre analyse d'œuvres contemporaines montre que l'identification de présences ne dépend pas du mouvement des objets, elle ouvre sur une remise en question du lien entre présence et temporalité de la confrontation à l'œuvre. La dynamique de la figure marionnettique, si elle peut exister en puissance ou *a minima*, comme trace d'une vivacité passée, peut-elle être construite par un dispositif d'installation plastique et sans le jeu d'interprètes humains ?

⁶⁷³ Comité éditorial, « Passerelles », *op. cit.*, p. 3.

2.3.2 Mise en drame de l'exposition

Bien que nous entretenions avec eux une distance critique, les cadres institutionnels de programmation et de diffusion des œuvres ont une influence majeure sur leur réception. Ainsi le dossier de production des *Hurlements* du Clastic Théâtre, document destiné aux programmeur·trice·s avant de l'être aux publics, fait état d'une création qui déborde les frontières entre les arts. Des périphrases multiples disent l'hybridité d'un dispositif, désigné comme « déambulation théâtralisée »⁶⁷⁴ ou encore « parcours théâtral et musical pour objets, sculptures, pantins bourrés et comédiens »⁶⁷⁵. Dans différents textes de communication sur cette création, on rencontre également l'expression « traversée théâtrale de la matière »⁶⁷⁶. Trois éléments structurants se retrouvent dans toutes ces expressions : l'idée de déplacement, la théâtralité et l'approche plastique.

François Lazaro a pour ambition, en créant les *Hurlements*, de rendre hommage à un plasticien. Aussi l'exposition des œuvres est-elle un point d'ancrage pour le drame qu'il cherche à construire. Il emprunte ainsi certains modes de fonctionnement topique de l'exposition d'œuvres plastiques. Le public découvre des objets – sculptures, pantins et tableaux – sous un éclairage qui les met en valeur et attire sur eux le regard. Il peut parfois circuler autour d'eux comme il le ferait autour d'une sculpture. D'autres scènes reposent sur la monstration de tableaux, présentés de façon frontale. Empruntant également à l'exposition des codes spatiaux, de fins cordons imposent le respect d'une distance de sécurité par rapport à certaines installations. Dans un jeu où s'entend déjà le dépassement de la simple exposition, les interprètes annoncent de façon lapidaire et neutre le titre des œuvres. Il s'opère ainsi une mise en drame de la monstration des œuvres. La reprise du code culturel de l'exposition permet d'en utiliser les principes tout en jouant à s'en écarter.

La forme de l'installation théâtralisée s'est rencontrée très fréquemment ces dernières années dans le paysage des créations marionnettiques. Le récent *Bestioles de Légende* (2017) de La Licorne, *l'Appartement témoin* (2011) de la compagnie Turak ou encore *L'Ossuaire dégingandé* (1999-2008) de la compagnie Cendres la Rouge, par exemple, ne sont ni exactement des expositions, ni pour autant des représentations théâtrales. Les modalités de visite de ces installations-spectacles varient suivant la présence ou non d'un·e interprète-guide, le nombre de personnes constituant le groupe de visiteur·se·s, la possibilité ou non de manipuler les objets ou encore l'automatisation de leurs mouvements.

⁶⁷⁴ CLASTIC THÉÂTRE, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, dossier de présentation », *op. cit.*, p. 4.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁷⁶ F. LAZARO, « *Des hurlements* au Théâtre Rutebeuf », sur *Théâtre Rutebeuf*, <<https://www.theatreonline.com/Spectacle/Des-hurlements/40258>>, 2012.

Le point commun à toutes ces démarches comme à celles de François Lazaro dans les *Hurlements* est la succession de séquences dramatiques qui tirent leur effet du cadre posé à leur découverte et de la confrontation collective à des présences érigées dans le temps court de la saynète. La question du rythme de déplacement du groupe et de la durée des séquences est un ressort important de l'écriture de ces œuvres, qui dramatisent l'exposition d'objets en déployant du temps à partir d'eux, construisant ainsi un jeu de présences fragiles et éphémères.

Un dépassement des frontières disciplinaires permet de repérer une mise en drame similaire de l'exposition d'œuvres plastiques dans l'installation des œuvres de Gilbert Peyre à la Halle Saint-Pierre en 2016-2017. La découverte de cette exposition, intitulée *Gilbert Peyre : l'électromécanomaniaque*, ne se fait que par groupes de visiteurs. Une guide mène la visite et oriente le groupe d'une installation à l'autre. À l'arrivée devant chacune d'elle, il·elle met en marche le dispositif électrique qui permet la mise en mouvement des objets et le déclenchement d'une bande-son, le cas échéant. Certes aucune heure précise n'est fixée pour le début de la visite et les spectateur·trice·s peuvent se joindre au groupe à tout moment du parcours, qui est proposé de façon cyclique tout au long de la journée. Certes également les séquences peuvent se découvrir dans un ordre relativement indifférent. Toutefois, l'expérience vécue est celle d'une succession de mini-drames, d'une durée fixée par le dispositif de monstration et par le·la guide, et auxquels les spectateur·trice·s assistent en groupe.

La mise en drame de l'exposition repose donc sur la maîtrise du temps et du rythme de confrontation aux œuvres plastiques. Elle peut être très similaire d'une œuvre théâtrale à une installation comme celles des automates de Gilbert Peyre. Un tel constat pose la question de la singularité des présences marionnettiques déployées dans les œuvres du corpus : sont-elles nécessairement présences dramatiques ? Une conception iconologique de la présence, autrement dit une conception de la présence qui ne serait pas déterminée par le temps de la confrontation du public à l'œuvre pourrait-elle suffire à déterminer ce qui agit dans ces œuvres ?

Étant données les zones de friction entre installation et représentation, mises en œuvre au sein même des dispositifs analysés, il apparaît que la présence marionnettique y est une forme marginale ou altérée de présence dramatique, capable de poindre en amont et de survivre en aval de la rencontre entre son lieu, sa manifestation et le public.

2.3.3 De l'expressivité de l'objet immobile

En miroir de ce type d'exposition dramatisée, François Tanguy parle de la représentation théâtrale comme d'une « exposition » au sens physique et chimique du terme⁶⁷⁷. Partant de cette acception de la représentation comme révélation de quelque chose qui serait d'abord de l'ordre de l'invisible, il est possible de repérer des modes d'exposition d'œuvres plastiques, qui cherchent à rendre sensible et dramatique une présence enclose. Il s'agit donc de saisir comment des dynamiques temporelles peuvent agir à l'échelle de la matière que nous qualifierons d'« installée » et d'observer la juxtaposition ou complexification des strates temporelles⁶⁷⁸ dans le présent de la confrontation visuelle à l'œuvre.

Enno Podelhl affirme que la différence entre une poupée et un objet-marionnette tient justement à cette faculté à ouvrir sur une temporalité qui n'est pas restreinte à l'instant présent. Il écrit que la poupée pour le marionnettiste est un produit brut qui agit seulement ensuite dans le jeu « alors que bien des “sculptures mobiles” – considérées à tort comme des marionnettes artistiques – ne font que piéger l'action théâtrale, parce qu'elles ont été construites en vue d'une *expressivité immédiate* »⁶⁷⁹. La distinction qu'il propose entre deux types d'objets tient donc à la temporalité de l'expressivité des objets mis en jeu.

Nous entendons élargir cette affirmation à l'opposition entre deux types de gestes artistiques ou de dispositifs. En effet, le déploiement temporel ouvert par l'objet n'est pas uniquement celui, spectaculaire, de son mouvement. Il peut tenir au mode de révélation de l'objet au public. Certain·e·s artistes expérimentent ainsi la variation des dispositifs à partir d'objets identiques. Nombre de metteur·se·s en scène de notre corpus font l'expérience du commissariat d'exposition à partir de leurs matériaux théâtraux. Dans cette posture, Gisèle Vienne, François Lazaro, Delphine Bardot et Santiago Moreno (compagnie La Mue/tte), Guillaume Lecamus, Olivier Vallet (compagnie Les Rémouleurs) explorent à partir des objets de leurs spectacles d'autres formes de rapport au public. Tadeusz Kantor pratiquait lui aussi l'exposition d'objets de certains de ses spectacles.

Défiant la distinction qu'Enno Podelhl instaure entre poupée et marionnette, les expositions de ces artistes cherchent à déployer autrement le drame enclos dans les objets qu'ils exposent. François Lazaro a créé plusieurs fois des expositions monographiques sur son parcours,

⁶⁷⁷ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁷⁸ Sur ce sujet de la convergence ou friction de différentes strates de temps, voir ce que nous avons retenu comme indice de présence dans la section [Nœud temporel et spatial] des « Préliminaires pour cerner la présence », p. 90.

⁶⁷⁹ E. PODEHL, « Sur Beuys - La substance du matériau et la matérialité de la poupée », *op. cit.*, p. 21. (Nous soulignons.)

notamment à l'Université d'Artois (Arras) en 2016. Dans ces expositions, il construit un système d'échos entre des textes, des objets et des reconstitutions de scénographie. La mise en relation entre ces différents éléments tend à pallier le manque à être des seuls objets du spectacle lorsqu'ils ne sont pas mis en scène et rend compte de la temporalité de création des œuvres. Comme l'écrit Raphaële Fleury, la difficulté de l'exposition d'objets-marionnettes tient à ce paradoxe que « si contrairement à la plupart des arts du spectacle, les marionnettes offrent au musée l'opportunité d'une évidente matière à exposer – matérialité non-évanescence, durable –, cette même matérialité fait obstacle à la conservation et à la restitution du spectacle lui-même»⁶⁸⁰. Pour pallier cette fausse facilité d'exposer l'objet seul, François Lazaro reconstruit des scénographies entières, comme celles d'*Entre chien et loup* où sont installés les personnages de Chiante et Rasoir ou celle de *Acte sans paroles I* (2006), paysage désert uniquement peuplé d'un arbre. Ces dispositifs permettent de dépasser l'opacité de l'objet isolé et immobile.

Gisèle Vienne, lorsqu'elle expose ses mannequins au Centre Pompidou (Paris) en 2012, sous le titre *Teenage Hallucination*, creuse cette question du drame figé et du temps enclos. Elle expose en miroir des mannequins une série photographique⁶⁸¹ de ces mêmes objets. Ce vis-à-vis rend compte de la réflexion qui traverse l'artiste elle-même sur la possibilité d'exposer des objets de théâtre.

Une attention majeure est portée à la lumière dans ces multiples expositions, qui s'explique par la fonction dynamique de ce médium au contact des objets du spectacle. C'est par la mise en lumière des objets que la compagnie La Mue/tte, par exemple, leur conserve un caractère dramatique dans l'exposition intégrant le triptyque des *Folles*. Exposition à visiter avant, après ou dans le temps qui sépare les soli respectifs de Delphine Bardot et Santiago Moreno, elle permet de découvrir le processus de création du spectacle (dont la collaboration avec un lycée professionnel où est enseignée la broderie). Elle offre également une mise en perspective historique sur les disparu·e·s argentin·e·s et le mouvement des mères de la Place de Mai en Argentine. Aussi le déploiement temporel à partir des objets se joue ici sur le plan de l'information apportée. Les visiteur·se·s ont accès à travers l'exposition à un amont du spectacle et plus largement à l'arrière-plan historique du sujet traité en scène⁶⁸².

⁶⁸⁰ R. FLEURY, « La mémoire de la technique et du mouvement », dans T. Dufrière, J. Huthwohl et R. Fleury (éd.), *La Marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation ?*, Montpellier, L'Entretemps, 2014, p. 58.

⁶⁸¹ Cette série de photographies a été en partie publiées dans l'ouvrage : D. COOPER, P. DOURTHE et G. VIENNE, *Gisèle Vienne, 40 portraits, 2003-2008*, Paris, P.O.L., 2012.

⁶⁸² Un dispositif similaire est celui de la création *Maniacs* par Ulrike Quade, qui comprend une exposition, une forme théâtrale et un dossier retraçant le processus de création.

En outre, la lumière y a une fonction révélatrice par rapport aux objets exposés. Les visages brodés sur les tambours n'apparaissent que grâce à leur éclairage par l'arrière. Ces silhouettes autant que le mouvement des lumières qui éclairent les petits personnages formant un groupe de manifestant·e·s sur une des tables de l'exposition déploient une poétique de l'ombre. Le détachement de l'ombre et son mouvement par rapport à la forme qui en est la source suggère une ouverture temporelle autant qu'elle ouvre le cadre du regard sur ces projections mouvantes. Tout se joue comme si la lumière, médium ondulatoire, installait du temps dans l'objet. Si Antonin Artaud affirme que « toute vraie effigie a son ombre qui la double »⁶⁸³, c'est que le déploiement spatial de la forme par le jeu lumineux crée une friction des temporalités. Il fait voir un écart entre une forme et son effet, écart qui est au cœur des sculptures d'ombres de Markus Raetz, de Mac Adams ou encore du *Théâtre d'ombres* (1986) de Christian Boltanski.

Les artistes cherchent donc à réinventer des formes d'exposition de leurs objets spectaculaires permettant, sans intervention humaine en direct, l'émergence d'une présence sans laquelle toute la part matérielle du spectacle perdrait sa qualité dramatique. Notre conception s'affirme ainsi d'une présence marionnettique, comme présence dramatique qui peut se rencontrer à l'écart des scènes. Aussi la recherche actuelle d'Olivier Vallet (compagnie Les Rémouleurs) retiendra notre attention : l'artiste travaille à une forme intermédiaire de (re)présentation des objets théâtraux, dont l'interprète s'absente, mais qui intègre le constructeur-inventeur de l'objet. En parallèle des représentations de *Rêves et motifs*, il met ainsi au point une forme « à mi-chemin entre le spectacle et l'atelier »⁶⁸⁴.

La distinction entre représentation, installation et exposition permet donc de qualifier certains gestes ou dispositifs suivant la temporalité de confrontation aux œuvres qu'ils proposent aux spectateurs. Pourtant, ces mêmes gestes peuvent être hybridés au sein d'une œuvre pour jouer de multiples façons du déploiement de l'expressivité de l'objet. Ainsi la présence née à partir de lui acquiert un caractère dramatique quoique parfois seulement embryonnaire ou ne se percevant que sous la forme de l'écho.

Dans la mesure où un indice retenu de la présence était également l'accord collectif sur sa reconnaissance, les frictions entre installation et représentation théâtrale reposent la question de l'assemblée spectatorielle. Alors que la présence dramatique se reconnaît au sentiment de partage d'une vision, comment l'hybridation des dispositifs ouvre-t-elle à un débat sur le voir, le voir ensemble et le rituel social ? Comment, plus précisément, se construit un tel partage de la vision

⁶⁸³ A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 18.

⁶⁸⁴ O. VALLET, lettre à J. Postel, 3 février 2018.

dans des procès artistiques qui jouent, aux limites de la représentation, avec les ruines de l'objet, son immobilité et son opacité comme médium ?

3. L'aura des matières et l'objet comme relais

Comme l'affirme Hans Belting dans son « anthropologie des images »⁶⁸⁵, l'efficacité des images ne peut être pensée que dépendamment d'un travail spectaculaire d'imagination. Dans le dernier volet de ce chapitre, nous nous focaliserons donc sur la troisième instance de la triangulaire qu'il propose entre image, médium et regard, que nous avons transposée dans les termes suivants : présence, objet et regard.

Les phénomènes d'atteinte à la matérialité de l'objet-marionnette autant que son absence ponctuelle d'animation et la mise en scène de son opacité médiumnique problématisent le rapport entre le visible et la vision. Aussi la mise à mal de la matérialité de la figure marionnettique ne peut être sans conséquence sur les formes de rassemblement possible à partir d'elle. Hans Belting rapporte en effet à propos de la nécessaire matérialité des images que « si les images réclamaient une visibilité corporelle, c'est d'abord, [...] qu'elles accueilleraient dans l'espace public les rituels nécessaires à la fondation d'une communauté »⁶⁸⁶. La question de la présence marionnettique comporte donc une dimension politique, au sens étymologique, dès lors qu'on la conçoit comme un invisible en partage.

Les modalités de ce partage ne peuvent être pensées que si l'on saisit les mécanismes culturels et codifiés qui fondent l'animation illusoire de l'objet-marionnette. La notion d'« aura » adaptée de la pensée de Walter Benjamin⁶⁸⁷ aide à saisir les modalités de construction d'une présence, non pas à l'endroit de l'objet mais à partir de lui.

3.1. Fiction de l'objet « réceptacle »⁶⁸⁸

L'image de l'objet comme coupe qui donne forme à la substance enclose et ne se remarque que par son absence se rencontre dans les propos de Jean-Luc Mattéoli, qui conçoit l'objet pauvre

⁶⁸⁵ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, op. cit.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁸⁷ W. BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Paris, Folio, 2008.

⁶⁸⁸ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 90. Citation en contexte : « L'objet abandonné a derrière lui, au moment où il va disparaître, toute une existence dont son enveloppe garde la trace. Les objets constituent des réceptacles de pans d'existence [...] ».

comme « réceptacle de pans d'existence »⁶⁸⁹. La forme est creuse. Elle est pourtant celle dont le contour conditionne le phénomène dramatique qui sera perçu et qui s'offre à une exploration imaginaire. Dans le discours de Jean-Luc Mattéoli, s'ajoute dans cette notion de « réceptacle » une résurgence d'approches totémistes et animistes, qui consistent notamment à projeter sur l'objet une forme de vie intérieure, voire une fiction de vie antérieure.

3.1.1 Fictions d'intériorité, fictions d'antériorité

Cette fiction est active dans les discours de nombreux artistes et théoriciens. Elle se traduit par exemple par la convocation récurrente des principes d'écoute ou de mise au service de l'objet, mais surtout par le glissement qu'on y repère parfois vers une conception animée et vivante de l'objet. Ces discours présupposent ainsi une vie préalable et autonome de la matière. Les mots de Margareta Niculescu rendent possibles ces ambiguïtés, lorsqu'elle affirme que

toute matière porte en elle une énergie, une densité, des degrés de malléabilité, une sonorité pour lesquels le marionnettiste est à *l'écoute, en attente*, aux aguets, afin d'en gérer la résistance et les oppositions et d'en faire une *lecture* sensible jusqu'à ce que l'impact sur son imaginaire sorte la matière de son inertie.⁶⁹⁰

Cette déclaration possède une dimension pragmatique : l'approche de toute matière ou objet passe pour l'interprète par une adaptation aux contraintes physiques posées par lui. De fait également, la description du marionnettiste « à l'écoute, en attente, aux aguets » renvoie à une attitude concrète et un degré de tension corporelle assez précis. Toutefois l'on décèle dans la conclusion de cet extrait une mutation du discours technique en approche poétique. L'imaginaire qui présuppose une vie de la matière, une voix de l'objet, va de paire avec une pensée chronologique de l'acte d'animation : une « énergie » est enclose en l'objet, l'interprète doit s'y rendre sensible et se laisser « impacter », après quoi seulement, il·elle peut parvenir à « sort[ir] la matière de son inertie », autrement dit à la rendre active.

Nous nous souvenons à la lecture de ce témoignage sur la vie fictive de la matière d'un commentaire qu'avait fait un spectateur, docteur en physique, à la sortie d'une représentation de *La Vase* par la compagnie La Belle Meunière. Celui-ci se disait déçu de la façon dont la spécificité de la matière avait été approchée : connaissant la grande singularité dynamique des matières fluides et visqueux, il regrettait que le jeu avec la vase n'ait pas fait l'objet d'une plus grande écoute des qualités propres à la matière. La rencontre avec la vase se fait effectivement dans cette création autant à partir d'une rêverie poétique sur la vase pour ce qu'elle symbolise, qu'en

⁶⁸⁹ *Id.*

⁶⁹⁰ M. NICULESCU, « L'avenir du théâtre peut naître aussi sur les chantiers d'une école », *Móin-Móin, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, n° 6, 2009, p. 31.

cohérence avec sa nature physico-chimique. Les termes de Pierre Meunier dans le texte du programme témoignent de cette approche notamment poétique : « Succion goulue. Ingestion. [...] La vase est un milieu hospitalier qui ne refuse personne. [...] La vase n'est qu'un appétit. Un appétit sans limites »⁶⁹¹. À partir du caractère visqueux de la matière, celle-ci est personnifiée. L'imaginaire de la vase ouvre sur la thématique du rejet et de l'accueil de l'autre corps, qui devient structurante au niveau dramaturgique.

En outre, Enno Podelhl note que le travail spectatoriel ajoute un maillon à la chaîne des rêveries poétiques et animistes *à partir* de la matière :

Cette "vie intérieure", autant que la "vie antérieure" du matériau ou de la marionnette, ce rayonnement de leur histoire propre, cristallisée au-dedans d'elle-même, et qui ne peut être réchauffée, dissoute et ramenée dans le cadre d'un processus vivant que par un travail intérieur du manipulateur *comme du spectateur*, touche véritablement au point central de notre théâtre, l'éveil provisoire à la vie d'une matière morte.⁶⁹²

Dans son vocabulaire se retrouve la dualité fantasmée entre vie et mort de la matière, que l'on entendait chez Brunella Eruli. Cette façon de décrire le travail d'animation produit une indistinction entre la projection poétique des spectateur·trice·s et le travail technique avec la matière. L'objet théâtral immobile quoiqu'au centre des dispositifs n'existe que par ce qu'artistes et spectateur·trice·s y projettent, d'où la multiplication de ce type de discours, qui procèdent à l'analyse du système des présences, dans des termes imagés.

Phia Ménard, formée au jonglage, mais qui découvre avec fascination les dispositifs d'animation de la matière, compare ainsi la relation à l'objet à celle d'un dompteur à son animal :

[Avec ces matériaux], le jeu est le même que celui d'un dompteur. Le dompteur qui entre dans une cage, a une connaissance, de l'animal et de la relation. Il a un rapport de domination mais en même temps, il ne peut que douter car il ne sait pas le soir même *dans quel état est l'animal*. Il ne peut pas connaître ou écrire les réactions de l'animal et ne peut donc avoir qu'une sorte de *feeling*. Il est sans arrêt en train de sentir ce qu'il se passe. Dans le cas de *L'Après-midi d'un foehn*, il n'y a pas le danger d'être avec l'animal. Le seul danger à sentir est celui d'être absent. Et l'endroit pour ne pas être absent, c'est de sentir, être à l'écoute de ce qu'il se passe, ne rien lâcher, être présente et écouter les gestes, écouter les mouvements. La seule technique est finalement d'être à l'affût.⁶⁹³

Dans son discours, on repère précisément la façon dont la vie fictive de l'objet, comparé à un animal, induit la posture d'écoute qu'adopte l'interprète.

Jean-Luc Mattéoli montre qu'une telle conception de l'objet comme porteur d'une vie autonome prend la forme, avec l'objet pauvre, d'une fiction de vie antérieure. L'objet pauvre, qui

⁶⁹¹ P. MEUNIER, « Se faire aspirer », *op. cit.*

⁶⁹² E. PODEHL, « Sur Beuys - La substance du matériau et la matérialité de la poupée », *op. cit.*, p. 25. (Nous soulignons.)

⁶⁹³ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 108 du vol. 2 de la thèse.

« n'a aucune valeur esthétique, ni marchande »⁶⁹⁴, le déchet, la pourriture, la dégradation, se prête à une forme d'« archéologie du présent »⁶⁹⁵. Ses matériaux évoquent une histoire, un vécu, par leur usure, leur diversité, leur collage. Une telle juxtaposition matérielle d'époques et de lieux est génératrice de récits.

La rêverie sur le temps n'a alors aucun besoin d'être véridique, historique et authentifiée. L'objet se plie, dans son inertie et sa passivité ontologique, au rêve de l'artiste et de ses témoins. Aussi retrouve-t-on dans le vocabulaire de François Lazaro (Clastic Théâtre), lorsqu'il décrit sa propre pratique mais aussi les principes généraux des arts de la marionnette, une forme d'historicisation mythique de la pratique de l'animation. Il inscrit ainsi son art dans une filiation achronique et universalisante :

De toute éternité, les hommes se sont penchés sur des cailloux vaguement sculptés, sur des bâtons fourchus, des effigies, et les ont interrogés la nuit venue. Ils ont allumé des feux, se sont rapprochés les uns des autres, ont raconté des histoires, dansé, gesticulé, et ont écouté les dieux qui leur parlaient. Ils ont représenté leurs actes quotidiens et ont appris à manipuler les dieux contenus dans les pierres, dans les totems et les statues pour vaincre la mort et obliger le monde à avoir un sens.⁶⁹⁶

Le titre même de sa création *Origine / Monde* redit une telle conception de l'art de la marionnette. Il revient d'ailleurs précisément dans ce spectacle sur les principes fondamentaux de l'animation marionnettique. L'artiste parle ailleurs de « gestes primitifs »⁶⁹⁷ pour désigner la pratique de la représentation par le détour de l'objet, se défendant de la dimension péjorative du terme dans ses acceptions courantes. Il affirme ainsi qu'« entre le prêtre *animiste des temps primitifs* et l'interprète d'aujourd'hui, le saut n'est pas bien grand et *l'invocation* pour faire ressurgir une image du monde reste la même »⁶⁹⁸. Enfin, François Lazaro utilise le terme de « totem »⁶⁹⁹ pour

⁶⁹⁴ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹⁵ Pour une approche de ce concept : « Au rebours du sens même du mot « archéologie », c'est à des fouilles très contemporaines que se livre le Turak. [...] Si les objets quotidiens méritent une approche archéologique, c'est sans doute que s'y nichent des histoires [...]. Le rythme de l'Histoire étant ce qu'il est, ne faut-il pas avoir recours à l'archéologie, cette science des choses anciennes sur lesquelles on ne dispose d'aucun document écrit, pour percer les arcanes d'objets hier utilisés, aujourd'hui obsolètes ? ». (*Ibid.*, p. 171)

⁶⁹⁶ F. LAZARO, « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, 1991, p. 88.

⁶⁹⁷ F. LAZARO, « Plongée au cœur des gestes primitifs », conférence démonstration, 2014. Cette même formule a été employée par l'artiste lors de son exposé : « Les stratagèmes de mise en scène que permet la marionnette », masterclass et exposé dans le cadre du temps fort « Territoires clastiques : pour en finir avec la marionnette » organisé par Julie Postel et Amos Fergombé, Université d'Artois (Arras), 7 mars 2016.

⁶⁹⁸ F. LAZARO, « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *op. cit.*, p. 93.

⁶⁹⁹ Citation en contexte : « Ces démarches tentent d'émanciper définitivement la représentation du naturalisme. Or les marionnettistes ont hérité d'une technique théâtrale qui consiste à faire parler l'immobile, à convoquer des totems, effigies, pour dire le monde. La distance entre l'interprète et le rôle, enjeu du travail de l'acteur, est de fait imposée par la distinction entre le marionnettiste et l'objet. Cette brèche entre la personne et le personnage est riche de sens ». (in F. LAZARO, « Terra Incognita -

désigner le fonctionnement de l'objet comme support de projection collective, inscrivant ainsi sa pratique dans la filiation de pratiques rituelles.

Une telle résurgence du discours animiste et son adaptation aux pratiques artistiques éclaire en partie les mécaniques de délocalisation de la présence par rapport à l'objet. Conçu comme trace d'un passé imaginaire, comme témoin d'une histoire fantasmée, il est avant tout moteur de fictions. À partir de l'objet-marionnette conçu comme réceptacle, se construisent donc des mythes collectifs. L'état de ruine de l'objet-marionnette ajoute encore au dynamisme de la projection.

3.1.2 Projections collectives et codes culturels

« Il ne s'agit pas tant d'entrer dans la mémoire de l'usure que de voir où elle nous emmène »⁷⁰⁰, affirme Michel Laubu (Turak Théâtre). La question avec l'objet-marionnette n'est pas celle de la vérité historique, de l'authenticité véritable. L'objet fonctionne davantage comme montage de codes culturels à partir desquels construire une fiction. Sans que cette dimension historique n'entre forcément en compte, l'objet en scène vaut comme code, par lequel les spectateur·trice·s possédant une même culture et vivant dans une époque commune peuvent projeter ensemble.

Peter Brook, à propos de cette faculté de transfiguration des objets par l'accord collectif et la mise en scène, prend l'exemple d'une poignée de pierres qui ne font l'objet d'aucune attention particulière au cours de la journée et qui le soir venu sont réservées au rituel, sans que rien ne soit modifié à leur forme :

Tout simplement, leur attitude a fait que ces pierres sont devenues sacrées. [...] Cela m'a toujours semblé être l'un des éléments essentiels au théâtre. [...] Nous pouvons prendre n'importe quelle pierre [...] et si en jouant avec ell[e] nous pouvons lui insuffler la qualité et l'intensité nécessaire, elle deviendra temporairement de l'or véritable.⁷⁰¹

Ce caractère véritable de l'or est de la même nature que la présence marionnettique : temporaire et artificiel, quoique réel pour ses témoins.

Gisèle Vienne décrit les mannequins qu'elle a construits pour *I apologizze* comme « touchan[ts] », « séduisan[ts] » mais elle ajoute « pour moi-même », consciente que ces objets agissent avant tout comme citations d'un stéréotype occidental, celui de la Lolita. Le recours au stéréotype lui permet spécifiquement un jeu avec les images inconscientes des spectateur·trice·s : « Ce qui m'intéresse

Entretien », sur *Journal La Terrasse.fr*, <<https://www.journal-laterrasse.fr/terra-incognita-marionnettes-francois-lazaro-theatre-rutebeuf-clichy-entretien/>>, 30 mars 2013)

⁷⁰⁰ Michel Laubu cité par J.-L. MATTEOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 65.

⁷⁰¹ P. BROOK, *Oublier le temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 225.

dans l'objet, c'est plutôt ce qu'on projette dessus⁷⁰². Or ces jeunes filles de douze ans renvoient le·la spectateur·trice occidental·e contemporain·e à un univers du fantasme érotique et de la soumission masochiste. Malgré leur apparence immobile, tout un jeu de connotations agit à travers elles ou plutôt contre elles – comme contre un écran. Le travail de Gisèle Vienne consiste en partie, non pas à utiliser ces codes pour dicter au public des visions mais à le mettre face à son propre répertoire d'images mentales, qu'elle convoque par des stimuli minimaux. Un tel recours aux mannequins fait écho à ce qu'écrit Brunella Eruli à propos des mannequins de *La Classe morte* de Tadeusz Kantor : « L'erreur produite par le trompe-l'œil ne consiste pas tant dans l'attribution d'une réalité à l'objet que dans le fait de le croire « innocent ». [...] Le mannequin est un « instrument révélateur des fantasmes de celui qui l'observe »⁷⁰³.

Phia Ménard, à propos de ces objets scéniques qui fonctionnent avant tout comme codes culturels ou réceptacles de projections collectives, parle d'objets « déterminés » ou « indéterminés ».

« Qu'est-ce qui est codé ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ? Et qu'est-ce qui se décode ? ».

Si je prends l'exemple de *L'Après-midi d'un foehn*, la première marionnette est rose. Si la deuxième est bleue, on pense au code garçon-fille. Donc la deuxième marionnette ne peut pas être bleue. La deuxième sera jaune ou verte ou même rose. En tout cas, j'ai immédiatement conscience qu'un objet, dans la société dans laquelle je vis, porte des symboles. Il est codé.

À chaque fois, que je travaille avec des nouveaux objets ou des nouvelles matières, je cherche à savoir quels symboles porte cet objet, quels symboles porte la couleur, quels symboles porte sa forme. Je cherche alors à savoir si je peux déjouer ce symbole ou si je mets cet objet au rebut. [...] Un objet porte-t-il tout de suite quelque chose ? S'il ne porte rien, il m'intéresse. S'il porte déjà quelque chose, est-ce que je suis en capacité de le piéger ?⁷⁰⁴

L'artiste affirme écrire en conscience des codes, à partir d'eux ou pour les défaire. Ce rapport à l'objet comme signe socialement et culturellement codé amène certain·e·s artistes à requalifier le dispositif d'animation de l'objet-marionnette en geste de suggestion, suggestion d'un sens commun, qui sera ou non désamorcée. Nous explorerons plus avant dans le dernier chapitre de la troisième partie les processus par lesquels, à partir de cette conscience du code, pourraient aussi être désamorcés les stéréotypes ou renouvelés les imaginaires collectifs.

⁷⁰² Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », *op. cit.*, p. 440.

⁷⁰³ B. ERULI, « Images du corps et mannequins dans « La Classe morte » de Tadeusz Kantor », *op. cit.*, p. 120.

⁷⁰⁴ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 114 du vol. 2 de la thèse.

3.1.3 De l'authenticité fictive au rayonnement de l'aura

Ce qui agit dans l'objet mis en scène, à partir de lui, est donc une forme de projection collective, qui ne va pas chercher le sens à même l'objet mais dans la mise en tension de celui-ci au sein du dispositif dramatique. Ainsi s'opère une délocalisation de la présence que la notion d'« aura » conceptualisée par Walter Benjamin aide à penser. Il entre dans la définition de ce concept une idée d'authenticité, que l'on retrouve dans l'approche de l'objet comme « réceptacle », et qui éclaire sur la dynamique de projection de présences à partir de l'objet.

L'aura d'une œuvre selon Walter Benjamin tient à la manifestation en puissance de la main créatrice, dans le temps de la confrontation à l'œuvre. C'est en cela que l'aura est liée à la « valeur culturelle »⁷⁰⁵ de l'œuvre d'art et que le philosophe constate sa disparition à l'heure de la reproductibilité technique des œuvres.

Or cette présence de la main humaine est un trait récurrent dans l'esthétique des objets-marionnettes qui font l'objet d'une animation illusoire. Les visages des mannequins de Gisèle Vienne sont peints, non pas de façon hyperréaliste mais dans le style des portraits de Fernand Khnopff, qui laisse apparents les coups de pinceaux. Les poupées de Francis Marshall mises en scène dans les *Hurléments* comme les automates de Gilbert Peyre ou les marionnettes électroniques de Zaven Paré gardent des traces de leur processus de construction : fils, soudure, vis, mécaniques internes sont laissés apparents. Phia Ménard se met en scène à l'ouverture de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* en train de construire l'objet-marionnette. Tous ces exemples témoignent de la volonté d'empreinte de la main humaine sur les objets mis en scène. Cette empreinte est l'autre nom de l'authenticité. Elle est garante de l'unicité de l'objet, qui fonde son aura.

Ce sceau du « *hic et nunc* de l'original »⁷⁰⁶ fait donc signe, au moment de sa mise en jeu dramatique, vers une présence passée. L'aura de l'œuvre est un tenant du potentiel de l'objet à concentrer dans le temps de son exposition, des temps et des espaces autres. Elle est « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »⁷⁰⁷. L'aura de l'objet signale la chose passée et son existence ailleurs. L'objet se signale à travers elle comme n'étant pas le corps de l'instance *présentée* quoiqu'il en manifeste la présence.

C'est à travers ce concept d'aura et sa mise en jeu dans l'approche esthétique des objets-marionnettes qu'il nous est possible de saisir une modalité du décrochage entre objet-marionnette et lieux de la présence. Ce lien indique un rapport entre l'objet et la présence, qui est de l'ordre du

⁷⁰⁵ W. BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 19.

témoignage⁷⁰⁸ ou de l'indicialité. L'objet ne fonctionne pas comme métaphore de l'instance en présence – en cela, il n'est pas objet-marionnette. Le lien entre lui et la figure dramatique se joue davantage sur le plan de sa matérialité : la matière est témoin, indice ou relique de la figure en présence.

3.2. Susciter le voir cérémoniel

La mise en scène de l'objet morcelé produit donc son devenir opaque. Elle bloque l'accès à un sens métaphorique. Ainsi le mode de réception de la présence doit-il relever d'une autre forme de sensibilité. Il s'agit pour les artistes d'écrire dans le dispositif de la création la possibilité d'un voir cérémoniel, qui ne relève pas du regard quotidien sur les objets, ni du regard conventionnel sur l'objet-marionnette.

Ce voir cérémoniel peut notamment passer par une maîtrise des rythmes corporels et des positions physiques des spectateur·trice·s les un·e·s par rapport aux autres et par rapport à l'espace de jeu. Les *Hurlements* du Clastic Théâtre autant que *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard ou encore *Rêves et motifs* des Rémouleurs déplacent par exemple les codes spatiaux de la frontalité théâtrale.

L'importance de la projection imaginaire dans la construction des présences nécessite de préparer le public à la perception des signes minimaux. Le choix des lieux de représentation et les constructions scénographiques traduisent une réflexion sur le type de confrontation à installer entre le·la spectateur·trice et l'espace de jeu.

3.2.1 Projections dans un espace ritualisé

Olivier Vallet, dans l'entretien que nous avons réalisé avec lui, insiste sur l'importance de l'entrée dans le spectacle⁷⁰⁹. Pour le précédent spectacle, *Hulul*, il avait imaginé un sas, avant l'entrée dans le chapiteau afin de préparer l'attention du jeune public. Dans le dossier technique de *Rêves et motifs*, la compagnie indique vouloir jouer non seulement dans des « lieux circulaires [tels des] cirques [ou] plateaux de théâtre » mais aussi dans des lieux d'accueils tels des « friches industrielles, hangars, granges, abbayes... »⁷¹⁰. Cette énumération de lieux témoigne d'une recherche d'espaces marqués par une histoire et une fonction extra-théâtrale. L'abbaye fait écho à la dimension rituelle liée, dans le spectacle, à la convocation d'une voix du passé. Les friches,

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁰⁹ O. VALLET, « Entretien réalisé par Julie Postel », Aubervilliers, 2017, p. 129 du vol. 2 de la thèse.

⁷¹⁰ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, dossier du spectacle », 2017, p. 7.

hangars et granges sont des espaces marqués par d'autres présences, parfois passées. Dans ces vastes locaux, les spectateur·trice pourraient se sentir resserré·e·s et blotti·e·s, en cercle au centre des images animées que les artistes projettent au-delà des gradins. Le positionnement en cercle et en groupes resserrés au sein d'espaces rendus vastes par le débordement des images est propre au déploiement d'un cérémoniel. L'image de ces spectateur·trice·s évoque le rassemblement autour d'un feu à la tombée de la nuit, dispositif propre à attirer les regards vers les éléments lumineux et à déclencher la rêverie.

3.2.2 Décentrer les regards

Avec les *Hurlements* du Clastic Théâtre, il s'agit non seulement d'exposer des objets mais surtout de les installer dans un espace ritualisé et de susciter un regard nouveau sur eux. Le dispositif déambulatoire parvient à éveiller le regard à des présences virtuelles, *a priori* invisibles.

Le choix de la forge de Nouzonville permet un double déplacement. D'une part, des spectateur·trice·s habitué·e·s des théâtres se déplacent vers un autre type de lieux – d'ailleurs excentré par rapport au centre géographique du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette qui se joue en grande partie à Charleville-Mézières. D'autre part, des spectateur·trice·s, parmi lesquel·le·s certain·e·s habitent Nouzonville, déplacent leur relation à un lieu de travail fréquenté quotidiennement, en s'y rendant en-dehors du cadre professionnel. D'une part, la « sortie au théâtre » devient « sortie à l'usine » et suscite un regard sur de nouveaux lieux. D'autre part, la sortie à l'usine, en-dehors du cadre du travail, renouvelle les habitudes de regard dans ce lieu.

À l'intérieur de l'usine, le décentrement du regard spectatorial se poursuit avec une invitation à la mise en mouvement réelle des corps. Par sa déambulation à travers l'usine ardennaise, à l'heure où cet espace est clos et isolé du rythme quotidien, le·la spectateur·trice réinvestit symboliquement un espace de travail sur le mode de la flânerie. Aussi le·la spectateur·trice devient curieux·se et promeneur·se là où l'entreprise industrielle assigne quotidiennement des employé·e·s à une fonction et à un espace déterminé. Le lieu quotidien devient, à l'occasion de la représentation, extraordinaire.

L'enjeu est d'offrir aux regards une plus grande liberté de circulation et de briser les cadres quotidiens de lecture des objets pour attiser une sensibilité différente aux objets et aux formes inertes. Ce glissement des cadres, parce qu'il les trouble, les fait aussi apparaître. Il s'en suit à la fois une prise de conscience par rapport à des habitudes mais aussi une attention plus aigüe aux éléments ritualisés, à partir desquels des présences pourront être projetées.

3.2.3 L'éveil des corps

La mise à l'écoute de l'objet fait partie du travail de l'interprète autant que de l'activité spectatorielle. La sensibilité aux présences encloses ou projetées sur l'objet n'est permise que par la construction d'un cadre sensoriel extraordinaire. En ce sens, un lien très fort existe entre la condition physique et le type d'images élaborées par les spectateur·trice·s. Lorsqu'Hans Belting affirme la faiblesse de la pensée occidentale qui dissocie images mentales et images physiques⁷¹¹, il nous amène à penser que les lieux de la présence sont aussi les corps des spectateur·trice·s, qui l'identifient, la reconnaissent, la co-construisent. Aussi les repères visuels étant parfois rares, instables ou opaques, la construction de présences passe également par un éveil des autres sens.

L'entrée du public des *Hurlements* dans l'usine se fait après qu'il ait été informé par un interprète-guide des consignes de sécurité à respecter sur le parcours. L'évocation d'un possible danger physique, même avec humour, rappelle le·la spectateur·trice à sa propre condition corporelle. La largeur de la porte par laquelle les spectateur·trice·s entrent un·e par un·e, autant que la différence d'éclairage et de température entre l'intérieur et l'extérieur marquent une rupture entre deux mondes.

D'autre part, le parcours suivi par le public, parfois divisé en petits groupes, ménage une alternance de phases lentes – de lecture, de contemplation – et de phases d'accélération – lors, par exemple, de déplacements sous les injonctions du guide ou déclenchés par une alarme. Le·la spectateur·trice est éprouvé·e physiquement et sa propre respiration peut connaître des variations d'une séquence à l'autre. Il est d'ailleurs significatif que la représentation se termine systématiquement par le partage d'un verre et de nourriture simple au cœur de l'usine. Étant lui-même lieu de co-création des présences, le corps spectateur n'est jamais négligé ou oublié. Ses cinq sens sont aiguisés et requis pour la convocation des présences dramatiques et leur mise en partage.

La metteuse en scène Gisèle Vienne affirme à propos de l'expérience physique vécue par le public qu'elle considère « la mise en scène en référence à la cérémonie » et que sa recherche vise à « nous amener dans un autre état », à créer une perturbation du « rapport de [notre] corps avec ce monde »⁷¹². La perte de repères provoquée par la scénographie lumineuse de *The Pyre* autant que par le brouillard envahissant la scène dans *This is how you will disappear*, par exemple, participent de

⁷¹¹ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 31.

⁷¹² Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », *op. cit.*, p. 435.

ce mécanisme de désorientation sensorielle. Si Gisèle Vienne choisit toujours des dispositifs frontaux qui semblent distinguer assez clairement l'espace de la scène de celui de la salle, les corps spectateurs n'en vivent pas moins une expérience physique extrême. L'intégration du public dans le cérémoniel passe par des invasions sensorielles (sonores, lumineuses) qui effacent la limite possible entre scène et salle. La sortie de l'équilibre quotidien du corps, de sa torpeur, semble être chez Gisèle Vienne la condition *sine qua non* au travail spectatorial de projection à partir des signes visibles.

3.3. Le hors-champ de l'objet dans un monde sans transcendance

3.3.1 L'objet et le sacré dans les discours d'artistes

Il importe de réaffirmer le sens esthétique dans lequel nous recourons au modèle du rituel pour nos analyses. Alors que nous cherchons un discours pragmatique et analytique sur l'économie des présences, il importe de ne pas céder à l'aura de mystère voire de « mysticisme »⁷¹³ qui souvent accompagne cet objet dans les discours.

L'évocation du sacré ou du cérémoniel est chose fréquente dans les propos de différents artistes à propos des dispositifs qu'il·elle·s mettent en œuvre. François Lazaro pense sa pratique à partir de modèles de rituels qu'il observe comme étant atemporels et universels. Il affirme ainsi que notre lecture de l'image est induite par des dispositifs particuliers « sans être remise en question, par des apprentissages culturels qui eux-mêmes reposent sur une *commune pulsion* à interpréter »⁷¹⁴. Dans son article sur « l'art de faire parler les pierres »⁷¹⁵, il parle ainsi indifféremment de « groupe »⁷¹⁶ – sous-entendu, groupe de spectateur·trice·s – ou de « tribu »⁷¹⁷ puis il utilise le modèle religieux pour décrire la pratique de l'animation d'objets. Il s'agit selon lui, dans l'acte d'animation, de « faire parler les dieux »⁷¹⁸. Le glissement du modèle religieux au modèle dramatique se lit notamment dans cet article à travers l'énumération suivante : « c'est le

⁷¹³ Guillaume Lecamus, dans l'entretien que nous avons réalisé avec lui, fait entendre cette friction avec le « mystique », tout en réaffirmant l'inexactitude de ce terme pour désigner la forme ou le processus esthétique qu'il cherche à désigner mais pour lesquels les mots lui manquent. (cf. G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », Charleville-Mézières, 2017, p. 101 du vol. 2 de la thèse.)

⁷¹⁴ F. LAZARO, « L'art de faire parler les pierres », *op. cit.*, p. 32.

⁷¹⁵ F. LAZARO, « L'art de faire parler les pierres », *op. cit.*

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷¹⁷ *Id.*

⁷¹⁸ *Id.*

dieu, l'esprit, la pierre, l'objet, la marionnette qui produit ses propres mouvements »⁷¹⁹. François Lazaro revendique ainsi une pratique des arts de la marionnette possédant des principes universels proche du totémisme ou de l'animisme. La pratique de l'animation illusoire, notamment dans les *Hurlements*, se construit par exemple sur un principe d'association entre l'immobilité et le divin ou le surnaturel, que les anthropologues reconnaissent comme un trait des pratiques religieuses antiques⁷²⁰.

Le discours de Gisèle Vienne sur sa pratique rapproche également la représentation théâtrale de l'art sacré. Elle cite dans sa présentation de *The Pyre* les propos d'Isadora Duncan sur le rapport entre l'art et le religieux : « la danse de l'avenir deviendra à nouveau un art hautement religieux comme aux temps des Grecs. Car un art qui n'est pas religieux n'est pas un art, c'est une marchandise quelconque »⁷²¹. Guillaume Lecamus affirme qu'une de ses recherches actuelles porte sur la position de « l'acteur chaman »⁷²². Il s'intéresse précisément au mode de discours que l'on associe à cette posture. Il appelle « mystique », quoique le terme ne le satisfait pas, un rapport du corps à la parole qui place l'interprète en position de relais et dans un état proche de la transe.

[...] ce qui m'intéresse beaucoup en ce moment, c'est l'acteur chaman. Mais plus au niveau du récit. C'est-à-dire que je me pose la question « Comment on donne un texte, ou un conte ? Comment ça s'articule ? ». [...] Ce qui m'intéresse, c'est comment altérer les sens afin d'atteindre certains états physiques, qui font que l'on quitte la politesse du corps et de l'interprétation. Comment on arrive à entrer dans des espèces de transe ? Il y a des mots comme « possession », par exemple. Sauf que nous, on est à un endroit, où ça ne se produit pas parce qu'il y a un dieu qui descend dans ton corps, mais parce que tu peux te retrouver habité par une écriture ou par des images, par des espèces de flots d'images, qui vont transformer complètement ton état physique.⁷²³

L'enjeu de ces emprunts aux modèles religieux est de réussir, pour les artistes, à nommer des dispositifs et des états de corps qui échappent à la binarité entre corps et langue et qui ainsi produisent des relais entre le visible et l'invisible. De tels dispositifs de parole échappent au dialogue cartésien. Ils jouent dans l'ordre du fantasmatique, de l'inconscient, des logiques de groupe et débordent la binarité entre matériel-corporel-visible, d'une part, et immatériel-spirituel-invisible.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷²⁰ M. AUGÉ, *Le Dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988 ; cité par M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, *op. cit.*, p. 17.

⁷²¹ I. DUNCAN, *Der Tanz der Zukunft*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1903 ; cité par G. VIENNE, « The Pyre », sur *Gisèle Vienne*, <<http://www.g-v.fr/fr/shows/the-pyre/>>, 2013.

⁷²² G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 101 du vol. 2 de la thèse.

⁷²³ *Id.*, p. 101.

Si notre recherche nous a permis de constater les nombreux emprunts aux modèles religieux, il s'agit pourtant de saisir au mieux leurs enjeux et implications dans un monde sans transcendance, comme tente de l'expliquer Guillaume Lecamus dans l'extrait d'entretien cité ci-dessus.

Il s'agit donc de saisir ce que produit le modèle du rituel lorsqu'aucune visée d'édification religieuse n'est en jeu. Jusqu'à quel point les modèles religieux, les principes empruntés au totémisme ou à l'animisme, peuvent-ils aider à saisir les mécanismes esthétiques en jeu dans l'élaboration des présences marionnettiques ? Quels sont plus précisément les emprunts à ces modèles qui permettent d'éclairer le décrochage entre l'objet et la présence ?

La conception artaudienne du rituel comme une question de rigueur est une piste de la transposition païenne du modèle rituel. La rigueur du théâtre balinais que décrit Antonin Artaud dans *Le Théâtre de la cruauté* fonde le caractère mystérieux du signe théâtral⁷²⁴. Elle est le tenant de la charge hiéroglyphique⁷²⁵ du signe plastique en scène. Nous retrouvons dans les propos d'Olivier Vallet cette idée d'une « justesse » dans le jeu produite par une attention et une précision extrême des réglages des machines.

Je dirais que la justesse par rapport aux objets tient à la précision du montage. La précision de l'installation. Le miroir liquide est un dispositif très exigeant. Pour que ça fonctionne bien, il doit être précisément réglé. Ça demande un temps de préparation et tout doit être bien calé. C'est comme cela qu'on trouve la justesse, quand tout est exactement à sa place, prêt à jouer.⁷²⁶

Ainsi explique-t-il que la première image du spectacle *Rêves et motifs* a d'abord été celle de l'interprète, « absorbée », dans ces réglages :

Le début du spectacle, à un moment, c'était Anne qui finissait le réglage du miroir liquide. Elle était absorbée sur son escabeau, à régler les petits robinets. C'est très précis.⁷²⁷

Nous pouvons entendre, à travers ce que l'artiste nomme « justesse », la qualité d'attention et de jeu qui produit l'effet escompté, de captation des regards, d'animation des objets, de création de la présence.

Il apparaît donc que la référence au sacré permet aux artistes de désigner une posture d'attention extrême aux signes produits et perçus. Attention qui produit une forme d'« absor[ption] »⁷²⁸ (dans le discours d'Olivier Vallet) ou encore de « possession »⁷²⁹ (dans le discours de Guillaume Lecamus. Elle nous renvoie également à la définition donnée par Michel Serres, et rapportée par Bruno Latour, de la religion comme « le contraire de la négligence »⁷³⁰.

⁷²⁴ « Sur le théâtre balinais » in A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 82.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 83

⁷²⁶ O. VALLET, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 124 du vol. 2 de la thèse.

⁷²⁷ *Id.*, p. 130 du vol. 2 de la thèse.

⁷²⁸ *d.*

, p. 130.

⁷²⁹ G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 102 du vol. 2 de la thèse.

⁷³⁰ Michel Serres cité par Bruno Latour in *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, *op. cit.*, p. 109.

3.3.2 Exigence critique face aux objets

Les objets qui s'offrent aux regards comme matières inanimées et empêchent leur interprétation métaphorique, impliquent pour les spectateur·trice·s une lecture sensible mais aussi une forme de travail critique. Les modes de fonctionnement comparés de l'idole et de l'icône nous aident à penser cette attitude active dans le rapport aux images opacifiées, dans le rapport entre objets immobiles et présences.

L'idole ou *eidolon* dans sa forme grecque est, selon les termes de Monique Borie, le « fantôme qui se montre », « l'apparition d'origine surnaturelle », « l'image du rêve »⁷³¹. Autrement dit l'idole, dans sa conception archaïque a valeur de présence dans le visible d'une puissance de l'invisible. Elle opère un lien entre l'immanent et un inaccessible ailleurs. Or, il apparaît que les objets mis en scène par Gisèle Vienne, François Lazaro, Éric Deniaud ou encore Guillaume Lécamus, résistent en partie à un tel lien. Ils n'opèrent pas sur le mode de la référence univoque à une instance transcendante ou extérieure. Les objets-marionnettes, que nous observons, morcelés, dématérialisés, inanimés, ne font ni office d'idoles, ni ne fonctionnent comme effigies ou simulacres parce que leur potentiel référentiel est désamorcé de multiples façons.

Leur fonctionnement est davantage de l'ordre de l'icône. Marie-José Mondzain, qui a mené ses premiers travaux d'iconographie sur les querelles de l'image à l'époque byzantine, explique à partir de l'histoire des images chrétiennes que « quand on construi[sit] l'icône, l'injonction insistante de ne pas l'adorer (lâtrie) mais de lui rendre honneur (timie) [fut] fondamentale pour que les bénéfiques de la rédemption de l'image la rendent légitime pour une réinterprétation du passionnel »⁷³². Ce rapport à l'image qu'elle décrit peut nous éclairer sur celui qui s'instaure avec l'objet sur les scènes marionnettiques contemporaines.

Face aux manques d'habitation des mannequins de Gisèle Vienne, face aux formes avortées des sculptures de Jean-Pierre Larroche et Zoé Chantre, face à la forme inarticulée du cycliste de 54x13 posé devant l'interprète, le·la spectateur·trice n'a d'autres choix que de ne pas « adorer » l'objet mais de le prendre pour repère, de le considérer de façon dépassionnée comme balise et support de la construction dramaturgique générale.

Marie-José Mondzain nous permet de faire le lien entre l'aura benjaminienne des objets et ce que nous affirmons comme l'engagement corporel nécessaire aux processus de réception, en affirmant que, contrairement à l'idole, l'image iconique « n'est plus à la portée des yeux » et qu'elle ouvre « un nouveau chapitre de la tactilité »⁷³³. L'objet-icône offre ainsi une forme de liberté à

⁷³¹ Pour les trois expressions citées : M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, op. cit., p. 15.

⁷³² M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, op. cit., p. 45.

⁷³³ M.-J. MONDZAIN, *Homo spectator*, op. cit., p. 204.

son·sa observateur·trice, en se refusant à une lecture univoque et idolâtre. Ce jeu impose alors une « exigence critique du sujet devant tout objet qu'on lui donne à voir »⁷³⁴. L'aura des objets autant que leur opacité comme médiums situent la notion de liberté dans le hors-champ de l'objet⁷³⁵.

3.3.3 Représenter une relation au monde

Didier Plassard affirme, en historien des arts de la marionnette, qu'au cours de la seconde moitié du XX^e siècle,

l'abandon de la manipulation verticale (soit par le haut, soit par le bas) au profit d'une manipulation horizontale a permis aux marionnettistes de sortir des schémas religieux, structurés par l'opposition du ciel et de la terre, de l'âme et du corps, pour porter sur la scène un monde immanent, préservant la part du mystère et de l'inquiétude métaphysique [...], mais où l'interaction entre les hommes passait au premier plan.⁷³⁶

Ainsi éclaire-t-il le transfert du religieux au politique dans le langage des arts de la marionnette.

La disjonction que nous analysons entre lieu de la présence et objet doit être mise en relation avec un tel transfert. Nous devons saisir en quoi les résurgences des formes totémiques, animistes et cérémoniels sont porteuses d'enjeux politiques et philosophiques et non uniquement religieux.

Un récit sur la relation entre les choses et entre les corps se tisse dans la lecture de l'objet comme icône. « Quand je m'attaque à un travail, ce n'est pas avec l'intention de dire quelque chose aux autres mais, avant tout, pour expliciter *un rapport au monde*, essayer d'y voir clair. [...] Je réécris des bouts de monde avec des corps dans l'espace »⁷³⁷. Cette affirmation de François Lazaro situe l'enjeu dramaturgique du langage marionnettique dans la représentation d'un rapport, d'une relation. Cette disposition dramaturgique prend la forme d'une mise en scène d'objets qui dirigent notre regard non vers eux mais vers leur marge, vers leurs relations à l'espace, aux corps, aux autres médiums scéniques.

L'invention par Bruno Latour du concept de « faitiche » semble efficiente pour penser ces objets qui nous parlent de notre relation au monde. Dans son essai *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, l'anthropologue montre comment les modernes, en l'appelant « croyance », méprisent le lien que crée le fétiche entre « le fabriqué » et « le réel ». Dans un geste de réaffirmation de ce lien, qui « permet de vivre », Latour fonde le terme de « faitiche », contraction du « fait » (le réel) et du

⁷³⁴ *Id.*

⁷³⁵ Nous récrivons ici les propos de Marie-José Mondzain qui sont : « La notion de liberté se situe dans le hors-champ de l'image », in *Le Commerce des regards*, *op. cit.*, p. 11.

⁷³⁶ D. PLASSARD, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, juin 2009, p. 23.

⁷³⁷ F. LAZARO, « Les pantins, du Rêve à la rue », *Théâtre / Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, 2009, p. 29.

« fétiche » (le fabriqué). Selon lui, ces « êtres décalés permettent de passer continûment de la construction à l'autonomie sans jamais croire ni à l'un ni à l'autre »⁷³⁸, sans idolâtrie, ni croyance contrainte, car « en pratique, personne ne choisit entre réalité et fétiches »⁷³⁹.

Aborder l'objet-marionnette sous cet angle permet d'affirmer de même que personne ne croit à la présence *en* l'objet mais d'analyser précisément des relations à l'objet, plus subtiles et poétiques, plus émancipatrices peut-être. Cela permet de penser l'objet comme balise « fabriquée » pour construire notre relation au réel et pour éveiller notre sensibilité à des présences dramatiques qui émergent entre les corps et les objets.

L'objet-marionnette, comme « faitiche », est avant tout catalyseur d'attention. Ses ruines sont les balises qui nous tiennent ensemble, qui orientent notre liberté d'interprétation au cours de la représentation. De plus, ces objets qui se montrent comme fabriqués nous permettent de nous « savoir tenus par des êtres nombreux qui font exister [ces attaches] »⁷⁴⁰. Cette monstration du lien – monstration qui tient au trouble, à l'équivocité, au caractère explicitement artificiel qui unit les « deux corps de la marionnette »⁷⁴¹ – permet de nuancer la comparaison de la représentation théâtrale à un rituel religieux. Si la religion est bien, étymologiquement du moins, une question de liens (du latin *religio*), le fait de rendre visible les mécaniques du rapport, le fait de représenter le rapport au réel constitue une posture politique et non religieuse.

4. Conclusion

La mise à mal de l'assise matérielle de la figure marionnettique produit, par écho, le délitement du lien entre les « deux corps de la marionnette ». La présence de la figure, parce qu'elle ne s'ancre plus de façon continue dans un objet ou un corps, ne s'élabore plus à partir d'eux sur le mode de la métaphore. Ainsi l'objet ne se rencontre-t-il pas sur les scènes contemporaines comme objet-marionnette : il n'occupe plus cette fonction de mise en visibilité d'un invisible.

Pourtant, il persiste une fonction de ces objets, chez François Lazaro, chez les Rémouleurs, chez Gisèle Vienne, qui nous invite à les analyser suivant une filiation par rapport à l'objet-marionnette. Ils occupent une fonction de relais pour son élaboration. Ils ne sont pas simples

⁷³⁸ B. LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, *op. cit.*, p. 65.

⁷³⁹ *Id.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁴¹ Nous continuons d'emprunter cette expression à Amos Fergombé : « Les deux corps de la marionnette », *op. cit.*

outils ou accessoires en marge de l'élaboration d'une présence incarnée mais permettent à partir d'eux l'élaboration d'une présence entre les corps.

Leur fonctionnement métaphorique est désamorçé par un geste d'exhibition de leur matérialité, qui les opacifie en tant que médiums. C'est en effet comme persistances matérielles irréductibles, comme objets abandonnés, comme objets opaques et insignifiants, que ces objets font sens au plateau.

Le statut spécifique de ces objets, qui ne sont ni de simples outils pour la représentation d'un drame incarné, ni purs objets-marionnettes, tient au déploiement en puissance de leur expressivité enclose. Quoiqu'immobiles, la lumière et l'ombre creusent leur volume dans l'espace. Quoiqu'inarticulés, les mouvements des interprètes permettent de leur associer voix et mouvements. Quoique figés, leurs matériaux sont fictivement porteurs de récits. Ainsi persiste sur le mode de l'aura le déploiement dramatique de présences *à partir* d'eux.

Pourtant l'animation illusoire ou animation par frictions ne se substitue pas sans conséquence à la manipulation et au fonctionnement métaphorique des objets. Ce processus traduit dans le visible un manque à figurer. Il rend tangible une résistance des objets, une difficulté à faire présence.

Une telle construction des présences nécessite alors que les spectateur·trice·s travaillent eux-mêmes à l'animation des images. Outre le geste de l'interprète, qui devient traducteur ou intermédiaire, l'ensemble des sons, lumières et même températures permettent de poser un cadre attentionnel extraordinaire. La précision et la rigueur, avec lesquelles ils sont orchestrés, reprennent des principes de rituels religieux. La cérémonie contemporaine d'animation illusoire des objets propose pourtant une forme de représentation du monde, qui n'ouvre pas sur une présence surnaturelle. La friction des objets fait apparaître la relation entre humains. Le décrochage entre lieux de la matière et lieux de la présence permet de représenter un état du monde comme tissage d'interactions, en-dehors même de toute transcendance.

Le fonctionnement auratique des objets, *à partir* desquels se déploie la présence, permet enfin un rapport critique aux présences érigées. La mise en visibilité du travail qui crée la présence permet une lucidité sur le processus et laisse l'écart et l'artifice visibles. En outre, l'objet dans ce procès « n'incorpore pas » la présence (pour reprendre les termes distingués par Thomas Dommange⁷⁴²). L'objet n'est pas habité mais avivé. Il s'agit de mettre en friction ce corps pour en faire émerger une présence. Plus que comme métaphore ou icône, l'image fonctionne alors comme balise dans le visible.

⁷⁴²⁷⁴² Voir la distinction établie par Thomas Dommange entre incarnation, personnification et incarnation, dans nos « Préliminaires pour cerner la présence », p. 66.

Chapitre 3.

Présence spatialisée

Partout l'incompréhensible ; nulle part l'inintelligible.

Et à tout cela ajoutez la question redoutable : cette immanence est-elle un Être ?

On est sous l'ombre. On regarde. On écoute.⁷⁴³

Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*.

L'objet-marionnette subsistant doit être considéré non pas comme le corps unique limité de la figure en présence mais comme relais vers elle. En effet, il guide le regard des spectateur·trice·s et l'amène à faire émerger lui-même la présence. Autrement dit, l'objet-marionnette dévie l'attention du public par effet de rayonnement vers un invisible, constitutif de la présence dramatique. Pour saisir au mieux la présence dans sa dimension spatiale, notre analyse ne peut se limiter à l'objet en lui-même. Elle doit s'intéresser à l'espace scénique, cet invisible vers lequel s'opère le rayonnement et dans lequel la figure peut se déployer. Dans le présent chapitre, nous traiterons donc des différentes fonctions dramaturgiques de la scénographie et du dispositif spatial, au prisme de la circulation des présences.

Il est des approches scénographiques des arts de la marionnette qui visent simplement à poser un cadre pour le regard. Emmanuelle Ebel évoque en ouverture de l'ouvrage *Mettre en scène et scénographier la marionnette* ce rôle commun à la scénographie et à la manipulation, qui est de diriger les regards⁷⁴⁴. Toutefois, le démantèlement de l'unité et de l'unicité de l'objet-marionnette rend extrêmement poreuse la limite séparant l'objet-marionnette de la scénographie animée. Les éléments constituant les parts matérielles et ondulatoires du dispositif artistique ne peuvent s'analyser selon la seule approche sémiologique, qui distinguerait les fonctions de création d'un espace et d'élaboration des présences. Les éditorialistes du numéro 2 de la revue *Puck* abordaient déjà en 1989, dans un texte intitulé « Passerelles », la spécificité dramaturgique de la scénographie animée :

⁷⁴³ V. HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, [1866], Paris, Garnier Flammarion, 1980, p. 427-428.

⁷⁴⁴ « L'espace entre le marionnettiste et la marionnette permet au spectateur de glisser son propre regard, ses réflexions, dans la représentation. [...] La scénographie et la manipulation proposent simplement une direction de regard ». (in E. EBEL, « Créer de nouveaux espaces pour les marionnettes d'aujourd'hui, rêver un espace pour demain », dans G. Callies *et al.*, *Mettre en scène et scénographier la marionnette*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2009, p. 20).

La marionnette n'est pas un objet d'art : elle vit de son mouvement. Réaliser une marionnette signifie construire l'espace où elle doit évoluer, accomplissant ses virtualités. [...] [Le] théâtre de marionnette implique une conception de l'espace élastique, imprévisible, propice à la distribution d'une nouvelle donne expressive.⁷⁴⁵

Bien qu'il ne s'agisse pas encore dans ce texte du devenir espace de la figure marionnettique et même s'il sépare « la marionnette » de « l'espace où elle doit évoluer », cet extrait rend compte, grâce l'idée d'un « espace élastique, imprévisible » du potentiel de métamorphose d'un espace, conçu comme lieu d'engendrement de la présence.

La ruine de l'objet-marionnette (partie I) et la dislocation du lien univoque entre lieux de la matière et lieu de la présence (partie II – chapitres 1 et 2) nous conduisent à une conception spatialisée de la présence marionnettique. La dissolution des frontières entre la marionnette et l'espace a des répercussions sur le mode de manifestation de la présence. Les œuvres contemporaines développent ainsi ce que nous appellerons des figures « paysagées », afin de faire entendre leur influence spécifique sur la construction dramatique de la création. Nous employons le terme de « paysage » suivant le sème qu'en retient Michel Vinaver, notamment lorsqu'il invoque la « pièce-paysage »⁷⁴⁶ pour désigner une construction dramaturgique « par reptation aléatoire, par juxtaposition contingente de micro-actions discontinues »⁷⁴⁷. Il oppose à celle-ci la « pièce-machine », qui progresse par enchaînement de cause et d'effet, c'est-à-dire selon un principe de nécessité. Cette conception de la présence est également influencée par Denis Guénoun lorsqu'il parle de la « face » de la scène théâtrale⁷⁴⁸. Son approche philosophique permet de concevoir une présence dramatique comme épiphanie, comme « apparaître-là » et non suivant le déploiement temporel et chronologique d'une action. Dans nos analyses, le néologisme de figure « paysagée » a pour but de rendre compte d'une projection spatiale de la figure, dont la révélation par fragments constitue le fil de la représentation. Le corps ponctuellement visible de la figure paysagée n'est jamais son corps unique et entier. Il n'en est jamais qu'une parcelle, située au cœur d'un dispositif plus large. Au sein de ce dispositif la figure s'avère multi-médiale et se manifeste suivant des intensités variables de présence. Ces variations d'intensité sont celles qui structurent ce que nous appelons le relief des présences.

Dans ce chapitre, nous souhaitons donc interroger les liens entre objets, espace et figures à travers le motif de la spatialisation de la présence. Notre analyse s'articulera autour des questions

⁷⁴⁵ Comité éditorial, « Passerelles », *op. cit.*, p. 3.

⁷⁴⁶ M. VINAVER (éd.), *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 905.

⁷⁴⁷ *Id.* Dans sa méthode d'analyse, Michel Vinaver oppose sur l'axe « dynamique de l'action d'ensemble », la « pièce-paysage » à la « pièce-machine », qui progresse « par enchaînement de causes et d'effets », c'est-à-dire selon un principe de nécessité. (*Id.*)

⁷⁴⁸ D. GUÉNOUN, *Actions et acteurs*, *op. cit.*, p. 21.

suivantes : quels sont les mécanismes qui confèrent à la figure, débordant corps et objets, son caractère dynamique et étendu ? Quels sont les symptômes de ce débordement ? Comment la figure spatialisée acquiert-elle un caractère dramatique ?

Les objets-marionnettes troublent la distinction entre espace et figure dramatique, soit parce qu'ils représentent à proprement parler un lieu, soit parce qu'ils servent eux-mêmes de lieu où évoluent d'autres figures. Selon le rapport d'échelles entre l'espace de jeu et la figure de lieu, les créations étudiées articulent deux niveaux de drame. L'imbrication de figures d'échelles différentes provoque une mise en tension de l'individuel et du social, de l'intime et du politique. Par ailleurs, suivant l'affirmation ou non d'une figure humaine au cœur de cette figure de lieu, la figure paysagée peut acquérir une présence que nous qualifierons d'« environnementale ». Elle met en question l'anthropocentrisme des conceptions théâtrales comme de tout un système politique et philosophique.

Les objets morcelés envahissant la scène, la matière étendue ainsi que la mise en relief des sons permettent de spatialiser la présence. Ils la concentrent ou la diffusent alternativement dans diverses zones du dispositif, structurant ainsi le relief mouvant d'un paysage de présences. Le dispositif de représentation se structure ainsi en étendues matérielles et immatérielles que traversent des présences. Cette dilatation ondulatoire de la marionnette favorise des dramaturgies de la submersion : le rapport d'échelles peut devenir conflictuel et mettre en danger la figure humaine. Un drame se joue alors davantage dans le partage déséquilibré de l'espace du dispositif que dans le déploiement temporel d'un conflit entre des sujets.

Dans les créations de Benjamin Verdonck, de Gisèle Vienne ou encore des Ateliers du spectacle, nous remarquons une dissolution de la notion de marionnette comme sujet fictif, au profit d'une présence marionnettique conçue comme champ et vecteur de stratification des images scéniques. La marionnette semble être, pour ces artistes, un instrument d'écriture impliquant une conception géographique du drame. Nous proposerons donc, dans ce chapitre, une conception de la présence marionnettique comme dynamique topologique⁷⁴⁹.

⁷⁴⁹ Dans le cadre de cette thèse, nous employons le terme « topologique » non pas dans son sens mathématique mais dans son sens étymologique qui signifie « relatif au lieu ». L'emploi de ce terme plutôt que celui de « spatial » doit attirer l'attention du·de la lecteur·trice sur les propriétés physiques et géométriques du lieu de performance des présences.

1. Figure-paysage : vie fictive des espaces

Dans les créations de François Lazaro, de Gisèle Vienne, de Zimoun ou encore du collectif Kahraba, la porosité de ce qui fait espace et de ce qui fait figure est la conséquence d'un recours à la matière et aux autres médiums à la fois comme objets animés et comme composantes d'un espace de jeu pour d'autres figures. Cette porosité prend la forme d'une « puls[ation] »⁷⁵⁰ de l'ensemble de l'espace, qui amène Tadeusz Kantor, dans sa *Troisième leçon de Milan*, à envisager une « vie de l'ESPACE »⁷⁵¹. Selon lui, « l'espace GÉNÈRE les formes »⁷⁵² et surtout, à travers leurs rapports, crée la « TENSION »⁷⁵³.

Les dispositifs scénographiques rendent tangible une présence, fictivement enclose dans les éléments spatiaux. Cette présence apparaît au public de deux manières, selon le rapport qu'entretient la figure marionnettique spatialisée avec les figures humaines. Dans le premier cas, les objets animés représentent formellement des « lieux ». Ceux-ci constituent le corps de la figure dramatique et délimitent la présence dans des objets spatialisés, qui miment un paysage. C'est le cas de *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba. Dans le second cas, les éléments scénographiques sont investis d'une présence, même ponctuelle et fugace, mais « font espaces » dans le sens où une présence humaine émerge en leur sein. Les éléments scénographiques dessinent ainsi un espace de jeu mouvant, un paysage animé et habité. C'est le cas des *Os noirs* de Phia Ménard, par exemple.

1.1. Drames du lieu

Pour saisir ce qui se joue dans le glissement d'une fonction scénographique à une fonction de figure dramatique, il est nécessaire d'avoir en tête les termes de notre analyse, qui distinguent « lieux » et « espaces ». Les éléments que nous qualifions de « scénographiques » participent de la structuration topologique réelle de la scène – ils structurent l'espace réel de jeu – et d'une construction spatiale fictive – ils se constituent en espace dramatique. Dès lors que les éléments qui occupent ces deux fonctions se trouvent animés, c'est-à-dire traversés par des présences, ils deviennent autant d'indices de présence d'une figure-paysage.

Des créations comme *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba, ou encore *Chansonnette pour Gigi* de Benjamin Verdonck mettent en œuvre l'animation d'objets qui représentent des lieux. Un lieu

⁷⁵⁰ T. KANTOR, *Leçons de Milan, op. cit.*, p. 25.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 26 et 27.

fictif, construit de façon plus ou moins réaliste, se trouve alors enchâssé dans l'espace dramatique. Il y évolue comme figure, investie d'une présence. Le lieu devient l'une des figures du drame.

1.1.1 Figure géopolitique

Le titre de la création du collectif Kahraba, *Paysages de nos larmes*, pose de façon programmatique l'imbrication de différentes échelles spatiales. La construction synecdochique de ce titre induit l'idée d'une porosité entre lieux et corps des sujets dramatiques. La dimension pathétique des larmes apporte à l'approche géographique une dynamique dramatique, qui annonce le glissement du géographique au géopolitique⁷⁵⁴.

Cette imbrication annoncée par le titre se répercute sur le plan matériel. Au plateau, les constructions miniatures représentent des habitations et des paysages de montagne ou de campagne font l'objet d'une animation. Le rapport physique des interprètes humains à ces éléments spatiaux est de l'ordre du surplomb ou de la manipulation. La ville, en tant que lieu, ne constitue pas un espace de jeu pour les figures humaines mais elle est elle-même investie d'une présence dramatique. Elle se métamorphose, évolue au fil du drame et traduit par l'évolution de ses contours les conflits meurtriers qui déchirent des communautés. Si la pièce ne se fonde pas sur un récit linéaire, un des fils dramatiques qui s'y déploie dans le temps est l'évolution d'un paysage, vécu et rendu vivant.

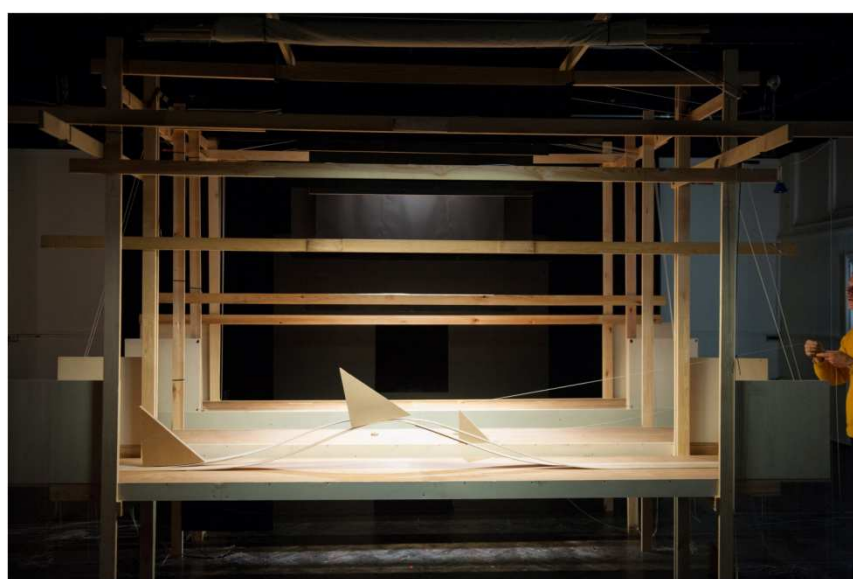
Dans *Paysages de nos larmes*, la figure-paysage s'érige donc à travers sa ressemblance formelle avec des lieux reconnaissables : la ville, la maison, le village, l'immeuble. Tout le drame tient alors à la déstabilisation de cette forme qui se déforme et se déchire progressivement. Le rapport qui se tisse entre les interprètes et les matières évolue lui aussi, passant d'un rapport de manipulation d'un objet sculpté au corps-à-corps avec le papier froissé. Ainsi se traduit la perte des repères, le chaos et les déchirements vécus par les vivants dans les territoires du Moyen-Orient. Les humains étant visiblement les moteurs de l'évolution des formes-paysages, on peut lire le geste de manipulation comme l'image de violences politiques systémiques : produites par des humains contre d'autres humains. La spatialisation de la figure permet de montrer l'humain à différents niveaux : il évolue *dans* les paysages mais il est également celui qui les construit et les détruit.

⁷⁵⁴ Pour distinguer ces deux termes, nous nous fondons sur les propos d'Yves Lacoste, qui définit comme suit la « géopolitique » : « Par ce mot, j'entends toute rivalité de pouvoirs sur un territoire. Il ne s'agit donc pas seulement de l'influence de données naturelles sur les rapports de forces (ce que les spécialistes anglo-saxons des « relations internationales » appellent parfois *geopolitics*), mais aussi des dimensions territoriales de ces rivalités et de la localisation des forces en présence dans un contexte international plus ou moins vaste ». (Y. LACOSTE, « La géographie, la géopolitique et le raisonnement géographique », *Hérodote*, n° 146-147, 15 novembre 2012, p. 14.)

1.1.2 La maison-castelet comme figure du drame quotidien

La maison dans la création *Chansonnette pour Gigi* de Benjamin Verdonck constitue un second lieu mis en scène à la fois comme espace et figure dramatique. La maison se prête particulièrement à cette porosité entre figure et espace. La maison est un motif qui permet l'imbrication du lieu et de l'espace vécu, traversé de présences, passant peu à peu de l'endroit qui accueille la présence à la présence elle-même.

Aussi, l'unique élément matériel scénographique de *Chansonnette pour Gigi* ne se distingue pas aisément de ce qui en constitue également l'unique⁷⁵⁵ objet-marionnette, à savoir un parallélépipède en bois surélevé au centre du plateau. Une de ses faces est manquante, rendant visible l'intérieur du volume, traversé de part en part par différentes planches rendues amovibles grâce à des fils tirés par l'interprète. Ce mécanisme est un trait scénographique déjà présent dans le précédent *Notallwhowanderarelost* (2014) (cf. Figure 42). Ce castelet mouvant fonctionne à deux niveaux sur le plan dramaturgique. D'une part, elle permet de faire converger les regards vers des présences immatérielles, de l'autre, elle fait l'objet d'une métamorphose. Le drame se joue à la fois en son sein, et par la métamorphose du lieu lui-même.



© kurt van der elst | www.kvde.be

Figure 42 - *Notallwhowanderarelost*, Benjamin Verdonck, 2014. (Photo : Kurt Van der Elst)

Cette proposition inscrit l'artiste flamand Benjamin Verdonck dans la lignée de recherches historiques sur le castelet animé. La création de *Manipulations* en 1984 par Alain Recoing, en

⁷⁵⁵ À l'exception d'une autre maison, présentée et manipulée brièvement par l'interprète dans la séquence d'ouverture du spectacle.

collaboration avec Éloi Recoing, est un repère marquant de cette histoire de la scénographie pour marionnettes – ou marionnettisée. Le castelet de *Manipulations* a été créé par Thierry Vernet. Il est constitué de panneaux de plexiglas, pleins ou découpés, qui peuvent coulisser et se replier. À l’instar des marionnettes à gaines mises en jeu dans cette création, il est « lui aussi soumis à un processus d’abstraction et conçu comme une « hyper-marionnette mobile et modulable »⁷⁵⁶. Cette mobilité du cadre permise par le castelet découpe une multitude de lieux de jeu et d’espaces potentiels au sein de l’espace scénique. Le castelet est également, par ailleurs, clairement investi d’une présence dramatique, comme dans cette séquence où un acteur fait mine d’être repoussé par lui hors de la structure. Le castelet animé est donc une figure dramatique de lieu, autant qu’il sert de support à d’autres figures.

Benjamin Verdonck recourt au même type de scénographie animée pour *Chansonnette pour Gigi* en instaurant un cadre à la forme évolutive. Son potentiel évolutif tient notamment à son mécanisme interne. L’esthétique très épurée de ce castelet s’apparente à l’intérieur d’une maison dont les portes, s’ouvrant et se fermant, conduiraient d’une pièce à une autre par des couloirs plus ou moins profonds. La mobilité des panneaux, qui glissent ou s’élèvent, module la profondeur et la hauteur d’un espace intérieur. Le castelet semble devenir labyrinthique grâce aux variations de lumière qui modifient également le caractère des lieux. Benjamin Verdonck franchit un pas supplémentaire dans le glissement vers la figure-paysage, dans la mesure où son castelet est également l’unique corps matériel animé. Aucun autre objet ou corps n’évolue devant nous.

La délicatesse des évolutions lumineuses, la lenteur des mouvements de plans et la création d’espaces plus ou moins resserrés ou ouverts créent à partir de cet objet-castelet une figure de l’intimité. Le lieu calfeutré et clos, aux couleurs pâles, renvoie à un intérieur familial. Capable de métamorphose, il devient ainsi l’espace et la figure de multiples drames apparemment minuscules et quotidiens. Mais en contrepoint, une forme d’inquiétude émerge du vide de ces espaces. Alors que le texte s’organise autour des discours rapportés d’une enfant, les mots ont une résonance grave, éminemment politique⁷⁵⁷. La figure du manipulateur, depuis l’ombre où elle se situe, donne à voir en contrepoint à la douceur des images, la petitesse et la fragilité de ce lieu confiné. Le castelet pouvant évoquer une maison de poupée est aux prises avec des problèmes d’une mesure qui la dépasse.

⁷⁵⁶ H. BEAUCHAMP, « Alain Recoing, la marionnette entre engagement et expérimentation », *Manip*, n° 55, juillet 2018, p. 13.

⁷⁵⁷ Pour une analyse plus précise du texte de *Chansonnette pour Gigi*, voir *infra* : partie III, chapitre 2, section [La vie simple ou aveuglée], p. 488.

Comme nous venons de l'analyser à partir de la *Chansonnette pour Gigi* et les *Paysages de nos larmes*, le lieu réel représenté n'est pas toujours uniquement espace de jeu mais, miniaturisé, il peut aussi se révéler figure dramatique centrale. La réduction d'échelle permet de tisser des drames à deux niveaux. La relation des corps aux objets fait voir une imbrication entre l'inclusion et le surplomb. Elle dit ainsi la façon dont des récits intimes et des trajectoires individuelles dépendent de dynamiques plus vastes. La miniaturisation croise alors une dimension ludique et une proposition plus grave et politique, en rendant visibles des lieux structurés, mais aussi détruits ou désertés.

Ces lieux devenus figures sont une réponse au rêve craiguien, qui lui était, profondément marqué par des conceptions religieuses⁷⁵⁸, et qui aspirait à la mise en scène de drames universels sans recourir à des figures humaines. L'humain est ici visible et mis en scène sans que son corps ne soit le lieu de la présence. Il se situe à la fois en surplomb et au creux de ces lieux animés.

1.2. Espaces de jeu animés

Le second type de figure-paysage repose sur l'animation de la scène, comme lieu dans lequel évoluent les interprètes ou des figures anthropomorphes. Une inversion des échelles est donc opérée par rapport aux premiers cas analysés. Cette nouvelle configuration des corps et des lieux crée une toute autre économie des présences. Les lieux animés oscillent également entre les fonctions dramaturgiques d'espace de jeu et de corps d'une figure, même très abstraite, mais ils ouvrent à d'autres enjeux de la spatialisation de la présence. À travers eux se construit notamment une présence que l'on pourra qualifier d'« environnementale », dans la mesure où elle dessine le cadre environnant voire débordant la figure humaine. Ainsi se prête-t-elle tout particulièrement à une lecture de la scène comme espace mental, du rêve ou de la folie.

1.2.1 Scénographies à trucages ou l'art de la scénographie à fils

« Un décor pour un acteur, c'est un décor, un décor pour une marionnette, c'est une marionnette »⁷⁵⁹. Par cette phrase, Grégoire Callies, metteur en scène de marionnettes, qui a

⁷⁵⁸ « Son théâtre n'est pas une fin en soi : il poursuit un but spirituel en dehors duquel il peut être mal compris ». (in P. LE BOEUF, « Le Dieu caché de Craig : aspects spirituels de l'esthétique craigienne », dans *Edward Gordon Craig : el espacio como espectáculo*, Madrid, Obra social Caja Madrid, 2009, p. 12-35, version française inédite en ligne)

⁷⁵⁹ G. CALLIES et J.-B. MANESSIER, « La fabrique du théâtre de marionnette. Entretien réalisé par Emmanuelle Ebel et Geneviève Jolly », dans G. Callies *et al.* (éd.), *Mettre en scène et scénographier la marionnette*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2009, p. 47.

notamment travaillé avec le scénographe Jean-Baptiste Manessier⁷⁶⁰, pose une égalité de traitement entre objets-marionnettes et éléments scénographiques dans l'élaboration des présences. Ce principe est mis en œuvre par la compagnie La Mue/tte, qui développe des scénographies truquées pour les créations *L'Un dans l'Autre* ou encore *Point de croix* – le solo de Delphine Bardot dans la trilogie *Les Folles*. Les objets de ces spectacles sont mis en scène dans leur fonction quotidienne et ménagère ou détournés par des principes d'animation, et se font tour à tour éléments de décor ou objets animés.

Pour *Point de croix*, Delphine Bardot a intégré deux loupes grossissantes à une machine à coudre pour enfants, la transformant ainsi en rétroprojecteur. Elle utilise le tambour de broderie dans sa fonction usuelle de support pour le fil, puis comme corps parcellaire de l'enfant disparu ou encore comme masque. Une simple modification de la façon de tenir l'objet, de le caresser ou de le placer à hauteur de son visage permet à Delphine Bardot d'en modifier la fonction. Les mécanismes propres à chaque objet quotidien sont transposés poétiquement. Le tourne-disque est à la fois l'objet quotidien qui permet de diffuser de la musique, origine dramatique de voix sans corps, et le terrain mouvant sur lequel avance une manifestante miniature, figurée par la main de Delphine Bardot, quand le vinyle évoque le mouvement circulaire emblématique des manifestations de la Place de Mai à Buenos Aires. Le tissu qui se déroule sous la machine à coudre permet un défilement de visages, qui rappelle également le mouvement d'une manifestation. Chaque zone de l'espace de vie du personnage principal, espace qui représente un intérieur de maison simple et daté – est un cadre pour l'apparition éphémère de présences extra-quotidiennes, appartenant à une autre époque. L'appartement animé de la Mère de la Place de Mai est l'espace de sa mémoire dans lequel ressurgissent des présences fugaces.

Les artistes de la compagnie La Mue/tte ne conçoivent pas séparément le travail d'élaboration de la scénographie et celui des objets-marionnettes. Aucune distinction de ces fonctions n'existe dans le générique de la création, ni dans le processus de création, parce qu'aucune distinction entre ces objets n'est effective au plateau.

L'économie spatiale de *L'Un dans l'Autre* est également régie par ce principe. Le titre du spectacle annonce un jeu sur l'imbrication des espaces : entre deux présences, entre les corps et les espaces. Les deux interprètes qui incarnent un couple amoureux évoluent dans un espace

⁷⁶⁰ Jean-Baptiste Manessier (1940) est scénographe. Autodidacte, il a rencontré le théâtre de marionnettes avec Armand Gatti dans les années 1970. Il a travaillé pour le théâtre et l'opéra et a profondément marqué l'histoire de la scénographie pour marionnettes en repensant la spécificité de l'espace de jeu de l'acteur-marionnettiste. Il a collaboré de nombreuses fois aux créations de Grégoire Callies, telles *Lettres à personne d'autre* (2000), *Modeste proposition* (2002), *Othello* (2003), *Don Quichotte* (2005) ou encore *La Petite Odyssée* (2006). (P. LAFFAYE, dossier pédagogique de l'exposition *Pérégrinations d'un scénographe* par Jean-Baptiste Manessier, Institut International de la Marionnette, 2008)

domestique avec lequel ils fusionnent et qui réciproquement se trouve animé. Grâce à des trucages mécaniques, le lit semble par exemple absorber les deux corps. Les décors et costumes portant le même imprimé fleuri créent l'illusion d'une fusion des corps dans la tapisserie murale. Le traitement dramatique équivalent des corps et objets scénographiques rend possible l'inversion ponctuelle des rapports entre le couple et son environnement, entre les corps et le lieu. La sonnette de maison greffée sur la poitrine de l'interprète Delphine Bardot fait de ce corps un lieu, qu'il est question d'habiter seul·e ou à deux, voire de s'échanger.

La fusion ponctuelle et illusoire des corps et de leur espace de jeu s'inscrit dans la lignée de la pratique du corps-castelet, « appellation marionnettique contrôlée d'Alain Recoing, autrement dénommée “corps géographique” dans le mime corporel d'Etienne Decroux »⁷⁶¹. Toutefois, dans le cas de la Mue/tte et de *L'Un dans l'Autre*, cet effet de « scénographie mouvante, plus corporéisée, incorporée »⁷⁶², provient davantage du devenir-corps de la scénographie que du devenir-castelet du corps humain .

Ce type de scénographie, mue par des rouages invisibles, est au cœur du travail de la compagnie du 7 au soir. Dans leur dernière création, *Quelle tête ? la mort, l'amour, la mer* (2017), l'économie des présences repose de façon centrale sur deux interprètes qui incarnent un couple. Mais ce système d'incarnation est enrichi par l'animation de l'ensemble des éléments scénographiques. La relation au sein du couple est donc racontée de façon indirecte ou « déléguée » – pour reprendre le terme de François Lazaro – par les présences qui habitent leur espace. Le dispositif scénographique est un ensemble d'engrenages dissimulés, reliant les objets aux coulisses. Sur cette création, Laura Cros, interprète marionnettiste, travaille comme régisseuse depuis les coulisses. Grâce à un jeu de fils, de poids et poulies qui passent par des cintres ou frôlent le sol, elle peut faire se dresser un mât, déplacer des chaises et des tables utilisées par les interprètes ou encore faire chuter des objets. Cette animation par trucage des éléments scénographiques teinte d'onirisme et de fantastique la dramaturgie du spectacle. Elle fonde par ailleurs un régime de présence spécifique à la marionnette, qui ne passe pas par le devenir-humain des objets animés. Leur présence se manifeste avant tout par la rupture rythmique, provoquée par l'introduction du mouvement dans l'inertie des objets du quotidien⁷⁶³, mais aussi par la convergence des regards que ces interventions suscitent. En outre, l'ensemble de ces présences

⁷⁶¹ C. HEGGEN, « Le corps de l'acteur-marionnettiste - Communication d'une expérience de formation », dans L. Bodson, M. Niculescu et P. Pezin (éd.), *Passeurs et complices : Institut international de la marionnette, École nationale supérieure des arts de la marionnette*, Montpellier : L'Entretemps, Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette, 2009, p. 191.

⁷⁶² *Id.*

⁷⁶³ Nous reprenons à cet endroit deux traits distinctifs de la présence identifiés dans les « Préliminaires pour cerner la présence », section [Controverse sur l'harmonie et la rupture], p. 93 *et sq.*

disjointes et concentrées dans des éléments distincts de la scénographie trouve une forme d'unité, construite autour des deux figures humaines. Aussi parlerons-nous de présences environnementales, qui existent de façon spatialisée, mais toujours en constellation autour de figures humaines.

Ce type de présences, qui rendent tangible le drame en passant par un imaginaire du lieu animé, fonde ainsi ce que nous appelons une figure paysagée. Cette notion est parente de celle de « paysages intérieurs » développée par Philippe Genty⁷⁶⁴. Comme l'a montré Marie Garré Nicoară dans sa thèse, ce metteur en scène associe l'espace du plateau à celui du rêve, ce qui l'amène à concevoir des scénographies animées⁷⁶⁵.

1.2.2 Figures élémentaires et environnementales

Outre cette spatialisation du drame intime ou sentimental, la figure-paysage manifeste des événements et des forces qui débordent l'individu et se situent hors de portée de l'humain.

Nous avons pu observer à partir de la création *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard l'animation d'une figure de foule dont le corps visible est fait d'une multitude de sacs volants⁷⁶⁶. L'indétermination progressive de chaque unité permet de constituer en paysage cette figure composite et étendue. Tout se meut, tout se soulève et dans ce mouvement spiral, disparaît la figure anthropomorphe à mesure que voit le jour une figure spatialisée, au caractère plus abstrait. La figure émergente ne se distingue plus de l'espace dramatique dynamisé par les souffles d'air. La foule en mouvement devient paysage, environnement, dans lequel l'interprète évolue.

Le titre des musiques choisies pour la performance avale cette interprétation. Faisant référence à l'œuvre de Debussy, *L'Après-midi d'un faune*, Phia Ménard intitule sa création *L'Après-midi d'un foehn*. À travers le jeu paronymique, Phia Ménard déplace la figure mythologique à l'élément naturel, le foehn désignant un vent transalpin. En outre, les deux autres pièces musicales de Debussy qui composent la musique de cette création sont les *Nocturnes* (1900-1901) et le *Dialogue du vent et de la mer*, troisième mouvement de *La Mer* (1905). Ces deux titres soulignent encore l'empreinte des éléments naturels dans la dramaturgie du spectacle.

La construction d'un rythme qui aménage des points d'orgue contemplatifs dans le développement séquencé du drame semble être caractéristique de l'élaboration de présences environnementales. Celles-ci se construisent et se perçoivent dans l'alternance de phases de

⁷⁶⁴ P. GENTY, *Paysages intérieurs*, Arles, Actes Sud, 2013.

⁷⁶⁵ M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, op. cit., p. 219.

⁷⁶⁶ Voir partie I, chapitre 1, section [Figure de foule], p. 174.

respiration harmonieuse et d'accélération ou ruptures rythmiques. Nous retrouvons à cet égard ce que nous avons déterminé comme indices de présences dramatiques à partir du *Jo-Ha-Kyū*⁷⁶⁷. Cette construction rythmique se repère également dans *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba ou dans d'autres créations contemporaines telles *Anywhere* (2016) d'Élise Vigneron (Théâtre de l'Entrouvert) ou *Les Hautes Herbes* d'Arnaud Louski-Pane. Dans ces deux dernières créations, une présence diffuse, véhiculée par des matières étendues, brutes et fluides, acquiert ce caractère environnemental.

Dans *Anywhere*, l'ensemble des éléments scénographiques est fait de la même matière que la marionnette à fils figurant Œdipe : la glace. Or le principe d'animation dans certaines séquences tient au seul changement d'état de la glace. La scène d'ouverture, par exemple, ne repose que sur la fonte progressive d'un tableau suspendu fait de glace, sur lequel un fragment de texte est écrit à la peinture noire. Ce message s'efface progressivement et s'écoule avec la transformation de la glace en eau. L'événement rythmique a lieu lorsque le tableau finit par se briser tout à fait et s'effondrer au sol.

Dans le cas des *Hautes Herbes*, le déplacement lent de volutes de fumée épaisse dessinent un ciel nuageux mouvant, qui invite à la rêverie. De la mousse légère également transportée par le souffle d'air produit l'événement et l'apparition de formes nouvelles.

Les titres de ces deux créations nous mettaient déjà sur la piste d'une conception environnementale ou topologique du drame. Le terme anglais « *anywhere* » se traduit en français par « nulle part ». La création d'Élise Vigneron est inspirée du roman *Œdipe sur la route*⁷⁶⁸ d'Henry Bauchau, dont l'histoire est celle d'une figure qui erre en vain à la recherche d'un lieu. Le titre des *Hautes Herbes* évoque un paysage champêtre, une végétation laissée sauvage. Il invite à l'errance, à se défaire de nos repères dans un environnement dont les limites seraient indiscernables.

Les scénographies animées qui se constituent en figures-paysages dans des créations comme celles de la Mue/tte, de Phia Ménard, d'Élise Vigneron, Éric Deniaud ou encore Arnaud Louski-Pane n'ont pas seulement les fonctions attendues de localisation, d'éclairage ou d'arrière-plan pour le déploiement des figures, anthropomorphes ou incarnées, qui évoluent en scène. Au contraire, ces éléments spatiaux sont même plutôt des éléments qui tendent à désorienter les spectateurs-trices. Eux-mêmes porteurs ou traversés de présences, ils complexifient la structure du drame. Le mouvement et l'évolution des formes autour de l'humain n'accompagnent pas

⁷⁶⁷ Voir les « Préliminaires pour cerner la présence », section [Tempo de l'émotion : structure du « Jo-Ha-Kyū », p. 79.

⁷⁶⁸ H. BAUCHAU, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.

seulement celui-ci. Ils en dessinent le prolongement, l'étendent au-delà de son enveloppe corporelle.

1.2.3 Actualité des dramaturgies écologiques

L'animation des éléments qui structurent l'espace déplace ou étend les lieux de la présence, des corps aux paysages. Une telle économie des présences propose un déplacement des regards par rapport à des habitudes anthropocentrées, dans l'écriture comme dans la lecture des œuvres. Cette organisation des présences fonde une dynamique dramaturgique propice à la thématisation de problématiques écologiques, ce qui explique en partie la multiplication récente de créations marionnettiques traitant de problèmes environnementaux. Le texte de Jean Giono *L'Homme qui plantait des arbres* a été mis en scène en 2013 par la compagnie Arketal, en 2016 par le Théâtre des Turbulences (programmé en 2018 au Festival d'Avignon) et par la compagnie des Chiennes Savantes en 2018. Les trois compagnies ont mis en avant la dimension écologiste du texte original. Elles ont opté pour le langage marionnettique pour porter à la scène ce « conte écologiste »⁷⁶⁹.

À l'Université Lyon 2, Julie Sermon conduit actuellement des recherches et enseignements autour du lien entre « arts vivants et problématiques écologiques »⁷⁷⁰. Dans ce cadre, il est notable que la chercheuse consacre une part importante de son travail aux pratiques des arts de la marionnette. Elle dirige notamment les travaux de recherche d'Emma Merabet (ENS de Lyon), qui travaille sur la « scène post-anthropocentrique »⁷⁷¹, les imaginaires écologiques et le théâtre à l'ère de l'anthropocène. Emma Merabet est membre de l'équipe de recherche interdisciplinaire « Écologie : Natures et expériences ». Elle propose d'observer la répercussion en scène des interdépendances écologiques qui lient l'humain à la matière. Ainsi analyse-t-elle par exemple la façon dont des artistes comme Arnaud Louski-Pane ou Pierre Meunier proposent par leurs créations un décentrement de l'humain, suscitent une attention à l'environnement et à son influence sur l'action humaine⁷⁷². Son analyse esthétique se fonde pour partie sur les propositions anthropologiques de Bruno Latour⁷⁷³. Notons à ce propos que le philosophe a créé des mises en

⁷⁶⁹ « L'Homme qui plantait des arbres », sur *Théâtre le Grand Bleu*, <<http://www.legrandbleu.com/saison-1819/programmation/les-spectacles/lhomme-qui-plantait-des-arbres/>>, 2018.

⁷⁷⁰ UNIVERSITÉ LYON 2, « Descriptif des cours de Master 1 - Arts de la scène - 2017-2018 », s. d., p. 2.

⁷⁷¹ Le titre de la thèse dont le projet a été déposé par Emma Merabet en octobre 2018 est : « Le devenir-installation du théâtre : penser ce qui anime la scène post-anthropocentrique ».

⁷⁷² E. MERABET, « Figurer l'entropie, désanthropiser la scène », communication lors de la journée d'étude « Figures plastiques, figures marionnettiques », organisée par Julie Postel, Marie Garré Nicoară et Amos Fergombé, Université d'Artois (Arras), 2017.

⁷⁷³ B. LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, op. cit.

scène en collaboration avec Olivier Vallet de la compagnie Les Rémouleurs. Ce réseau de recherche et de création, de chercheurs·se·s et d'artistes nous assure encore que les langages marionnettiques sont des instruments privilégiés de la désanthropisation des dramaturgies contemporaines⁷⁷⁴.

1.3. Présence spatialisée ou « atmosphère » ?

Le rapport déhiérarchisé entre figure environnementale et figure anthropomorphe nous amène à préciser brièvement la distinction analytique que nous préservons entre une « atmosphère » posée par des éléments scénographiques et le mode de présence spatialisée de la figure dramatique.

Un détour par les écrits de Rainer Maria Rilke éclaire cette distinction. Comme l'a souligné Cristina Grazioli, sa conception de la scène aide à penser les possibles du théâtre de marionnettes. Le poète oppose dans ses « Notes sur la mélodie des choses » « le fond doré des maîtres italiens du XIV^e siècle qui isole les silhouettes »⁷⁷⁵ à « l'atmosphère des maîtres de la Renaissance, où l'attention est déplacée de l'individu à l'ensemble homogène »⁷⁷⁶. C'est suivant cette seconde logique attentionnelle qu'il pense la spécificité des arts de la marionnette. Cette intuition de Rainer Maria Rilke s'apparente à notre conception de la scène marionnettique comme paysage de présences. Elle rejoint d'une certaine façon notre thèse de la spatialisation de la figure marionnettique.

Toutefois, la notion d'« atmosphère » qui se substitue à celle de silhouettes isolées ne rend compte, ni du relief, ni de la concentration des présences dans le paysage scénique. L'évocation d'un « ensemble homogène » ne permet pas d'appréhender de façon satisfaisante la dynamique attentionnelle produite par la figure-paysage. Assurément, une porosité persiste pour la figure spatialisée, qui relève à la fois de son caractère « atmosphérique » et de sa fonction de sujet du drame. Cette porosité constitue la spécificité des présences marionnettiques qui font l'objet de notre recherche. Mais il importe d'observer le relief et les endroits, qui, dans cet ensemble scénique, deviennent des lieux d'engendrement d'une présence dramatique. Dès lors, et bien que la hiérarchie entre corps et objet, ou entre sujet et espace, soit bouleversée par la présence

⁷⁷⁴ Une fois ce constat fait, nous tenons toutefois à nous prémunir d'une interprétation systématique du principe d'animation, comme geste politique de déhiérarchisation des relations entre l'humain et son milieu. Il s'agit de ne pas céder à un phénomène de mode qui atteint le monde artistique comme celui de la recherche. L'économie spatialisée des présences est avant tout une forme d'écriture poétique et sensible. Elle peut ou non devenir politique en fonction de la dramaturgie à laquelle elle se tisse.

⁷⁷⁵ C. GRAZIOLI, « Paysages avec marionnettes : Rainer Maria Rilke et la scène », *op. cit.*, p. 110.

⁷⁷⁶ *Id.*

environnementale, nous ne pouvons faire l'économie d'une analyse des contrastes et des tensions en jeu entre ces différents pôles, qui se construisent de façon singulière dans chaque création. Une acception spatiale de la présence propre à la marionnette nous fait considérer l'ensemble de la scène, ou du dispositif de présentation, non pas comme entité homogène mais suivant le relief des présences qui s'y construisent et fondent le drame.

2. Modeler l'espace par le relief des présences

Michel Laubu, directeur artistique du Turak Théâtre, affirme que l'espace est le véritable matériau qu'il sculpte et façonne dans ses créations, tandis que les objets intégrés au dispositif n'y sont que des détails peu signifiants. Il explique :

L'objet en soi n'a aucun intérêt. D'ailleurs, ce sont souvent les objets les plus anodins, ceux qui ont le moins de valeur, qui arrivent dans nos spectacles. [...] Je pense que je pourrais même faire un spectacle de théâtre d'objets sans objets, ou ne travailler qu'avec l'espace, utiliser l'espace comme objet, le mettre au centre. Dans *A notre insu*, les cartons, la tapisserie, sont tout aussi importants que les formes marionnettiques.⁷⁷⁷

Malgré la distinction que Michel Laubu établit, dans son vocabulaire, entre l'« espace » et l'« objet », ou plus largement les « formes marionnettiques », c'est bien sa proposition toute entière qui tend à gommer cette opposition, puisque le metteur en scène considère pouvoir utiliser l'« espace comme objet ». Par ailleurs, et malgré le paradoxe que renferme la formule, la revendication d'un possible « théâtre d'objets sans objets », ouvre la voie à une lecture des créations particulièrement intéressante pour notre propos, qui consisterait à concevoir une présence marionnettique indépendante de toute figuration. Il nous faut donc désormais observer avec précision le travail plastique et dramaturgique de l'espace qui participe à la dilatation spatiale des présences, afin de répondre à la question : Quels sont les mécanismes qui structurent les tensions et concentrent ponctuellement les regards, permettant ainsi d'affirmer la reconnaissance de présences dramatiques spatialisées ?

On le sait, le son et la lumière ont une place fondamentale dans la construction de l'espace. Nous l'avons vu précédemment, ces deux médiums constituent des prolongements ondulatoires de l'objet-marionnette⁷⁷⁸. C'est donc désormais sur la façon dont le son et la lumière structurent un drame dans l'espace qu'il convient de se concentrer.

Par nappes ou faisceaux, la lumière et le son dessinent le relief des présences infigurées. La manifestation de présences spatialisées passe alors par des formes de convulsions, traversant

⁷⁷⁷ M. LAUBU, « Les objets de Turak Théâtre. Entretien réalisé par Catherine Nicolas », *op. cit.*, p. 98.

⁷⁷⁸ Voir *infra*, partie I, chapitre 3.

l'ensemble du dispositif. La présence vibratoire acquiert ainsi souvent un caractère fugace et fragile, qui devient lui-même dramatique.

Le dispositif scénique, enfin, se trouve structuré, voire éclaté en de multiples îlots qui révèlent autant de facettes d'une figure en présence. La variété de ces dispositifs permet de moduler la densité des présences qui s'y manifestent, et détermine ainsi le relief d'une œuvre pensée comme paysage contrasté de présences.

2.1. Sculpter l'espace par l'onde sonore

Parmi tous les processus artistiques qui font l'objet de notre étude, nombreux sont ceux pour lesquels les temps de création sonore et musicale sont entièrement imbriqués à ceux de mise en scène des objets.

Le musicien Jacques Di Donato a travaillé avec le Clastic Théâtre dès l'origine de la création des *Hurléments*. Il était l'un des quatre interprètes présents lors de la première étape du projet, créée dans le Pas-de-Calais au hangar des « Travaux du jour ». Gisèle Vienne explique quant à elle que la musique de Peter Rehberg s'écrit toujours par allers-retours entre scène et studio⁷⁷⁹. La compagnie La Mue/te travaille également tout au long du processus de création avec la musique et les sons créés par Santiago Moreno. La musique de Debussy a eu une influence majeure sur la création *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard. C'est notamment grâce au danseur russe Nijinski, qui lui évoquait la figure légère qu'elle venait d'animer, que Phia Ménard a choisi la musique de Debussy. Le danseur fit en effet scandale en 1912 dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* avec son interprétation chorégraphique jugée trop suggestive pour l'époque. Dans *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba, dans *Rêves et motifs* (Les Rémouleurs), ou encore dans *Tremblez, machines !* (Les Ateliers du spectacle), les musiciens sont présents au plateau et jouent la musique en direct. L'artiste Zimoun a lui-même souligné le caractère central du son dans ses installations allant jusqu'à affirmer que « ce que [n]ous voy[on]s est ce que [n]ous entend[ons] »⁷⁸⁰.

Cette place fondamentale de la musique et du son en général est un trait dramaturgique récurrent dans les créations de notre corpus, dont il convient de saisir les enjeux et les mécanismes afin d'appréhender toujours plus précisément la présence dans sa spatialité.

⁷⁷⁹ « Mis à part *Crowd*, je ne travaille pratiquement qu'avec des compositions originales, qui se créent aussi en majeure partie pendant le processus de création de la pièce. Les choses se font plus ou moins en même temps. C'est-à-dire que pour faire un morceau, des fois, les musiciens ont besoin de s'isoler deux jours en studio puis ils reviennent, ils jouent ce morceau avec la mise en scène et on retouche le morceau. Alors parfois ils retournent en studio, ou pas, etc. ». (in G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 150 du vol. 2 de la thèse)

⁷⁸⁰ ZIMOUN et Le Centquatre, « *Mécaniques remontées*, livret de l'exposition », *op. cit.*

2.1.1 Voix loin du corps

La mise en tension de l'espace par le son repose sur l'éloignement des corps visibles et de l'origine des sons. Le recours à la voix off, tel qu'il se fait dans les créations de Gisèle Vienne, *I apologizze* ou *Last Spring : a prequel*, dissocie dramatiquement les deux corps de la figure⁷⁸¹.

L'influence du *bunraku* européenisé⁷⁸² se lit dans cette spatialisation de la figure qui disjoint corps et voix. L'évolution de l'art japonais sur les scènes européennes fut notamment observé par Roland Barthes qui nota que « Le *Bunraku* pratique trois écritures séparées, qu'il donne à lire simultanément en trois lieux du spectacle : la marionnette, le manipulateur, le vociférant : le geste effectué, le geste effectif, le geste vocal »⁷⁸³. Reprenant ce modèle, Marie Garré Nicoară a montré à partir de l'analyse de *La Chair de l'homme* de la compagnie Tsara, comment « dans l'art de la marionnette, la voix s'épanouit dans un écart, un espace « entre-deux » qui libère l'écoute des textes contemporains, crée un autre espace pour leur réception »⁷⁸⁴.

Ce qui est généré dans cet espace « entre-deux », où circule et « s'épanouit » la voix, rejoint ce que nous cherchons à identifier comme le relief des présences en scène. C'est à ce propos que Marie Garré Nicoară a parlé de « paysage vocal » : « la question du paysage vocal ou d'espace "phoné", écrit-elle, prend ici tout son sens : le plateau est le lieu du souffle, de l'épanouissement matériel de la voix »⁷⁸⁵. La chercheuse en conclut que le plateau devient le lieu d'une épiphanie de la langue qui se donne à voir. On peut relever dans son analyse l'idée d'un relief de la scène, qui articulerait différentes densités de présence suivant le degré de matérialité conféré à la parole.

Cette approche topographique de l'espace scénique repose donc sur une gradation allant de l'invisible de la langue vers le visible de la matière. Les créations de Gisèle Vienne qui mettent en œuvre une voix off dramatisent ce relief en donnant à lire l'écart entre les corps et la parole désincarnée comme une dégradation de la figure. Le recours à la voix off mais aussi à la ventriloquie chez Gisèle Vienne, dans *Jerk*, *Last Spring : a prequel* ou encore *The Ventriloquists convention*, procède d'une mise en drame de la division des figures dans la mesure où il est le signe d'une atteinte à une intégrité originelle présumée. Les thématiques du meurtre, de la schizophrénie et du mal-être social sont respectivement au cœur de ces trois créations. Le

⁷⁸¹ Voir *infra*, partie II, chapitre 1, section [Circulations de la voix], p. 290 *et sq.*

⁷⁸² L. GUIOT, *Le Bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, *op. cit.*

⁷⁸³ R. BARTHES, *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁸⁴ M. GARRÉ NICOARĂ, « La voix articulée au(x) corps marionnettique(s) : l'exemple de *La Chair de l'homme* de Valère Novarina par la compagnie Tsara », dans S. Le Pors et P. Longuenesse (éd.), *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Arras, Artois Presses Université, 2014, p. 223.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 230.

déracinement de la voix par rapport aux corps visibles n'est donc pas seulement un moyen d'amplifier et de faire rayonner la langue pour permettre sa meilleure écoute. Il est avant tout le signe de personnages hors d'eux-mêmes. La folie ou le malaise provoquent une rupture avec le corps, sous forme de fuite. Dès lors, l'espace vers lequel fuit la voix se trouve investi d'une présence, même errante.

À propos de la délocalisation des voix telle qu'elle est mise en œuvre dans *Jerk*, Gisèle Vienne explique que « les fantômes des cadavres interprétés d'abord par les marionnettes [y] deviennent ensuite *immatériels* à travers l'interprétation du ventriloque »⁷⁸⁶. Dans la seconde partie du spectacle, l'abandon des marionnettes à gaine par le personnage incarné par Jonathan Capdevielle « crée une zone acoustique floue, ayant l'air à la fois de *flotter dans l'air* et d'*être intérieure* au ventriloque. [...] [La voix] est *extérieure* mais on a un sentiment d'*intérieurité* extrêmement étrange, l'impression que ce théâtre de marionnette se passe à l'intérieur de son cerveau ou de son thorax »⁷⁸⁷.

La double localisation de la voix ventriloquée, à la fois « dans l'air » et « intérieure » traduit la porosité des espaces scéniques et des corps, perméables à la présence dramatique. Ce paradoxe est rendu possible par la texture si singulière de la voix ventriloquée, qui en fait une voix située. Les organes qui la produisent, « thorax », larynx, langue, y laissent leur empreinte charnelle. La voix dans *Last Spring : a prequel* comme dans *I apologize* est tout à la fois profondément marquée par un corps et par une irréductible suspension dans l'espace, qui efface son origine et la désincarne. Une part de charnel se diffuse ainsi au-delà des corps et matières.

Dans l'installation *Last Spring : a prequel*, la voix ventriloquée est préenregistrée. Elle est mixée avec des effets d'échos et agrémentée de bruits de coups ou de pas qui résonnent. L'origine du son est donc autant un corps qu'un lieu. L'effet acoustique d'éloignement de ces bruits nourrit l'impression d'un lieu lointain et ouvre l'espace dramatique à un lieu invisible.

Le relief des présences dans l'espace se structure donc par un effet de distance entre les corps et les voix. Cet écart fonctionne – pour filer la métaphore topologique – comme zone de porosité et de circulation, entre les lieux du corps et les creux de la scène. L'éloignement des voix par rapport aux corps met en tension les espaces « entre »⁷⁸⁸. Ils se structurent par strates, suivant l'intensité et la densité matérielle des voix et des sons audibles, qui constituent autant de couches

⁷⁸⁶ G. VIENNE, « Un itinéraire de création », dans C. Guidicelli (éd.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Laverune, L'Entretemps, 2013, p. 373. (Nous soulignons.)

⁷⁸⁷ *Id.*

⁷⁸⁸ Voir partie II, chapitre 1, section [Dynamiser « l'entre » des corps et des objets], p. 282 *et sq.*

de présence, plus ou moins tangibles et plus ou moins proches. Les indices de la figure en présence sont donc les différentes traces d'un corps qu'elle aurait déserté ou débordé.

2.1.2 « Hurlements » des lieux

Dans les *Hurlements* comme dans *Jerk*, l'éloignement des corps et des voix repose sur un écart de nature. Des voix incarnées et des bruits animaux, métalliques ou abstraits se partagent l'espace.

La composition musicale de Jacques Di Donato et Isabelle Duthoit crée des textures sonores composites. Les hurlements éponymes signalent d'emblée un mode d'émission sonore caractérisé par sa puissance, à mi-chemin entre l'humain et l'animal – le loup en particulier, le hurlement étant son cri. Le souffle de la clarinette de Jacques Di Donato se mêle aux percussions jouées par les interprètes avec des objets de la forge, et à la voix d'Isabelle Duthoit. Des sons hybrides émergent, qui relèvent de respiration, voix humaines et sons de la matière brute, inerte ou vivante. Cette hybridation sonore est précisément celle que François Lazaro associe à l'univers plastique de Francis Marshall, « fait d'aboiements de chiens, de grincements, de crissements, de murmures, de vociférations »⁷⁸⁹. Ces multiples productions sonores, comme nous le notions dans une analyse précédente, sont de natures diverses mais elles traduisent surtout une situation de tension. Elles indiquent la menace, l'alerte, le dysfonctionnement, la crise, sans aucune articulation verbale. Cette cacophonie est d'autant plus inquiétante pour les spectateur·trice·s que cette mystérieuse manifestation de détresse semble surgir de nulle part. Et pour cause, les musiciens et la chanteuse ne prennent pas place pas dans les différentes zones éclairées de la scène. Il·elle·s se trouvent dans les hauteurs de la forge, dans l'ombre ou à l'arrière du public. Toutes les sources sonores convoquées apportent donc une dynamique dramatique forte, plongeant dans une ambiance sombre le public qui ignore l'origine physique des sons. La création musicale des *Hurlements* produit le mouvement des attentions à travers l'espace de la forge. Elle est, en cela, génératrice de présences spatialisées.

2.1.3 Spatialisation du son

Le travail des musicien·ne·s des *Hurlements* est spécifiquement lié à l'espace singulier de la représentation : une forge ardennaise. Les variations du volume sonore, des percussions puissantes aux roucoulements produits par Isabelle Duthoit, concourent à la modulation des perceptions spatiales. Les ondes sonores tantôt très puissantes, tantôt plus discrètes envahissent

⁷⁸⁹ CLASTIC THÉÂTRE, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, dossier de présentation », *op. cit.*, p. 7.

les hauteurs et la profondeur de l'usine. Lorsque le volume faiblit, il resserre avec lui le champ de jeu et accroît l'écoute. Les variations de fréquence vocale façonnent ainsi l'espace dramatique dans ses modulations de densité matérielle, qui apparaît comme très encombré ou alors tout à fait vide lorsqu'il est traversé d'un seul sifflement clair. Le son produit un espace dramatique au relief mouvant.

François Lazaro a choisi pour cette création de mettre en jeu les musiciens. La qualité acoustique de la musique confère une dimension physique aux sons produits. Ces sons ne sont pas électroniques, et les corps dont ils sont issus sont physiquement situés dans l'espace, qu'ils soient ou non visibles⁷⁹⁰. Les Rémouleurs avec *Rêves et motifs* ou encore le collectif Kahraba avec *Paysages de nos larmes* ont fait le même choix d'une musique acoustique produite en direct. Or si les musicien·ne·s au plateau confèrent une dimension physique à la musique produite, ils orientent aussi par leur jeu le mouvement de propagation des sons. Plus précisément, ils constituent des balises pour le cheminement des sens spectatoriels à travers le dispositif. Cela passe notamment par des jeux de regards, qui s'ajoutent à ceux des acteur·trice·s. Nous pensons par exemple au dispositif inventé par les Anges au plafond pour leur création *R.A.G.E.* (2015). Le bruiteur et le musicien sont au plateau, respectivement de part et d'autre de l'avant-scène. Leurs mouvements, même minimes, contribuent au dynamisme et à la dimension physique et spatiale du son. Ils font voir l'origine, la direction mais aussi parfois l'intention ou le caractère d'un son qui se propage sur scène et qui résonne contre l'un ou l'autre des corps.

Lorsque la musique n'est pas acoustique mais amplifiée électroniquement, d'autres modalités peuvent spatialiser le son. Dans ce cas, la spatialisation n'est pas amenée par le corps qui la produit mais est le fruit d'un travail de stratification et d'orientation géographique de la diffusion du flux.

Ces dernières années, la multiplication des dispositifs de spatialisation du son grâce aux développements de technologies a permis aux artistes d'approfondir la sculpture de l'espace par strates. La plupart des créateur·trice·s sons avec qui nous avons pu échanger⁷⁹¹ utilise entre autres le logiciel Ableton Live©, qui permet de mixer en direct. Ce logiciel fait voir très concrètement la structuration par strates de la bande sonore. Il est possible de créer grâce à lui des boucles sonores et de faire entendre différentes nappes de sons d'intensité variable.

⁷⁹⁰ Voir également l'analyse précédente sur le travail de figuration par le son, dans la partie I, chapitre 3, section [Figures de chair et de son], p. 220 *et sq.*

⁷⁹¹ Nous pensons en particulier à Santiago Moreno (compagnie La Mue/tte), à Nicolas Verger (Appat203), créateur son sur *Et mon corps inondé* mis en scène par Marta Pereira, ou encore à Thomas Carpentier, créateur son sur *L'Eustache à la main* du Morbus Théâtre.

Ce logiciel de mixage permet également à Santiago Moreno de modifier l'origine spatiale des sources sonores. Delphine Bardot et lui nous en ont parlé lors d'un entretien :

S.M. : [...] Je ne sais pas si tu te rappelles de la boîte d'épingles, qui commence quand il y a la chanson militaire. Il s'agit en fait d'une enceinte avec des épingles dessus. J'envoie la marche militaire dans cette enceinte et ça fait sauter les épingles.

[...] Après, il y a la radio de Delphine. On entend des sons qui proviennent de la radio et quand elle se déplace dans l'espace, on entend la même chose dans cet autre espace là-bas. C'est juste un peu subtil.

D.B. : Sur ma forme, en tout cas, [...] il fait tout le son en direct. Je suis toute seule en scène mais je ne suis vraiment pas toute seule parce que la lumière et le son sont vraiment très importants. Lui, il passe son temps à modifier les espaces sonores.⁷⁹²

Comme nous l'avons déjà souligné, la spatialisation du son passe par la multiplication des sources sonores dans l'espace scénique. Le régisseur son peut choisir en direct de diffuser telle ou telle piste à partir de telle ou telle enceinte. Santiago Moreno utilise également la matérialité de l'onde sonore pour faire entrer en vibration des objets scéniques, qui produisent alors eux-mêmes un son acoustique. Le son circule par capillarité entre les espaces.

Des ingénieurs de l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam) ont utilisé pour la création sonore de *The Pyre* un autre système de diffusion du son, appelé « Spat » (pour « spatialisation »), qui « permet de sculpter la musique dans l'espace en faisant surgir le son à des endroits précis. [...] Comme si un instrument fantôme apparaissait tout d'un coup dans tel ou tel endroit du plateau »⁷⁹³. Ce mode de spatialisation du son participe d'une exploitation dramaturgique de la matérialité de l'onde sonore. La référence au « fantôme » témoigne aussi de la possibilité de produire des variations de densité dans la présence véhiculée par le son. Ce médium invisible a la capacité d'apparaître et de disparaître selon une ampleur et une fréquence ondulatoire variable, mais il possède aussi une plasticité qui permet l'effet de déplacements spatiaux et donc de niveler l'espace suivant différentes strates.

Le travail de Marta Pereira pour son solo *Et mon corps inondé* comporte également une forme de spatialisation des présences, traduisant la submersion progressive du plateau de danse. Le dispositif proposé par Olivier Métayer et Nicolas Verger, du collectif Appat203, devant nécessairement rester léger, ils ont réduit le nombre d'enceintes à trois : une de chaque côté du plateau et une autre en fond de scène. Cette répartition a surtout permis de placer la voix off derrière le corps de la danseuse et de faire entendre ainsi la dissociation de la figure. Mais pour la

⁷⁹² D. BARDOT et S. MORENO, « Entretien réalisé par Julie Postel », Paris, 2017, p. 43 du vol. 2 de la thèse.

⁷⁹³ Gisèle Vienne citée dans l'article de R. BOISSEAU, « Gisèle Vienne, ou quand la danse se fait magie noire », *Le Monde*, 28 mai 2013.

spatialisation du son, Nicolas Verger explique avoir dû créer des effets de profondeur dès l'écriture en stéréo de la bande sonore. Ce travail devait permettre de rendre sensible la traversée invisible d'une baleine dans l'espace scénique. La spatialisation du son passe également par un travail des textures sonores et Nicolas Verger a, par exemple, enregistré la musique de la séquence nommée « la comptine » avec une flûte traversière de manière à ce que le souffle du corps reste audible malgré la musique de l'instrument. Il s'agissait de produire un son qui ouvre sur l'univers marin tout en portant la trace du corps.

Le mouvement dramatique produit par les sons tient autant à leur déplacement spatial qu'à leur stratification. Autrement dit le traitement plastique de l'espace sonore relève à la fois du développement d'un fil musical tout au long du spectacle, du déplacement de nappes sonores dans l'ensemble de l'espace et de la sculpture, à chaque instant, de l'écart entre les corps et leurs voix. Le système sonore des créations, pensé en termes de strates et de faisceaux, met au jour les écarts, les déplacements et les contrastes qui fondent l'économie dramatique des présences.

En marge du déploiement dramatique des présences dans l'espace, on observe une forme marginale de présences qui ne se situent pas exactement du côté du dramatique, parce qu'elles ne se déploient pas dans un temps fini et limité. La figure-paysage à la présence spatialisée se rencontre en effet dans des formes relevant davantage de l'installation que de la représentation. Les créations de Zimoun par exemple reposent sur une spatialisation et une stratification du son qui font l'effet d'un paysage. La multiplication des micro-modules y produit, au sein de chaque installation, autant de boucles sonores aux fréquences identiques. Aussi la superposition de ces boucles produit un son global à chaque instant différent, aléatoire et stratifié, chaque micro-unité ajoutant sa propre couche sonore à l'ensemble. Zimoun affirme à ce propos que chacune de ses « architecture[s] sonore[s] »⁷⁹⁴ fonctionne « comme un organisme, quelque chose qui ne se transforme pas en quelque chose d'autre progressivement, mais qui est plutôt rempli de variations dans ses détails [...]. Cela ne va nulle part et cela ne vient de nulle part – même s'il change continuellement dans sa micro-structure »⁷⁹⁵.

Le son des installations de Zimoun est donc à chaque instant, à la fois similaire et différent. Il crée ainsi un développement infini vers une conclusion indéterminée. En cela, la dimension dramatique de ces présences spatialisées fait douter. Si elle existe, elle est de l'ordre du micro et se

⁷⁹⁴ ZIMOUN et Le Centquatre, « *Mécaniques remontées*, livret de l'exposition », *op. cit.*

⁷⁹⁵ *Id.*

joue dans la superposition aléatoire des boucles sonores.⁷⁹⁶ Un tel modèle d'élaboration de la présence nous renvoie à ce que nous avons précédemment nommé, citant Didier Plassard, une « forme de vie lancinante »⁷⁹⁷.

2.2. Palpitation de l'espace scénique

Le modèle rythmique et dynamique du lancinement permet de penser la présence à partir de dispositifs non proprement dramatiques ou qui déploient une autre temporalité que celle du déroulement dans le temps continu et limité du drame. Il désigne la qualité d'une figure suivant la discontinuité de sa présence et par son mouvement cyclique. Le modèle du lancinement contient les motifs du cycle, de l'enroulement et rejoint ce paradoxal « rayonnement dynamique gelé » évoqué par Enno Podelhl à propos des œuvres de Joseph Beuys⁷⁹⁸.

Si le modèle du lancinement nous a permis dans un premier temps de penser le devenir ondulatoire de l'objet-marionnette, il est possible désormais, à partir de lui, d'analyser les mécanismes d'animation de l'ensemble du dispositif marionnettique. Adoptant une perspective complémentaire au devenir de l'objet-marionnette, nous pouvons observer l'expansion de la présence dans l'espace de (re)présentation, selon la dynamique de l'ondulation.

Les mots d'Antonin Artaud sur le théâtre balinais font écho à notre observation du devenir spatial de la présence de la marionnette. Partant de la description d'un art où « tout le théâtre [...] est [...] sur la scène, c'est-à-dire hors des situations et des mots »⁷⁹⁹, l'auteur définit l'état « ondulatoire »⁸⁰⁰ de la scène :

Les situations dramatiques et psychologiques ici ont passé dans la mimique même du combat, qui est fonction du jeu athlétique et mystique des corps, – et de l'utilisation, j'oserais dire *ondulatoire*, de la scène, dont l'énorme *spirale* se découvre plan par plan. Les guerriers entrent dans la forêt mentale avec des *roulements* de peur, un immense *tressaillement*, une volumineuse *rotation* comme magnétique s'empare d'eux, où l'on sent que se précipitent des météores animaux et minéraux.

C'est plus qu'une tempête physique, c'est un concassement d'esprit que le *tremblement* épars de leurs membres et de leurs yeux *roulant* signifie. La fréquence sonore de leur tête hérissée est par moments atroce, – et cette musique derrière eux qui *se balance* en même temps alimente on ne sait trop quel espace où des cailloux physiques finissent de *rouler*.⁸⁰¹

⁷⁹⁶ Nous analyserons ainsi dans la partie suivante de la thèse, la micro-rupture du souffle nécessaire au caractère dramatique de la présence. (Cf. *infra*, partie III, chapitre 1, section [Le frisson comme rupture du rythme], p. 427 *et sq.*)

⁷⁹⁷ Cf. *infra*, partie I, introduction, section [« Vie lancinante » et médiums vibratoires], p. 105 *et sq.*

⁷⁹⁸ E. PODEHL, « Sur Beuys - La substance du matériau et la matérialité de la poupée », *op. cit.*, p. 21. Voir notamment notre analyse dans la partie I, chapitre 1, introduction, p. 106.

⁷⁹⁹ A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁰⁰ *Id.*

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 102-103. (Nous soulignons.)

Ce texte abonde de termes qui renvoient à un mouvement circulaire et cyclique : « roulements », « roulant », « rouler », « tressaillement », « rotation », « se balance ». Tant les éléments corporels, comme les yeux, que les médiums ondulatoires, comme les sons et la musique, participent d'une conception magnétique et vibratoire du drame. Ce « tressaillement » général concourt plus largement à une acception de l'espace scénique comme volume dynamique, organisation de rotations multiples et de fréquences variables.

On observe dans les créations contemporaines à l'étude ces mêmes symptômes du « tressaillement », à différents niveaux de leur structure dramaturgique et de leur construction technique. Il convient donc d'observer pratiquement quelle est la part métaphorique et la part technique et matérielle dans le modèle artaudien de la « spirale » scénique, celle-ci étant un élément clé de l'élaboration de présences hors des corps et des matières.

2.2.1 Vacillements de la lumière

La lumière, nous l'avons vu, peut avoir une fonction d'index, ou une fonction démonstrative⁸⁰². À l'inverse, son vacillement peut générer le doute. Plus qu'elle n'affirme et ne fixe les rapports entre les corps, la lumière vacillante produit l'effet d'une vibration de l'espace. Plus précisément, le vacillement lumineux du feu imprègne certains dispositifs qui cherchent à reproduire ou recréer l'effet de la fragilité et du mouvement de la flamme vive.

Nous retrouvons la lumière du feu comme modèle chez François Lazaro. Le metteur en scène évoque dans sa démonstration sur « L'art de faire parler les pierres », la mise en lumière de blocs de mousse : « Plaçons, écrit-il, un projecteur de façon à renforcer les ombres portées, *comme si la lumière provenait d'un feu de bois*. Le regard se met à errer [...] »⁸⁰³. Le metteur en scène affirme ainsi le pouvoir qu'a la lumière produite par le feu de mettre en mouvement le regard dans l'espace.

Dans la séquence finale de *Rêves et motifs* des Rémouleurs, la flamme réelle se substitue aux lumières électriques. L'interprète y allume une série de bougies, puis la déplace du centre aux marges du plateau, avant de finalement souffler dessus pour l'éteindre. Ce changement de source lumineuse réduit l'éclairage de la scène, qui ne permet plus que d'entra-percevoir le visage, voire seulement le buste de l'interprète. Au cours du déplacement des bougies, leur lumière vacille, rendant sensible et perceptible l'air qui traverse le plateau. Le balancement des flammes suggèrent bien des présences invisibles, qui palpitent dans l'espace devenu obscur. L'interprète éteint finalement d'un souffle les bougies, faisant disparaître sa propre image. Son visage est donc à la fois peu visible et signalé comme apparition fragile pouvant se retirer dans l'obscurité. La fragilité

⁸⁰² Voir pour cette analyse, partie II, chapitre 2, section [L'objet exhibé], p. 306.

⁸⁰³ F. LAZARO, « L'art de faire parler les pierres », *op. cit.*, p. 31. (Nous soulignons.)

de la vision renvoie à l'exercice de remémoration qui constitue *Rêves et motifs*. L'éclairage final à la bougie permet l'extinction progressive d'une présence convoquée sous la forme d'un souffle, et qui retourne à l'état informe une fois le temps du spectacle écoulé. La lumière vacillante des flammes permet le lien entre la lumière et l'obscurité dans la mesure où elle les contient toutes deux. Elle permet également de rendre tangible le souffle qui fait présence.

Olivier Vallet, qui conçoit les machines des spectacles des Rémouleurs, nous explique à ce propos qu'il apprécie particulièrement la qualité dramatique d'une image qui tremble. Lors d'un atelier de rencontre professionnelle entre magiciens·ne·s et marionnettistes, alors que Clément Debailleul (compagnie 14:20) réglait un dispositif de Pepper's ghost, Olivier Vallet a fait remarqué l'expressivité de l'image au moment où celle-ci apparaît encore comme floue et vacillante sur l'écran de projection⁸⁰⁴. Ce flou correspond à la manifestation dans le visible de l'aura de l'objet. Il permet de penser le rayonnement d'une présence à partir de lui.

S'éloignant de la vivacité de la flamme, l'oscillation lumineuse confine au clignotement nerveux et épileptique, propre à mettre en doute la matérialité des objets et l'unité des corps visibles. Gisèle Vienne utilise le pouvoir évocateur du vacillement lumineux dans plusieurs de ses créations.

Dans *The Pyre*, la déréalisation des corps opère par glissement de la vision directe à une impression d'image filmique. Des flashes lumineux, extrêmement intenses et rapides, produisent une qualité d'image rappelant les anciennes pellicules filmiques. Le clignotement lumineux confère une densité matérielle à l'espace scénique, bien plus qu'au corps éclairé. Il impose à notre regard l'épaisseur médiumnique de la diapositive ou du négatif photographique. Dans le drame de *The Pyre*, cette référence à la photographie permet de mettre en abyme le mécanisme du souvenir, présent par la convocation d'une figure maternelle appartenant au passé.

Par ailleurs, le travail de la lumière dans *The Pyre* procède d'une autre forme de vacillement qui n'est pas exactement celle de la saccade, mais qui trouble davantage les repères cardinaux. Les deux pans latéraux de la salle étant couverts de LEDs, le créateur lumière parvient à créer des effets rapides de déplacements d'un flux lumineux de l'avant à l'arrière de la scène ou de bas en haut. L'espace scénique est tantôt très resserré, tantôt très ouvert, selon que seul le bas de la scène est éclairé ou que quelques LEDs éparses dessinent des étoiles sur un fond noir. Cet effet de fermeture et ouverture de l'espace donne à voir un corps humain qui ne maîtrise pas, mais subit, ses déplacements et immobilisations. Il en découle une autonomie dynamique de l'espace dramatique – par opposition à un système lumineux qui soulignerait simplement le jeu des corps

⁸⁰⁴ Propos recueillis lors du laboratoire « Images projetées », organisé par THEMMAA dans le cadre des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », en 2016.

et des objets. Ce travail des lumières dévie l'attention spectatorielle des corps en scène vers différents champs de l'espace. Il disperse les présences dramatiques dans l'espace, au-delà même de la boîte scénique.

2.2.2 « Spirale » et relief dans l'invisible

De même que la spatialisation de la figure est le revers de la dématérialisation de l'objet-marionnette, le geste visible suspendu (tel que nous l'avons analysé dans le chapitre précédent⁸⁰⁵) suggère sa propre continuité dans le virtuel, l'invisible. La fragmentation des gestes crée l'effet d'un rayonnement du mouvement dans l'espace alentour. Antonin Artaud décrit à ce propos dans l'extrait précédemment cité que « le *tremblement* épars de[s] membres et [les] yeux *roulant* »⁸⁰⁶ des interprètes du théâtre balinais, alimentent « la spirale »⁸⁰⁷ de la scène. Le jeu physique des interprètes a un caractère convulsif qui se propage à l'ensemble de l'espace scénique et crée le relief des présences en-dehors des éléments visibles.

Une séquence des *Hurlements* (Clastic Théâtre) repose sur l'oscillation de sculptures de Francis Marshall, qui représentent des anges. Ces corps sont montés sur des ressorts eux-mêmes fixés en hauteur à des supports de bois. Un interprète fait balancer régulièrement les objets articulés, grâce à un bâton. Simultanément, un second déplace un projecteur qu'il tient dans ses mains, afin de produire et moduler les ombres projetées des structures oscillantes. Dans ce dispositif, l'envol de l'ange n'est jamais qu'esquissé. Bien que ces sculptures portent des ailes, elles sont fixées au sol. Leur envol est suggéré par la continuation, dans l'ombre, du mouvement de l'objet. La manipulation de la source lumineuse en direct, à la main, permet à l'ombre d'apparaître comme vibrante, voire volante. Ce dispositif produit très précisément ce que nous appelons l'entrée en vibration de l'espace par la continuation du geste suspendu. L'oscillation convulsive des objets nous fait croire, par le jeu des ombres et lumières, à la continuité d'un mouvement.

Gisèle Vienne a transposé l'effet *staccato* de la lumière, analysé dans *The Pyre*, au mouvement de l'objet dans l'installation *Last Spring : a prequel*. L'automate au centre du dispositif de *Last Spring* est articulé de façon minimale, sans recherche de réalisme. Sa poitrine mobile peut se gonfler et dégonfler, mimant le mouvement de respiration. À l'exception de ce mouvement, l'automate est extrêmement raide. Seuls l'avant-bras et la main, gantée d'une marionnette à gaine, sont mus par

⁸⁰⁵ Voir *infra*, partie II, chapitre 2, section [Immobilités en tension], p. 317.

⁸⁰⁶ A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁰⁷ *Id.*

des mouvements convulsifs contrastant avec l'inertie du reste du corps. L'isolement de cette seule articulation par rapport au statisme du reste du corps donne l'impression d'un mouvement qui résiste, produisant un espace extrêmement dense et contraignant. Ce mouvement étrange et douloureux, instille un questionnement sur ce qui résiste à la mise en mouvement. Quelque chose entrave la dynamique de l'adolescent, qui, manifestement, habite son corps. Ainsi le mouvement convulsif met en tension l'espace autour du corps. Le motif de la saccade donne à lire une forme de lutte contre une présence invisible, étrangère à l'adolescent, qui lui oppose une résistance physique.

La proposition de Marta Pereira dans sa création en cours *Et mon corps inondé*, est celle d'une imbrication du geste dansé et du geste d'animation. Pour suggérer des présences en-dehors de son propre corps et rendre tangible l'élément aquatique qui l'entoure peu à peu, l'interprète cherche un vocabulaire corporel qui puisse rendre tangible l'onde marine. Bénéficiant des conseils de Léone Cats-Baril, Marta Pereira a improvisé à partir de différents états de corps, qu'elle atteint en se donnant des contraintes physiques et spatiales imaginaires. Elle cite par exemple l'image du sable dans les cheveux ou encore celle de la flottaison sur l'eau. Dans ce processus de création, la spirale du volume scénique existe virtuellement avant de devenir tangible pour les spectateur·trice·s. L'ondulation de l'espace est un maillon du processus de création et passe du virtuel au physique pour se poursuivre dans l'invisible.

2.3. Reliefs de la figure : variations des perspectives sur la présence

La lumière et le mouvement des corps contribuent à densifier l'espace scénique, ce qui permet l'effet de sa palpitation. Par ailleurs, le relief des présences spatialisées tient au découpage de différentes zones dans l'espace, dans lesquelles la figure se manifeste avec des densités variables. Dans *Rêves et motifs* des Rémouleurs, dans *54x13* du Morbus Théâtre, comme dans d'autres créations récentes telles *R.A.G.E.* des Anges au plafond ou encore *Noctarium* (2016) de la compagnie Yokai, la spatialisation des présences se lit dans la multiplication des perspectives offertes sur une même figure. À travers différents dispositifs, une même présence semble se révéler, adoptant dans le visible des formes variables. Elle se manifeste tour à tour à travers une miniature anthropomorphe animée, à travers une forme fugacement adoptée par la matière brute, à travers une image filmique ou à travers son influence dynamique sur d'autres corps visibles. La

multiplication et l'éclatement des dispositifs scéniques se combinent à la multiplication des perspectives proposées au public, révélant une présence diffuse dans l'ensemble du dispositif.

2.3.1 Îlots découpés dans l'espace animé

Le spectacle *Rêves et motifs* des Rémouleurs repose sur la multiplication de formes que prend la pensée du mathématicien Alexandre Grothendieck. L'affiche du spectacle (cf. Figure 43) traduit graphiquement cette multitude de perspectives. Elle est divisée selon un axe central, de part et d'autre duquel apparaissent symétriquement deux visages identiques. Entre eux vient s'ajouter une forme de corps humain inversé. Ces trois formes imbriquées ne constituent qu'un seul motif au centre de l'affiche. Elles sont trois perspectives sur le même corps. Le motif qui recouvre le corps central indique par ailleurs que cette figure manifestement démultipliée est aussi labyrinthique. L'affiche constitue ainsi une invitation à parcourir cette figure étendue dans l'espace et à explorer en profondeur le chemin sinueux de sa pensée.

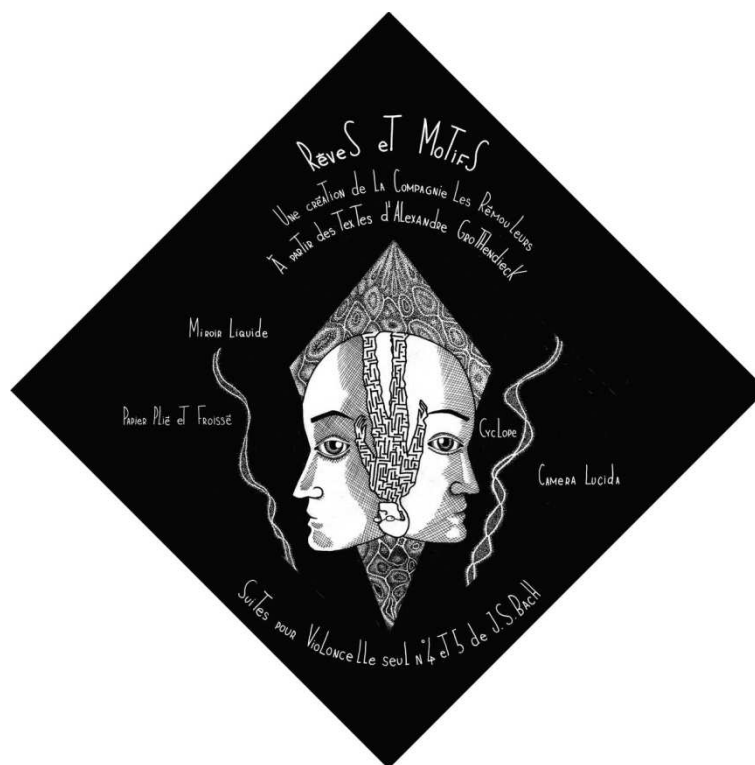


Figure 43 - Affiche de *Rêves et motifs*, Les Rémouleurs, 2017.

Au plateau, chaque procédé de figuration, de suggestion, d'incarnation ou de projection des écrits de Grothendieck propose une nouvelle perspective sur la figure du scientifique et penseur. D'un dispositif à l'autre, d'une machine à l'autre, le degré de matérialité de l'apparition se trouve modifié, allant des écrits et schémas projetés sur les parois de la salle à la mise en mouvement

d'un corps anthropomorphe fait de papier, en passant par la simple lecture de ses pensées. Ce sont toutes ces approches qui structurent finalement le relief d'une figure paysagée.

Le fractionnement du dispositif général en de multiples îlots, qui sont autant de dispositifs de révélation d'une unique figure, se rencontre également dans *54x13* mis en scène par Guillaume Lecamus (Morbus Théâtre). Cette création retient essentiellement du texte original de Jean-Bernard Pouy⁸⁰⁸ l'expérience de l'endurance et l'épreuve physique. Celle-ci est à la fois thématifiée et imprimée dans la langue, dans son rythme, et dans le montage global de l'œuvre. Il s'agit dans cette création, plus que de représenter la course du cycliste, de rendre tangible les différents états traversés par cette figure.

Certains dispositifs permettent par exemple de rendre compte de la dissociation mentale que produit l'épuisement physique. Ils manifestent le décrochage possible par rapport au présent de la course. Le dispositif éclaté traduit le fait que la concentration du cycliste au cours de l'épreuve varie jusqu'à décrocher complètement de l'instant présent.

Samuel Beck, acteur-marionnettiste, se place derrière le cycliste miniature et porte le texte à la première personne, permettant une association relative de sa voix au corps-objet visible. Lorsqu'il se met à courir autour de la table, la dissociation entre le corps et la voix devient plus nettement visible. Les déplacements de la table sur laquelle est posée la sculpture, ses inclinaisons différentes, sont autant de moyens de découper dans l'espace différents angles de vue sur une même présence. Ce jeu de cadrage – emprunté aux codes cinématographiques – est doublé par la projection réelle d'images vidéographiques. La qualité de ces images évoque d'autant plus une époque passée qu'au cours de ces séquences de projection l'interprète se tient immobile et regarde. Son corps n'est plus en jeu. Ainsi les différentes zones d'apparition de la figure et leur éclatement dans l'espace permet de rendre compte du décrochage du cycliste vis-à-vis de l'épreuve en cours. Chaque séquence permet aux spectateur·trice·s d'expérimenter une distance différente au cycliste, précisément parce que toutes donnent à voir un écart particulier entre le corps et la parole, avec des rythmes de diction variés, qui traduisent les variations d'intensité dans l'effort du coureur.

La multitude des perspectives sur la figure fait l'effet d'une unique présence qui habite l'espace scénique tout entier. Au fil de la représentation, les spectateur·trice·s parcourent cette figure comme il parcourt l'espace de jeu. Il·elle·s sont tour à tour amené·e·s à pénétrer dans sa mémoire, ses pensées intimes ou à observer ses multiples profils.

⁸⁰⁸ J.-B. POUY, *54 x 13*, *op. cit.*

2.3.2 De part et d'autre de la figure

Pour permettre une multiplication des angles de vue sur une unique présence, certain·e·s artistes font le choix de déplacer physiquement le regard spectatorial ou encore de suggérer ses variations possibles. La création de *R.A.G.E.* par les Anges au plafond témoigne d'une telle recherche. Ce spectacle qui retrace la vie de Romain Gary se construit autour du motif du dédoublement et du jeu des identités. L'auteur est en effet connu pour avoir joué avec les identités puisqu'il a publié certaines œuvres sous un pseudonyme, allant jusqu'à faire incarner par son neveu le personnage fictif d'Émile Ajar. Le dédoublement de ce personnage amène les Anges au plafond à créer un dispositif spectatorial bifrontal. À l'entrée de la salle, les spectateur·trice·s sont invité·e·s à choisir entre « intimité » ou « illusion ». En fonction de leur choix, il·elle·s seront installé·e·s sur des chaises disposées au plateau ou dans les gradins, face à la scène. Cette construction spatiale, qui *a priori* donne accès soit aux illusions produites par l'animation, soit aux ficelles de la manipulation, nourrit l'idée d'une figure dramatique qu'il est possible d'observer depuis deux points de vue complémentaires.

La structure de la création *Noctarium* de la compagnie Yokai développe un même dédoublement des points de vue, afin de soutenir un autre type de dramaturgie. La création se divise en deux parties auxquelles les spectateur·trice·s peuvent assister à des moments différents, sans ordre prédéfini. Les deux parties sont jouées simultanément. Elles sont les deux faces d'un même drame. L'une se déroule dans l'espace clos et obscur d'une petite chambre, où la moitié du public est invitée à entrer. L'autre se situe à l'extérieur de ce volume. Le public y assiste aux événements qui se déroulent autour de la chambre. La présence d'une figure monstrueuse aux abords de la maison est perçue de façon très différente depuis chacun des deux espaces. Deux histoires parallèles sont tissées, avec d'un côté, un personnage vivant reclus dans un appartement sombre, hanté par des bruits et des ombres fugitives qui proviennent de l'extérieur et suscitent la peur, l'incompréhension, le suspense, l'inquiétude, et de l'autre, une forme étrange, couverte de poil, qui provoque l'horreur, le dégoût, la tristesse. Le monstre en détresse se révèle finalement être une jeune fille errante, à la recherche – on l'imagine – d'un être disparu, qui est celle rencontrée l'intérieur de l'espace clos. Le public éprouve deux rapports différents à une même présence. Ce dispositif permet d'aborder la problématique, actuelle au Japon, des disparitions de nombreuses personnes qui choisissent de fuir la société dans laquelle elles vivent, en expérimentant deux points de vue sur cette problématique.

R.A.G.E. comme *Noctarium* recourent dans l'animation à des techniques de magie, ce qui ajoute à la dualité des visions sur un même phénomène dramatique. La dissimulation, la peur et le mystère entretiennent l'écart entre les perspectives offertes aux spectateur·trice·s sur une même

présence. Dans ces dispositifs, la spatialisation de la présence tient à la nécessité de combiner les perspectives pour saisir une part sinon invisible de la figure.

2.3.3 Projections de la figure sur les murs du plateau

Le dispositif de l'installation *Last Spring: a prequel* procède d'une démultiplication des perspectives sur la figure, suivant un mécanisme de projection graphique à partir du corps. Le labyrinthe tracé sur les murs qui délimitent l'espace de l'installation occupe plus qu'une fonction scénographique. La figure adolescente devient un constituant géographique du drame.

Comme nous le rappelle le sous-titre de cette création, *Last Spring: a prequel* a d'abord été créé comme élément préfigurant une autre création. Gisèle Vienne explique que cette installation constitue une antichambre, placée au seuil d'une autre création plus vaste, qui prendrait la forme d'une maison hantée⁸⁰⁹. Cette fonction de seuil est agissante sur le plan dramaturgique alors même que *Last Spring* est présenté de façon autonome. Son dispositif place les spectateur·trice·s au seuil d'un espace non figuré, présenté comme opaque et labyrinthique à la fois.

Toute la scénographie de *Last Spring: a prequel* consiste en deux pans de murs sur lesquels sont esquissés des logogrammes énigmatiques : un ensemble de carrés organisés en lignes et colonnes, remplis de lignes droites brisées (cf. Figure 44). Ces dessins semblent griffonnés nerveusement et leur tracé sur toute la surface du mur apparaît avorté ou en cours : certaines parties du mur restent blanches. Ces carrés apparaissent comme l'esquisse d'un plan. Un mannequin automate représentant un adolescent ganté d'une marionnette à gaine se tient debout au centre de l'espace délimité par les deux pans de murs. L'ensemble des signes visuels et sonores – à savoir le texte dit par une voix off et le mannequin d'adolescent blafard, au visage tourné vers le sol et à la bouche close – installe au cœur de la dramaturgie la problématique du malaise psychologique. La voix off est mêlée à des bruits de pas qui résonnent. Ainsi, l'espace labyrinthique tracé aux murs représente plus qu'un lieu véritable, une partie de la figure adolescente. Les trois strates – voix, objet-marionnette et dessins au mur – qui composent l'installation fonctionnent comme autant d'indices d'une même figure désorientée. La symbolique inventée des idéogrammes qui couvrent les murs traduit graphiquement une tentative d'issue à un enfermement psychologique. En outre, l'ombre du mannequin qui se découpe de façon variable sur les murs corrobore l'idée d'une errance de la présence dans ce labyrinthe. La modulation de la lumière anime les murs et corrobore ainsi la lecture d'un espace mental cartographié. Dans certaines séquences, en effet, les murs sont plongés dans l'obscurité et seule une douche lumineuse continue d'éclairer le

⁸⁰⁹ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 151 du vol. 2 de la thèse.

mannequin. La disparition des tracés muraux symbolise une perte des repères, une désorientation psychologique, mais aussi le désespoir de la figure au corps mutique et clos.

L'éclatement du dispositif – entre corps, voix et psyché – dit l'absence d'unité psychologique de la figure adolescente. En ce sens, espace et figure dramatiques se confondent. Le labyrinthe est à la fois élément de scénographie, espace d'errance de la figure et apparition fragmentaire, elle-même fragmentée, de la figure adolescente.

L'espace marionnettique ne permet donc pas uniquement de caractériser les présences qui évoluent en son sein. Lorsqu'il est lui-même l'objet d'une animation, la présence se partage et se stratifie. La multiplication des perspectives sur une même figure dramatise la distance entre ses multiples manifestations. Ainsi la profondeur des écarts, le volume des espaces « entre » et les modes de déplacement de l'un à l'autre des dispositifs de figuration déterminent le relief dans la présence.

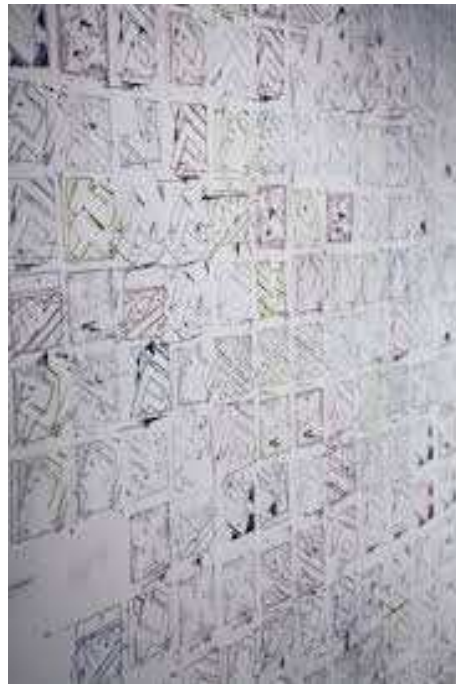


Figure 44 - *Last Spring : a prequel*, Gisèle Vienne, 2011. (Photo : DACM)

Le principe de figure « paysagée » emprunte un trait du *nô* tel que décrit par Paul Claudel dans son texte sur cet art japonais. À propos de la troisième partie du *nô*, où le *shite* revient seul en scène, il écrit :

[...] c'est le Chœur qui se charge de déployer le site physique et moral [à la place du *shite*] en une espèce de psalmodie impersonnelle. [...] Par un étonnant paradoxe, ce n'est plus le sentiment qui est à l'intérieur de l'acteur, c'est l'acteur qui se met à l'intérieur du sentiment. [...] Le tout donne l'impression d'un rêve matérialisé qu'un mouvement trop brusque ou étranger à la convention détruirait sur-le-champ.⁸¹⁰

Ce dispositif de « déploiement du site physique et moral » hors de l'acteur repose sur un principe proche de la spatialisation de la présence. De même que Paul Claudel évoque un « rêve matérialisé », les objets scénographiques animés constituent des fragments de la figure dramatique. La « convention » grâce à laquelle tient le « rêve » désigne la possibilité pour les spectateur·trice·s de créer du lien entre les différentes manifestations disjointes de la figure.⁸¹¹

3. Étendue et dynamiques de la présence comme « vecteur »

La spatialisation de la présence autre nom de l'animation de l'espace scénique provoque une dispersion des figures. Selon le lien que la dramaturgie tisse entre les multiples perspectives sur la présence, les différents îlots de figuration peuvent dessiner une seule et même figure éclatée, alors perçue comme omniprésente. La présence qui se manifeste ponctuellement semble ainsi pouvoir circuler indifféremment, partout autour ou entre les corps, objets et images, adoptant la dynamique de l'onde lumineuse ou sonore. L'approche conceptuelle de la figure marionnettique par sa présence spatialisée, voire dilatée, nécessite donc de clarifier ce qui continue de constituer son unité et ses limites, et qui permet d'objectiver la figure comme instance dramatique qui, sans corps fixe, se répand et se meut dans l'espace à travers les multiples médiums orchestrés.

Comment, dans un espace structuré par le relief des présences, parvenir à distinguer des unités, des étendues, des dynamiques dramatiques d'échange ou de conflit ? Quels sont les mécanismes qui permettent de cerner, sentir, reconnaître, révéler une présence dramatique dans l'économie globale de la scène habitée ?

3.1. Omniprésence ?

3.1.1 Révéler par le cadre une présence latente

Nous avons analysé précédemment la façon dont, sans modification de la position du regard spectatorial, une même figure peut apparaître sous de multiples formes et avec des qualités

⁸¹⁰ P. CLAUDEL, « *Nô* », dans J. Petit et C. Galpérine (éd.), *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1170.

⁸¹¹ *Id.*

variables de présence. Des dispositifs de cadrage disposés en diverses zones de l'espace de jeu fonctionnent comme les révélateurs d'une instance dramatique conçue comme latente et omniprésente. Certaines techniques de projection d'images explorées par Olivier Vallet de la compagnie Les Rémouleurs vont dans ce sens et dramatisent l'idée d'une figure omniprésente qu'il s'agirait de révéler. Ainsi Anne Bitran éclaire-t-elle les spectateur·trice·s sur sa conception de l'espace scénique comme espace empli de la présence d'Alexandre Grothendieck : « Aucun d'entre vous ne verra donc le même spectacle, mais chacun de vos points de vue sera comme la métaphore d'une partie du cerveau d'Alexandre ! »⁸¹².

Olivier Vallet est spécialiste de l'histoire des techniques. Il y cherche continuellement des inventions qui auraient été un jour abandonnées au profit d'autres inventions. Il les travaille, les hybride, les fait évoluer afin de les réinvestir dans les spectacles de la compagnie. Son travail plastique se concentre sur trois endroits du dispositif de création d'images : la source de l'image (c'est-à-dire la machine qui la produit), l'écran de projection, et le dispositif qui articule l'ensemble (autrement dit la relation spatiale entre la source et l'écran)⁸¹³. Ce troisième élément de recherche témoigne de la prise en compte de l'existence spatiale de l'image, et la considère présente en puissance, avant même d'être visible sur une surface.

Un fil majeur que lui-même qualifie d'« utopique »⁸¹⁴ guide les expériences d'Olivier Vallet : la recherche d'une image sans support, autrement dit d'une image capable d'évoluer dans l'espace parmi les corps. Il travaille pour cela à partir de lentilles optiques, qui présentent l'intérêt de ne pas dessiner de cadre aux images qu'elles créent. L'image projetée donne ainsi plus facilement l'illusion de son intégration physique au reste du dispositif scénique. Raphaël Navarro, membre de la compagnie 14:20 et l'un des artistes fondateur·trice·s de la magie nouvelle, explique à ce propos que le fait qu'une image n'ait pas de cadre – plus que le fait qu'elle soit parfaitement nette, par exemple – permet à notre cerveau de reconstituer une image tridimensionnelle à partir d'une image en réalité bidimensionnelle. Le fait d'effacer au maximum le cadre de l'image projetée impacte directement son intégration au reste des volumes scéniques et constitue en cela un levier intéressant pour modifier sa qualité de présence.

⁸¹² Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 4.

⁸¹³ Il a ainsi travaillé sur des projections non-frontales, qui permettent des procédés d'anamorphose notamment dans ses « Exprojections ». (voir Les Rémouleurs, « Exprojection », sur *Les Rémouleurs*, <<http://www.remouleurs.com/galleries/spectacles/EXPROJECTIONS/>>, s. d.)

⁸¹⁴ Les propos d'Olivier Vallet et ceux de Raphaël Navarro, qui suivent, ont été recueillis lors du laboratoire « Images projetées », organisé par THEMAA dans le cadre des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », en 2016.

En outre, on sait qu'Olivier Vallet apprécie dans les dispositifs avec lentilles optiques le fait qu'ils offrent très peu de profondeur de champ. Cette caractéristique lui permet de jouer des effets d'apparition et disparition, ou encore condensation et dilution des images. Selon lui, ces effets « parlent à l'imaginaire ». Nous rencontrons par exemple dans *Rêves et motifs* des images de mains projetées au mur de la salle grâce au mécanisme de la *camera lucida*. Ces membres donnent l'impression de naître des murs du fait de leur sortie progressive du flou et de l'indistinction lumineuse. Ce jeu nourrit donc lui aussi une conception de la présence latente dans l'ensemble du dispositif, qu'il s'agit de révéler de façon fugace en divers endroits.

L'idée de la projection d'images sans cadres s'inscrit dans la lignée des recherches menées au XIX^e siècle par Étienne-Gaspard Robert, dit Robertson. Ce scientifique et entrepreneur a développé le principe des fantasmagories. Tout en entretenant le doute sur la part de science et de surnaturel dans les apparitions qu'il était en mesure de provoquer, il vendait aux spectateur·trice·s l'occasion de revoir un être aimé ou un·e proche décédé·e. Son système, spectaculaire, reposait en grande partie sur la croyance en une existence parallèle des âmes mortes, qui partageraient notre espace quotidien tout en y demeurant invisibles.

Enfin, Olivier Vallet, crée des dispositifs où l'écran se déplace à l'intérieur de l'image. Dans *L'Oiseau*, par exemple, un objet-marionnette représentant un oiseau y est manipulé à l'aide de fils. Mesurant huit mètres d'envergure, il fait office d'écran mobile, qui traverse l'axe de projection de couleurs et formes lumineuses. Ce « théâtre d'ombres dans le ciel »⁸¹⁵ comme il l'appelle, inverse le rapport de l'image et de l'écran. L'objet mis en mouvement n'est pas exactement le lieu de l'animation : la figure animée existe autour et avant lui. L'écran n'intervient que comme révélateur. Ce dispositif nourrit l'idée d'une omniprésence de la figure, qui existe et poursuit son mouvement ou son évolution dans l'invisible.

3.1.2 Dispositifs circulaires

L'adoption de dispositifs circulaires traduit autrement le présupposé d'une omniprésence de la figure. La présence dramatique pensée comme envahissant l'espace scénique (ou de l'installation), il serait possible de la percevoir depuis n'importe quel angle de vue spectatorial.

C'est ce type de disposition qui est proposé au public de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*. Phia Ménard explique que la forme circulaire de la scène a d'abord été déterminée par la contrainte des ventilateurs. Néanmoins la forme de la scène entraîne une circulation en spirale des formes qui

⁸¹⁵ Les Rémouleurs, « L'Oiseau », sur *Les Rémouleurs*,
<<http://www.remouleurs.com/galleries/spectacles/loiseau/>>, s. d.

évoluent au plateau. Cette configuration se prête, voire exige, la multiplication des perspectives sur la figure en présence.

Les Rémouleurs ont également créé pour *Rêves et motifs* un dispositif circulaire. La fiche technique du spectacle indique que le public est disposé « en cercle autour du dispositif » et que « la compagnie vient avec son propre gradin »⁸¹⁶. Le fait que les artistes eux-mêmes conçoivent et construisent la structure sur laquelle le public est invité à s'installer, est le signe d'une prise en compte, dès l'écriture du spectacle, de la position physique spectatorielle⁸¹⁷. Dans le cas particulier de cette création, la nature circulaire des gradins déplace les codes de la projection d'images comme du théâtre d'ombres puisqu'elle défait la frontalité et le caractère plan de l'écran. Nous noterons toutefois que cette déconstruction reste relative, car il existe des pratiques de théâtre d'ombres dans lesquelles, bien que l'écran soit plan, le public ou les musiciens sont assis autour de lui, du côté des images ou de celui des objets et manipulateurs⁸¹⁸. De telles dispositions acquièrent un caractère dramatique dans leurs adaptations contemporaines et occidentales. Elles corroborent l'idée d'une présence qui se partage les corps silhouettés, les corps des interprètes et l'espace mis en relief par les lumières et les sons.

La disposition circulaire du public dans *Rêves et motifs* a aussi pour conséquence que chaque angle de vue n'offre pas la même visibilité. Les images n'apparaissent parfois que partiellement aux spectateur·trice·s placé·e·s d'un côté ou de l'autre de l'outil de projection et de la zone écran. Ainsi, le·la spectateur·trice est amené à se déplacer légèrement sur son siège, il·elle se retourne, se décale, tente de voir au mieux l'image. Chose intéressante à propos de cette visibilité, les dispositifs de projection sont très souvent dédoublés dans *Rêves et motifs*. Les deux interprètes produisent simultanément des images symétriques, projetées dans des directions diamétralement opposées. Ce dispositif en miroir démultiplie les apparitions d'une même figure tout en permettant une meilleure visibilité des images pour toutes et tous. Ce dispositif circulaire, traversé d'un axe de symétrie, confère à la présence un caractère omniprésent renforcé, puisque celle-ci ne semble aucunement contrainte par le dispositif de présentation. Elle se veut multiple, capable d'apparaître partout autour des spectateur·trice·s.

⁸¹⁶ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, dossier du spectacle », *op. cit.*

⁸¹⁷ Olivier Vallet raconte la création de leur premier chapiteau autonome dans l'entretien transcrit en annexe de la thèse (cf. *infra*, O. VALLET, « Entretien réalisé par Julie Postel », Aubervilliers, 2017, p. 129 du vol. 2 de la thèse). Il relie ce travail de construction à l'importance qu'a selon lui l'entrée dans le spectacle et à la nécessité de créer un sas au moment de cette entrée.

⁸¹⁸ Nous évoquons par exemple dans un chapitre précédent le dispositif du *tolu bommalata* pratiqué dans la région de l'Andra Pradesh en Inde. (voir F. GRÜND, « Tolu bommalata », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/tolu-bommalata/>>, 13 avril 2016)

3.1.3 Déborder le plateau

L'omniprésence de la figure tient donc à un possible dépassement de la limite physique entre plateau et salle. Différents moyens techniques sont mis en œuvre pour intégrer le public dans l'espace animé. Le rapport physique instauré entre la figure spatialisée et les spectateur·trice·s relèvent alors de l'immersion ou de la pénétration dans la présence.

Dans *This is how you will disappear* de Gisèle Vienne, le brouillard qui déborde la scène et envahit le plateau permet de penser que le pronom personnel « *you* », dans le titre de l'œuvre, désigne précisément les spectateur·trice·s. Le public est littéralement noyé dans cette fumée qui lui trouble la vue. La passivité à laquelle il est ainsi contraint produit un déplacement de la présence vers le public, qui inverse leur relation classique.

Le recours aux ombres et aux images projetées est particulièrement propice à l'élaboration de ce type de figures invasives. Dans les *Hurléments* du Clastic Théâtre, la séquence des anges repose, nous l'avons vu, sur un effet de spatialisation qui déborde les spectateur·trice·s. Les ombres des objets en mouvement sont elles-mêmes déplacées et vibrantes. L'espace de la forge entre en déséquilibre. Tout se met à trembler, des volumes mouvants se détachent de façon aléatoire et spectaculaire. Ce mouvement général de l'espace, qui s'ajoute aux chutes des objets, provoquent chez les spectateur·trice·s une forme de vertige d'autant plus forte qu'il·elle·s se situent physiquement au cœur du mouvement.

Pour *Rêves et motifs*, les Rémouleurs ont également conçu un dispositif qui déborde la frontière entre plateau et salle grâce à la projection d'images par-delà l'espace de jeu des interprètes. L'image déborde également du gradin dans lequel est rassemblé le public, autour de la scène. Elle est parfois projetée sur les murs de l'enceinte, au plafond, derrière ou autour du public. L'ensemble du lieu de la représentation (qui n'est pas nécessairement un lieu destiné à la représentation théâtrale) est ainsi éclairé partiellement et discontinûment. Il est agrandi et sculpté par les projections d'images.

Ces dispositifs qui peuvent être dits immersifs, parce que la présence du public en modifie l'économie des présences, sont propres à mettre en œuvre des drames de la submersion. Les figures omniprésentes peuvent en effet faire voir un conflit avec la présence humaine ou incarnée.

3.2. Figures « submersives »

L'absence de limite matérielle de la figure produit l'effet d'une présence débordante. La mise en jeu d'une figure humaine aux côtés ou au sein de la figure spatialisée peut produire entre elles un rapport déséquilibré, voire conflictuel. Celui-ci s'élabore surtout dans le contraste des tailles ou des puissances dynamiques. La dilatation des présences dans l'espace ne constitue donc pas un paysage de présences nébuleuses. Elle n'implique pas nécessairement un refus de toute narrativité, ni de toute conflictualité dramatique, mais elle participe d'un jeu de tensions et de contrastes qui fondent le drame. Nous avons montré comment la prolifération des corps, l'expansion des objets, et l'étendue des matières permettaient de les constituer en surface opaque ou de leur donner sens comme images sans épaisseur. Or, si l'on envisage maintenant la présence d'une figure rayonnant à partir de ces surfaces, une des caractéristiques majeures de cette présence est le débordement, la puissance invasive.

Ainsi se trame une concurrence entre les figures. Elle tient à des effets de disparitions et apparitions des figures et par des jeux de variation dans la densité matérielle et dans l'intensité des présences, humaines et non-humaines, qui s'entrechoquent. Une dynamique dramatique s'érige sur le mode de la submersion.

Il s'agit là d'une différence fondamentale opposant une simple « atmosphère » telle que l'évoque Rilke, à la présence spatialisée ou omniprésence telle que nous l'avons observée dans les créations contemporaines.

3.2.1 « Dé-corps » menaçant des corps

Si l'élaboration de figures-paysages dans les drames de *L'Un dans l'Autre* (La Mue/tte) ou encore de *Last Spring : a prequel* (Gisèle Vienne) repose sur un système d'échos entre les corps et les espaces, concourant à l'élaboration d'une présence stratifiée, l'animation des éléments scénographiques peut aussi amener, comme c'est le cas dans *Les Os noirs* de Phia Ménard ou dans les *Hurlements* du Clastic Théâtre, à un conflit dans l'économie des présences humaines et non-humaines.

Le terme de « dé-corps » qu'emploie François Lazaro traduit sa conception de la scénographie comme indistincte des objets-marionnettes et du travail corporel des interprètes. Ces trois éléments acquièrent sans hiérarchie un caractère dramatique par le biais de leur animation ou « ré-animation » si l'on en croit le principe énoncé par le metteur en scène :

C'est de dé-corps qu'il s'agit, l'œil du spectateur revisite lentement le corps défunt qui va revivre. Le dé-corps parle au corps gisant. Il est pour moi l'autre corps du personnage, acteur comme le personnage.⁸¹⁹

Cette graphie néologique du terme « décor » permet de penser en termes d'organicité le rapport des différents matériaux, corps et espaces mis en jeu dans la création. En forme d'écho à ce qu'il posait plus de vingt ans auparavant, lors de la rédaction du texte ci-dessus, François Lazaro a proposé dans la forge de Nouzonville, avec les *Hurllements*, une création hors des murs du théâtre, dans un lieu chargé de mémoire. Il raconte notamment la façon dont la chanteuse s'est dissimulée pour chanter, afin que les regards spectateurs parcourent les machines de la forge de Nouzonville :

Il fallait qu'on fasse parler ce lieu. C'est donc le moment où on en vient aux hurlements. La comédienne a commencé par faire des essais, perchée sur un pilon, face aux pilons éclairés. Mais après trois séances, on a arrêté parce que les gens partageaient leur regard entre la vraie comédienne et les machines. On a fini par la cacher derrière les pilons. C'est devenu une voix invisible et c'était beaucoup plus juste. L'enjeu était de faire vivre un pilon, de le rendre humain. On le fait donc mugir, on le fait ruminer, on le fait geindre, hurler.⁸²⁰

Les scènes créées autour des sculptures de Francis Marshall sont installées par François Lazaro dans un espace qui lui-même fait corps. Il y a donc construction d'un espace à double fond pour les figures anthropomorphes. À un premier niveau, les lieux dramatiques sont ceux miniaturisés par Francis Marshall qui font partie intégrante de sa production plastique. Le sculpteur crée des cadres pour mettre en situation ses pantins, décors d'intérieur, table, chaise, petite cabane. Il situe également ses infrastructures miniatures, sur une voie de chemins de fer ou dans un océan figuré par une table en bois. François Lazaro crée, à partir de ces œuvres, des « blocs »⁸²¹ qu'il installe ensuite dans le décor de forge. La forge constitue donc un second plan du décor, qui génère avec le premier un contraste d'échelles, à la fois violent et attendrissant. Elle est un espace aux proportions gigantesques, par rapport aux poupées qui mesurent un peu moins qu'une taille adulte d'humain. Les murs pleins d'étagères où sont rangés les outils, les imposantes presses, ou encore les vastes espaces de stockage, occupent un rôle à part entière dans le dispositif scénographique des *Hurllements*. François Lazaro évoque précisément un haut mur qu'il a choisi d'éclairer ponctuellement d'une lumière rouge :

Il doit faire vingt mètres de large sur cinq à six de haut. Ce sont des étagères très lourdes sur lesquelles sont stockées toutes les formes qui ont servi à faire depuis soixante ans des pièces métalliques. Ce sont les moules qui sont mis sur le pilon. Eux-mêmes en acier, très dur, ils sont chargés de donner une forme à la pièce qui a été fondue et ramollie. Ce mur est magnifique.⁸²²

⁸¹⁹ F. LAZARO, « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *op. cit.*, p. 93.

⁸²⁰ F. LAZARO, « Entretien réalisé par Julie Postel », Clichy-la-Garenne, 2017, p. 79 du vol. 2 de la thèse.

⁸²¹ *Id.*

⁸²² *Ibid.*, p. 78 du vol. 2 de la thèse.

Le corps-à-corps des différents éléments, pantins et machines, figures anthropomorphes et figures spatialisées, passe alors par l'animation illusoire⁸²³ des lieux grâce à des jeux de lumière et de résonances. La voix hors du commun de la chanteuse Isabelle Duthoit parvient aux spectateur·trice·s depuis les hauteurs de la forge. Les variations de volume et de rythme de sa voix allant du très grave au très aigu rendent tangible la profondeur des lieux. Dans une autre séquence, la musique percussive qui se joint à l'éclairage mouvant et chaud rend édifiante la présence d'un pilon, quoique celui-ci reste immobile. Les objets industriels partiellement éclairés se détachent fugacement de l'arrière-plan et acquièrent une présence quasi monstrueuse par leur taille, leur poids, leur mécanique. La mise en jeu parallèle des figures anthropomorphes et de l'espace de l'usine fait voir un nivellement abrupt, autrement dit « clastique »⁸²⁴, qui expliquerait les « hurlements » du titre. Les contrastes d'échelle entre, d'une part, les pantins, buildings et autres navires miniatures de Francis Marshall et, d'autre part, le décor de la forge, deviennent criants, au sens propre comme au sens figuré. Le tout produit une dramaturgie du conflit entre des figures diamétralement opposées : le monumental contre le minuscule, le fer contre le tissu, le solide contre le fragile, la machine contre l'humain.

À travers cette création, le Clastic Théâtre fait voir le danger encouru par l'humain pris dans des mécaniques industrielles et économiques potentiellement écrasantes. L'animation du « décorps » contribue à construire une figure-paysage émergeant ponctuellement de l'obscurité, et qui menace l'humain dans ces lieux.

3.2.2 Noyade et corps engloutis

D'autres exemples peuvent être avancés de figures-paysages qui se structurent par le contraste – ou le conflit – avec des figures anthropomorphes évoluant en leur sein. Un motif narratif récurrent dans les créations du corpus est celui de la noyade.

Dans les *Os noirs* de Phia Ménard, les objets animés dépassent largement en taille et par leur étendue le corps de l'unique interprète Chloée Sanchez. Un travail corporel très particulier permet à cette actrice-marionnettiste d'incarner un personnage humain, soumis à des forces qui le dépassent. Une forme de retrait – ou passivité illusoire – dans ses mouvements donne à lire un lâcher-prise, un retrait de sa volonté. Le jeu de Chloée Sanchez produit l'effet d'une extériorisation du point moteur de ses mouvements. Dans sa danse tourbillonnante du « passage

⁸²³ Voir pour l'explicitation de l'expression « animation illusoire », le développement précédent dans la partie II, chapitre 2, section [Immobilités avivées], p. 316.

⁸²⁴ L'adjectif est ici employé dans le sens donné par François Lazaro et Daniel Lemahieu dans le « Manifeste du théâtre clastique », *op. cit.*

à l'acte 4 » par exemple, l'impulsion du mouvement, ne semble plus, peu à peu, venir d'une partie du corps mais d'une force extérieure et irrésistible. Dans le « passage à l'acte 1 », la thématique de la noyade croise ce langage corporel pour tramer un conflit des présences, humaine contre surhumaine. La submersion y est physique et concrète. Le corps de l'interprète disparaît progressivement sous la bâche qui figure l'océan puis reste inanimé au sol après le dégonflement et le retrait de ces vagues éphémères.

La noyade est aussi le motif qui traverse la *Vase* (2017) de Pierre Meunier. Nous la retrouvons également au cœur de la dramaturgie de *Et mon corps inondé* (création septembre 2019) de Marta Pereira. Dans ces deux créations, la puissance et l'omniprésence d'une figure non-humaine (celle de la vase ou de l'océan) est mise en dialogue avec la finitude, la petitesse, le poids (lourdeur ou légèreté) d'une figure humaine incarnée. Le rapport de submersion ne relève plus seulement de l'étendue de la présence non-humaine mais aussi de la dynamique du fluide.

Au commencement de *Et mon corps inondé*, seul le cœur de la danseuse contient enclous un océan. Mais cette figure-paysage possède une telle puissance dynamique qu'elle submerge progressivement la danseuse qui se noie depuis l'intérieur de son propre corps. De la même manière, dans *La Vase*, la matière fluide et visqueuse est d'abord confinée à une vasque. La taille du récipient donne l'idée d'une matière apparemment domesticable. Mais lorsqu'un des interprètes se plonge dans cette vasque comme on entrerait dans une baignoire, la dynamique qui habite la matière se fait « aspirante »⁸²⁵, et finit par apparaître comme dangereuse pour l'humain. Le caractère d'une matière capable de « tirer vers le bas »⁸²⁶ transforme la figure non-humaine en prédatrice. Plus qu'en termes de noyade, Pierre Meunier caractérise ce conflit des figures en termes voraces de « suction » et d'« ingestion »⁸²⁷. Dans chacune de ces créations, l'interprète humain incarne une présence fragile et impuissante, en lutte avec une figure douée d'omniprésence et dont la dynamique est irrépressible, élémentaire et invasive.

3.2.3 Submersion psychologique

Dans les exemples analysés ci-dessus, l'unité de la figure-paysage, bien qu'elle apparaisse comme omniprésente parce que fluide ou ondulatoire, tient à une relative unité matérielle et élémentaire : la forge, la vase, l'océan. Une autre forme de présence submersive peut être déployée, qui ne passe pas un jeu physique de conflit des échelles ou de submersion concrète. La présence spatialisée à l'inverse peut hanter, comme présence étrangère, la figure humaine. Une

⁸²⁵ P. MEUNIER, « Se faire aspirer », *op. cit.*

⁸²⁶ *Id.*

⁸²⁷ *Id.*

telle interprétation, davantage psychologique, du conflit des figures peut être proposée à partir d'*I apologiže* de Gisèle Vienne.

La voix off surplombante constitue une première forme de submersion de la figure du narrateur-manipulateur. Elle permet d'asseoir une lecture de l'espace scénique comme paysage mental du narrateur. Puis la prolifération de mannequins quasiment identiques construit le corps étendu, répandu⁸²⁸, d'une figure fantasmatique de l'Adolescente. Cette figure envahit peu à peu le plateau, comme une obsession viendrait envahir progressivement un esprit. Les premières étapes de la présentation des mannequins, depuis la sortie de leurs boîtes jusqu'à leur installation sur des chaises, peut encore laisser croire à des figures individualisées (reposant sur un lien univoque entre corps et présence). Au cours de la reconstitution morcelée par le narrateur de ces scénarii fantasmatiques, il s'avère que les mannequins peuvent être jetés au sol, et surtout échangés indifféremment les uns avec les autres. Le nombre de mannequins, leur esthétique sérielle, leur position étendue au sol, ainsi que l'insistance dont fait preuve le manipulateur pour les faire tenir, produisent l'effet d'un débordement du narrateur, dont l'espace de jeu est envahi par cette figure. Les mannequins sont finalement rangés dans des boîtes mais leur potentiel de submersion n'en est pas amoindri. Leur présence sourd dans l'ensemble de l'espace à travers les gestes et les déplacements nerveux du personnage principal. La présence de l'Adolescente passe ainsi progressivement de physiquement invasive à psychologiquement obsessionnelle.

La représentation d'une dynamique psychologique proche de l'obsession passe par ce même biais de la spatialisation des présences dans le solo *Point de croix* (La Mue/tte). La multiplication des visages, apparaissant sous différentes formes et textures, dans différentes zones du plateau, y traduit le souvenir obsédant d'un proche disparu. Dans cette création, comme dans le « passage à l'acte 4 » des *Os noirs*, dans la seconde partie de *Jeré* ou encore dans la conclusion de *Et mon corps inondé*, l'immatérialité partielle ou totale de la présence spatialisée ajoute à l'interprétation psychologique, notamment car elle permet aux spectateur·trice·s d'expérimenter l'incompréhension d'une figure, débordée par une forme d'omniprésence menaçante.

3.3. Dynamiques dramatiques de la présence spatialisée

Le phénomène de spatialisation de la présence induit donc des dramaturgies spécifiques. La présence du corps humain dans ces écritures relève parfois d'une forme de retrait, de soumission, même illusoire. L'interprète en scène, lorsqu'il y en a un·e, n'est pas systématiquement en charge

⁸²⁸ Voir notre analyse précédente dans la partie II, chapitre 2, section [Proliférantes matières et objets à profusion], p. 311.

de l'animation des formes. Le rôle joué par les technicien·ne·s en coulisses ou en régie, par les créateurs sons et les créateurs lumière devient centrale, dès le début du processus de création. Aussi la figure spatialisée influence-t-elle sur les modes d'écriture. Quel type de dramaturgie ce mode de présence peut-il nourrir ? Quels effets dynamiques et types de montage cette dramaturgie permet-elle, voire impose-t-elle ?

3.3.1 Un moteur pour la traversée des espaces

Quand Didier Plassard lui soumet la question « Que peut la marionnette que ne pourrait pas l'acteur ? »⁸²⁹, Valère Novarina répond que la spécificité de cet instrument dramatique tient à son rapport à l'espace, qui lui permet de soutenir des montages impossibles à l'humain en scène : « se mouvoir dans un espace et un temps discontinus [...]. Saltation, pratique du saut, saut et salut, saut du temps, grand trouble dans l'espace »⁸³⁰. Cette faculté de mouvement, libérée des contraintes de continuité, se manifeste par l'éclatement des dispositifs et la multiplication des perspectives sur la figure, que nous venons d'analyser. En outre, la figure spatialisée semble réaliser à plein ce que Didier Plassard note de l'espace théâtral. À propos des deux sens du mot « espace », il écrit :

Tout à la fois fini et infini, l'espace théâtral fait coïncider ces deux sens ; mieux, il introduit une respiration en eux, flux et reflux alternant pour nous conduire de l'ici à l'ailleurs, de la clôture de la scène réelle à l'ouverture de la scène imaginée.⁸³¹

La figure spatialisée met en œuvre cette « respiration » d'autant plus concrètement qu'elle défait la limite entre corps et espace, entre lieu et sujet du drame.

Outre cette faculté à faire respirer les espaces et à rendre poreuses les séparations entre des lieux éloignés, la dispersion spatiale de la figure produit des effets de déplacement temporel. Dans l'écriture de son solo *Silencio es salud*, qui fait partie de l'ensemble des *Folles*, Santiago Moreno exploite la faculté de la présence marionnettique à traverser et lier des espaces physiques et temporels. Le « saut » d'une époque à l'autre et de la France à l'Argentine se joue dans une des séquences qui ouvrent le spectacle. Une image projetée permet de reconnaître un écran d'ordinateur sur lequel est ouvert un logiciel de géolocalisation. La carte affichée est d'abord centrée sur la ville de Nancy (lieu de résidence de la compagnie la Mue/tte). Un effet de zoom arrière réduit l'échelle de la carte virtuelle, qui est ensuite recentrée sur la Plaza de Mayo, en

⁸²⁹ V. NOVARINA et D. PLASSARD, « L'homme hors de lui - Valère Novarina : réponses à six questions de Didier Plassard », *op. cit.*, p. 21.

⁸³⁰ *Id.*

⁸³¹ D. PLASSARD, « La cage aux merveilles - À propos d'ALIS », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, 1991, p. 57.

Argentine. Grâce à la fonction qui permet de voir des lieux de façon photographique, l'image offre finalement un panorama de cette place historique, où des militantes ont manifesté pour demander le retour de leurs enfants disparus.

Au cours de la projection, le visage de Santiago Moreno reste immobile, encadré par la caisse d'un tambour. Seuls son visage et sa main tenant une souris d'ordinateur se dessinent dans l'obscurité du cadre. La présence du personnage central est mise en avant à travers deux dispositifs, qui lui confèrent deux densités différentes. Cette présence, non seulement dispersée dans l'espace de jeu, produit aussi sur le plan dramaturgique une ouverture des espaces. Le processus de remplacement des yeux de l'internaute par ceux de la caméra illustre la faculté de saut – évoquée par Valère Novarina – que possède la figure marionnettique, *a contrario* de l'humain, physiquement limité et ancré dans le lieu.

3.3.2 Cartographier le visible et l'invisible

Écrire avec et à partir des présences spatialisées permet également une condensation spatiale moins réaliste que celle mise en œuvre par Santiago Moreno avec le logiciel de cartographie. La jonction d'espaces, non pas géographiques mais relevant des sphères du visible et de l'invisible, est au cœur de l'écriture de Guillaume Lécamus, notamment lorsqu'il explique qu'à partir de la notion de « entre », son écriture consiste à faire exister une « géométrie », « une sorte de géographie de l'invisible »⁸³².

Jean-Pierre Larroche affirme lui aussi « se débarrasser du castelet »⁸³³ pour parvenir à « organiser plus finement les domaines du visible et de l'invisible »⁸³⁴. Il s'agit donc pour lui d'ouvrir l'espace de la marionnette afin d'explorer pleinement toutes les nuances de transition entre ce qui fait espace et ce qui fait figure. Le metteur en scène fonde son écriture sur ce qu'il appelle « la géographie de la scène »⁸³⁵. Cette conception témoigne d'une approche de la marionnette comme champ de présence, qu'il s'agit d'organiser dans l'espace. En outre, il aborde la mise en scène comme mise « dans la lumière ou dans l'ombre »⁸³⁶. L'économie des présences tient donc selon lui à la révélation ou à la dissimulation des forces encloses et latentes dans l'espace scénique.

⁸³² G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », Charleville-Mézières, 2017, p. 93 du vol. 2 de la thèse.

⁸³³ J.-P. LARROCHE et M. ROSTAIN, « Lettres sur le *Système du Monde* », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, 1991, p. 44.

⁸³⁴ *Id.*

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁸³⁶ *Id.*

Le relief dramatique d'une création comme *Animal épique* tient ainsi à la dissimulation ponctuelle des dynamiques qui font tenir ou mettent en mouvement les formes. Les interprètes construisent à vue des structures. Pourtant, nous découvrons finalement qu'il se jouait également une manipulation invisible : des fils transparents relient une des constructions à des rouages dissimulés dans les cintres. De même, l'animation des objets bricolés de *Tremblez, machines !*, comme celle du piano ou du minuteur, fait parfois croire à une mécanique visible alors que les forces réellement à l'œuvre sont en fait dissimulées. Le dramatique tient à l'organisation des tensions entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. C'est dans les écarts et dans les associations possibles entre eux que le public crée du récit et reconnaît des liens de causalité qui fondent une présence.

Cette approche du relief de la scène revient à penser la présence dramatique comme « vecteur », c'est-à-dire comme dynamique qui transporte, qui amène le regard spectatorial d'un point visible à un autre, parfois invisible. Elle témoigne d'un rapport singulier entre écriture dramaturgique et organisation des présences, qui ne relève pas de l'écriture d'un récit mais plutôt de l'organisation d'un transport, qui place les spectateur·trice·s dans des dispositions actives de recherche. À propos de ce qui se produit dans ses créations, Jean-Pierre Larroche affirme que le « récit [y est] toujours à la traîne... »⁸³⁷. Ce qui constitue le « noyau du récit » dans ses œuvres semble bien être avant tout la création d'un doute sur l'origine et la direction des mouvements perçus.

3.3.3 Modèle pour une présence comme rayonnement

Dans la correspondance entre Michel Rostain et Jean-Pierre Larroche, publiée dans le numéro 4 de la revue *Puck* sous le titre « Lettres sur le *Système du Monde* », les deux metteurs en scène se rejoignent sur une approche de l'écriture scénique comme organisation d'une « rencontre d'ondes corporelles dans un même espace, au cours d'un moment passé ensemble »⁸³⁸. Cette définition recoupe les sèmes de présence retenus en préambule de notre recherche. Nous y retrouvons notamment l'idée d'un partage non-verbal et d'une condensation dans l'*ici* et *maintenant* d'espaces et de temporalités *a priori* disjoints et éloignés. Michel Rostain ajoute à cette définition que l'enjeu de la mise en scène est la recherche de « l'émission maximale d'ondes corporelles »⁸³⁹ :

⁸³⁷ *Id.*

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁸³⁹ *Id.*

Il n'y a pas de différence fondamentale de statut théâtral entre un corps (ou un morceau de corps) qui joue en scène et un accessoire manipulé par des mains invisibles. Dans les deux cas, chercher l'émission maximale d'ondes corporelles.⁸⁴⁰

Le recours ou non au castelet est selon lui uniquement déterminant par la façon dont se structure avec ou sans ce cadre le rayonnement de la présence. L'indifférence de traitement, que revendique Michel Rostain vis-à-vis de la nature matérielle et physique des corps et objets, corrobore notre thèse d'une figure marionnettique singularisée avant tout par son mode de présence, celui-ci étant, d'après Michel Rostain et Jean-Pierre Larroche, rayonnante et ondulatoire.

À partir de ce modèle des présences ondulatoires et de l'approche dramaturgique de l'espace comme relief des présences, il devient possible de saisir plus généralement les mécanismes de présences à l'œuvre dans toute création dramatique. Le phénomène de délocalisation et de dématérialisation qui atteint la figure marionnettique exacerbe un mécanisme opérant dans un jeu scénique d'acteur·trice·s, qui reposerait davantage sur le principe d'incarnation.

La vision qu'a Serge Nail de son métier témoigne de la référence importante que constitue la présence marionnettique pour le travail de l'acteur·trice. La notion d'espace vibratoire lui permet de décrire l'objectif vers lequel tend l'acteur·trice en jeu.

Ce pourrait être la presque *disparition vibratoire* dont parle Mallarmé. Faire exister *l'air qui s'élève entre* les différents matériaux présents à ce plateau. [...] Tenir encore un peu l'immobilité, c'est justement trouver toute la mobilité vivante de ce suspens, puis très lentement, avec douceur accueillir quelques *saccades des vibrations* en présence. Elles deviennent mes appuis et me mettent en mouvement, à la manière d'une surmarionnette d'un Craig ou d'un Kleist, juste quelques secondes pour amorcer dans une sorte de réminiscence d'un danseur *butô*, cet étirement élastique d'un temps qui se meut au ralenti, traçant de cour à jardin une *volute* au-dessus des spectateurs. [...] Veiller à maintenir cette attention en s'en tenant à sa solitude, le jeu consiste alors à faire trembler doucement le léger décalage qui laisse *circuler l'air entre* chacun de ces éléments. Cet effet-*Verfremdung*, effet d'étrangeté participe à cette sensation de présence.⁸⁴¹

Si son propos ne donne finalement que peu d'éclaircissements pratiques sur les mécanismes d'entraînement de la présence à partir du corps de l'acteur·trice, il offre une multitude d'images qui rendent compte de l'efficacité des arts de la marionnette comme modèle pour penser la présence. La référence explicite à Edward G. Craig ou Heinrich von Kleist y croise la notion de volume spirale et mouvant que nous avons repérée comme tenant de la figure spatialisée. En outre, l'influence du *butô* et l'évocation d'une circulation dans « l'entre » de la scène nourrissent les jonctions possibles avec un art de l'interprétation marionnettique. Serge Nail reprend pour caractériser cette présence rayonnante les termes artaudiens, qui disent la mise en palpitation de

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁴¹ S. NAIL, « Le métier d'acteur est-il toujours un art ? », *op. cit.*, p. 196 et 198.

l'espace. La récurrence de ces motifs de la spirale, du cercle ou encore de l'onde dans les textes qui décrivent les mécanismes de la présence renvoie aux propos d'Alice Godfroy selon lesquels le modèle de l'onde est un modèle récurrent pour parler de la présence de l'humain et pour penser l'être-au-monde phénoménologique⁸⁴².

Aussi la faculté qu'a la présence marionnettique à tendre vers l'immatériel et l'ondulatoire, au détriment de l'unité physique et de l'ancrage spatial du corps ou de l'objet, l'érige en référence pour toute analyse du fonctionnement dramatique.

4. Conclusion

La marionnette comme outil dramatique devient, par la voie du morcellement ou de la dissolution de son assise matérielle, une instance transcendant les distinctions fonctionnelles entre corps et décor, entre figures et espace. Sa présence n'est contrainte ni à la continuité, ni à l'ancrage spatial. Ainsi influence-t-elle fortement l'écriture scénique et permet de mettre en scène des drames spatialisés.

L'animation de figures de lieux, maisons, villes, paysages urbains ou maritimes, produit une mise en drame de la façon dont l'humain existe à travers et agit sur ces espaces. Selon le rapport qu'entretient une figure humaine avec ces figures spatialisées, il se produit un drame à double échelle : sociale ou individuelle. Le corps-à-corps de l'humain avec la figure spatialisée relève soit de la subordination, soit du contrôle. Dans le contraste des corps, de leurs tailles, de leur matière, ou de leur étendue, les présences entrent en conflit.

Ainsi, c'est bien dans la structuration de l'espace de jeu que se dégagent des nœuds dramatiques, plus ou autant que dans le déploiement d'une action. L'espace structuré par la marionnette spatialisée s'organise en champs et strates, selon l'intensité des présences qui traversent les différentes zones du plateau. Le découpage de divers îlots, où la figure prend fugacement forme, fonctionne par cadrages successifs. Une présence unique s'y manifeste avec une densité matérielle. Cette dramaturgie de la figure omniprésente relève par ailleurs et pour une part importante du travail du son et de la lumière qui produisent la palpitation des espaces et manifestent *a minima* la vibration d'une présence invisible. Parce qu'elle peut investir un décor ou ériger une matière inerte en espace de jeu mouvant, la présence est une donnée géographique de la dramaturgie. Elle gagne à cet égard à être pensée en termes spatiaux. La diffraction de la présence dans le dispositif engendre des jeux dramatiques de dédoublement, qui permettent la

⁸⁴² A. GODFROY, « Les dessous du corps-objet - Une pratique du tact », *op. cit.*, p. 75.

thématisation d'un malaise psychologique, d'une forme de disjonction du sujet par rapport à son corps ou encore d'une prise de distance (spatiale) par rapport à un présent douloureux.

La présence spatialisée n'a donc pas visage humain mais elle interagit le plus souvent avec une présence humaine, même *a minima*⁸⁴³. Aussi nous parle-t-elle de l'humain et de son rapport à son environnement, à son lieu de vie ou à des forces qui, psychologiquement, le submergent.

Dans un contexte de prolifération des images numériques, Florence de Mèredieu s'est interrogée sur « l'impact de ces nouvelles productions directement pensées pour la « toile », immatérielles, et non « situées », puisque « situées partout »⁸⁴⁴. Les créations de Gisèle Vienne, de Benjamin Verdonck ou encore de Phia Ménard, si elles ne font pas le détour par la présence numérique mettent pourtant en œuvre de telles présences « non situées ». Celles-ci font œuvre de décentrement pour l'humain. Décentrement sur le plan dramatique : l'humain psychologiquement instable se trouvent déplacé dans un espace mouvant. Décentrement sur le plan de l'écriture : la marionnette spatialisée se révèle être un vecteur de « saut »⁸⁴⁵ d'un espace à un autre. Décentrement enfin sur le plan de la réception et du rapport du public à l'œuvre : les perceptions spectatoriennes sont décalées par rapport à des habitudes de regard et par rapport à des habitudes d'identification du vivant, par sa forme et son mouvement. Le langage des présences spatialisées repose sur une économie de la tension entre le visible et l'invisible, que les sens spectatoriels, déroutés, mis en échec, floués, investissent de sens. La présence est érigée à travers eux, comme ils le peuvent.

La présence spatialisée déplace une conception anthropocentrée du dramatique. L'humain, ni même une forme persistante de subjectivité, n'y sont plus les uniques agents du drame. Les spectateur·trice·s eux·elles-mêmes sont rendu·e·s témoins, suivant des perspectives tronquées, de la manifestation de présences aux formes éphémères, à l'intensité incertaine. Alors « On regarde. On écoute »⁸⁴⁶, écrit Victor Hugo, face au vertige de l'obscurité nocturne et animée.

Pourtant, à l'inverse du rêve symboliste et religieux, ce détour par ce qui dépasse l'humain produit finalement « au bout d'un instant l'identification magique [...] : NOUS SAVONS QUE C'EST NOUS QUI PARLIONS »⁸⁴⁷. Cette « identification magique » évoquée par Antonin Artaud face au théâtre balinais nous semble être une clé privilégiée pour la compréhension de l'économie dramatique des présences défigurées. Il importe à présent de creuser le sens de ce phénomène d'« identification magique ». Comment se reconnaît la présence malgré son

⁸⁴³ Lorsque l'humain n'est pas lui-même en scène, sa présence comme spectateur·trice entre dans le jeu d'immersion dans la présence, comme c'est le cas chez Zimoun.

⁸⁴⁴ F. de MÈREDIEU, *Arts et nouvelles technologies, op. cit.*, p. 13.

⁸⁴⁵ Voir la citation, précédemment rapportée, de Valère Novarina, p. 393.

⁸⁴⁶ V. HUGO, *Les Travailleurs de la mer, op. cit.*, p. 427-428. (citation en exergue de ce chapitre)

⁸⁴⁷ A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double, op. cit.*, p. 102.

infiguration ? Quelles sont les modalités de persistance et de reconnaissance d'une présence soumise à la dématérialisation, la défiguration, la discontinuité ?

Conclusion.

Balistique des présences

Les écritures contemporaines avec marionnettes se distinguent comme écritures balistiques des présences. L'instabilité géographique de la présence, libérée de l'ancrage de l'objet-marionnette, conduit en effet à envisager l'espace scénique non pas uniquement comme lieu d'un déploiement temporel du drame mais comme matériau à sculpter dans la profondeur pour faire émerger le drame enclos dans l'épaisseur du visible et de l'invisible.

Les corps et les objets se constituent en lieux, habités de façon discontinue. Ils sont indifféremment les matériaux qui balisent la circulation de la présence. L'objet, même anthropomorphe, se désiste comme creuset univoque de la figure. Comme le confirme le modèle de *l'uncanny valley* (ou « vallée de l'étrange »⁸⁴⁸) élaboré par le roboticien Masahiro Mori, l'anthropomorphisme n'est pas garant de la reconnaissance d'une présence. Un mode d'articulation préservant une forme de rigidité, un écart d'échelle, l'absence de vivacité d'un regard constituent des signes de résistance à l'animation. L'incertaine animation des objets dialogue avec l'évidement à vue des corps humains. Des techniques corporelles permettent aux interprètes d'effacer leur mouvement respiratoire, l'éclat de leur regard et d'intégrer de l'inerte dans leur gestuelle afin de produire l'effet de leur désincarnation. En termes phénoménologiques, il se produit la disjonction du corps et de la chair, autrement dit le devenir matière du corps. Ce traitement inversé des objets et des corps produit l'effet d'une contamination du vivant par l'objet. Une telle circulation de la présence procède en outre d'une direction des attentions spectatorielles vers les espaces entre les corps et les objets. L'influence du *butô* sur cette approche de la scène est majeure : il s'agit d'accorder une importance plus grande aux états et aux déplacements qu'aux formes des choses. Il se dessine ainsi une approche de la marionnette comme dynamique d'écriture spatialisée. Elle se reconnaît dans l'agencement des formes plus que comme forme.

Suivant ce principe, il devient possible de saisir les mécanismes permettant l'animation d'objets immobiles. L'absence de mouvement visible de l'objet n'entrave pas sa mise en tension avec les corps à l'entours ou les voix à l'écart, au contraire. L'immobilité possède un lien très fort avec le divin dans différentes approches rituelles⁸⁴⁹. La présence marionnettique s'élabore sur ce modèle par la mise en palpitation de l'ensemble du dispositif dramatique, grâce aux gestes mais aussi à la lumière et aux sons. Les motifs de la saccade, de la vibration ou encore de la spirale, se retrouvent

⁸⁴⁸ M. MORI, « La vallée de l'étrange », *op. cit.*

⁸⁴⁹ M. AUGÉ, *Le Dieu objet*, *op. cit.*

à différents niveaux des créations et confèrent une densité plastique à l'invisible et l'impalpable. Les modèles animistes et de la pensée totémique influencent une approche du plateau comme lieu d'écoute et de mise au service des objets. Les interprètes endossent un rôle de médiateur·trice·s, qui consistent à créer le cadre d'un nouveau regard sur les objets et les espaces. Or une telle approche de l'animation ne va pas sans déplacement de la nature même du drame. L'inertie des formes visibles, l'immatérialité des mouvements palpables dans l'ensemble de l'espace, la diffraction des formes de la figure produisent aussi des récits du dédoublement, de la difficulté à persister, du malaise social.

Ce type de drame ne se lit pourtant pas suivant l'évolution temporelle d'une relation entre des instances figurées ou incorporées. Elle tient à des contrastes organisés dans la profondeur et les volumes de l'espace scénique. Dans toutes les créations du corpus, se reconnaît l'idée d'un drame contenu en puissance dans le lieu. C'est par le cadrage ponctuel sur telle zone de l'espace, la mise en place d'un écran dans telle autre, la mise en lumière de cet objet ou la diffusion d'un son très puissant dans un espace qu'il sculpte que se perçoivent en divers endroits les indices de la figure. Suivant la qualité organique des liens entre eux, il devient possible de percevoir, à travers ce « décorps »⁸⁵⁰ – pour reprendre les termes de François Lazaro – l'unité d'une figure, qui déborde toute mesure humaine. Submersive, invasive, étouffante, la figure spatialisée et étendue rend tangible un conflit avec l'humain. Elle est aussi un biais par lequel la lecture du drame s'écarte possiblement des codes du drame anthropocentré. La dispersion de la présence permet d'envisager une forme dramatique étendue dans l'espace plus que dans le temps. C'est en cela que les tensions sont nombreuses vers les formes de l'installation et que nous proposons de parler de présences « paysagées ».

Le drame tient alors à la diversité des manifestations de la présence dans un espace structuré en champs matériels et ondulatoires, habités, inhabités voire désanimés. Les écritures marionnettiques sont donc celles qui dynamisent la trajectoire du regard dans le dispositif et organisent la manifestation de la présence à partir de l'ensemble des médiums orchestrés. Cette faculté de mise en mouvement du regard, vers l'en-dehors du corps, mais aussi l'en-dehors de l'objet, constitue un trait caractéristique de la pratique marionnettique. Elle est pleinement explorée dans les créations contemporaines, qui vont jusqu'à désamorcer toute association possible et assurée d'un objet à une présence.

⁸⁵⁰ F. LAZARO, « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *op. cit.*, p. 93.

Partie III.
Modalités de persistance d'une présence
qui point, qui fuit et s'évanouit



Ill. 1 - *Rêves et motifs*, Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ania Winkler)

Introduction.

Oscillations dans l'intensité de la figure

La présence délocalisée de la marionnette contemporaine définit un nouveau rapport du spectateur·trice au visible et au tangible. Ceux-ci ne sont conçus que comme ruines d'un invisible et balises dans le processus de figuration. L'approche que nous avons proposée de l'objet-marionnette en première partie de la thèse a en effet mis au jour l'atteinte à la densité matérielle de la figure marionnettique. Nous avons ensuite analysé, en deuxième partie, la façon dont l'insuffisance du visible indiquait en fait une possible dilatation de la présence entre et en-dehors des corps et des objets. Or ce procès d'autonomisation de la présence par rapport aux lieux de la matière influe sur la nature de la présence, qui persiste virtuellement. Il importe donc de nous interroger à présent sur les modalités de persistance de la présence sous l'influence de sa défiguration.

Précisons, d'emblée, que la « persistance » de la présence est le pendant exact de la possibilité, pour les spectateur·trice·s, de la percevoir. La présence est en effet définie comme imbrication indissociable de *ce qui se passe* en scène et *ce qui passe* du plateau à la salle. S'intéresser aux modalités de sa persistance consiste donc à interroger, d'une part, les formes, même minimales, de sa manifestation en scène et, d'autre part, le type de regards qu'elle indique ou exige des spectateur·trice·s.

En outre, parler de persistance sous-entend d'envisager la présence marionnettique comme empêchée, dégradée ou fragilisée. Nous prenons en effet toujours pour référence à une telle conception la définition jurkowskienne de la marionnette, à savoir comme outil permettant l'élaboration d'un sujet fictif. C'est à l'aune de ce sujet fictif et surtout à l'aune de son « inévidance »⁸⁵¹ que nous mesurons l'écart entre les pratiques contemporaines et la conception jurkowskienne de la marionnette.

Le délitement de l'ancrage matériel de la marionnette et sa spatialisation alentour des corps et des objets produisent en effet une transformation des instances dramatiques. Si le terme de « présence » renvoie couramment à un caractère d'humanité ou de vie, celui-ci est parfois dénié

⁸⁵¹ Le terme est proposé par Max Legoubé, pour désigner sa recherche d'un langage non dialectique, qui met en branle l'esprit critique (in « Un espace pour la divagation », dans S. Martin-Lahmani (éd.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2018, p. 44). Nous reviendrons plus précisément sur ces aspects de la dramaturgie marionnettique dans le chapitre 3 de cette partie III.

aux présences mises en jeu. L'impossibilité d'identifier un sujet agissant sur le déploiement d'un drame conduit alors à s'interroger sur ce vers quoi nous portent ces présences fragiles, non humaines, et qui pourtant nous poignent⁸⁵². Qu'en est-il alors de la faculté de telles présences à générer du drame, si ce n'est à faire évoluer une narration ? Quelle est leur faculté à mettre en branle un processus dialogique, qui permette de s'assurer que « quelque chose pense »⁸⁵³ au plateau ?

Le caractère défiguré de la figure marionnettique tient à la dégradation de son corps matériel et à la dislocation des liens spatiaux entre corps et présence. Nous faisons donc l'hypothèse qu'une telle dégradation produit par écho des effets d'oscillation dans l'intensité des présences. Autrement dit nous souhaitons observer le vacillement de la figure sur l'axe vertical du schéma présenté en introduction de notre recherche⁸⁵⁴.

L'action des objets comme balises pour le regard leur permet d'agir potentiellement comme catalyseurs pour la perception d'une présence. Celle-ci est en effet rendue plus difficile lorsque la figure se construit dans le jeu des lumières, des sons ou dans le rayonnement auratique d'une immobilité. Pourtant, la désanimation ponctuelle de certains éléments tangibles impose aussi de mettre en cause la corrélation exacte entre oscillation dans la densité du visible et oscillation dans l'intensité de la présence. En effet, nous observons dans les dramaturgies contemporaines des manifestations minuscules de présences spatialisées comme des manifestations intenses de figures d'absence.

L'enjeu de cette troisième partie est donc d'analyser en termes dramaturgiques comment la figure marionnettique persistante déplace notre attention vers l'infiniment petit, met en échec notre association du réel au présent et met en échec nos habitudes cartésiennes de regard.

Dans un premier temps, il s'agira d'observer la façon dont la figure marionnettique, bien que puisse être spatialisée, se manifeste sous la forme minuscule et fugace du frisson. Nous proposons ce modèle pour penser des phénomènes quasi-imperceptibles, dont la percée en lisière du visible témoigne de bouleversements parfois profonds. Les signes quasi-imperceptibles de la présence mettent au défi les sens spectatoriels. En outre, le frisson constitue un modèle rythmique propre à définir ce qui dans la figure paysagée fait rupture et devient dramatique.

⁸⁵² Nous reprenons ce verbe suivant l'usage qui en est fait dans l'expression « poignance des choses », citée en préliminaires de cette étude (cf. « Préliminaires pour cerner la présence », section [Du plaisir ou de l'insolite], p.85). Nous tisserons également des liens, dans ce chapitre, entre les présences marionnettiques persistantes et les modalités du *punctum* barthésien (cf. R. BARTHES, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980).

⁸⁵³ Nous récrivons ici la formule de Claire Vialon, qui évoque un « corps qui pense » à propos de l'objet-marionnette. Ces propos sont cités dans les « Préliminaires pour cerner la présence », p. 86).

⁸⁵⁴ Voir Figure 12 – La figure marionnettique contemporaine entre opacité et évanescence, p. 40.

L'infiniment petit impose aux spectateur·trice·s de se pencher sur elle pour percevoir la figure. Sur le plan dramaturgique, cet effet de zoom est aussi celui produit par des écritures qui tendent à faire voir le négligé, l'insignifiant, le drame lui-même minuscule.

Outre cette variation de taille ou de gravité, nous étudierons dans le deuxième chapitre de cette partie une variation d'intensité de la présence qui confine à « l'effet d'absence ». Si la convocation de l'absent, de la mort, de puissances invisibles est récurrente dans la tradition théâtrale, la mise en œuvre de la spectralité ne procède pas, dans les créations contemporaines, à l'élaboration de sujets fantomatiques, appartenant à un ailleurs spatio-temporel. Elle relève d'un nivellement des intensités de présence dans l'ensemble du dispositif. Ainsi le feuilletage des présences tient à des effets d'absences générateurs de drame. La spécificité de l'écriture marionnettique à cet égard sera alors de faire voir les sauts et les écarts entre des temporalités disjointes. Le nivellement à vue des intensités de présences, à travers des corps visibles plus ou moins animés, permet de faire apparaître les jointures dramaturgiques entre des temps éloignés. Ainsi se déplacent le sens de la mise en scène de l'absent vers des enjeux politiques d'alerte et d'appel à un engagement dans le présent. Le feuilletage des présences permet aussi une réflexivité sur notre propension à composer des mythes. Il redimensionne le présent dramatique à la mesure de l'indicible, du rêve, du fantasme ou de la folie.

Enfin, l'atteinte à l'intensité de la présence ne peut être pensée sans une analyse des transformations du regard spectral qu'elle dessine. Dans le dernier chapitre de cette partie, nous interrogerons donc les modifications des modes de réception par la mise en œuvre de présences entamées et fragilisées. La philosophe Marie-José Mondzain montre que les modalités de partage de l'invisible ont des ressorts politiques et idéologiques. L'émergence d'une présence illusoire, projetée, *à partir* de l'objet-balise pose alors des questions de liberté et de domination des imaginaires. Le caractère potentiellement dogmatique de l'assise sur un invisible supposément partagé s'avère possiblement contrebalancé par une forme de vitalité dramatique, liée à la fluctuation à vue des qualités de la figure. Le doute, l'étrangeté, l'incertitude que provoque l'atteinte aux formes et la mise en jeu de l'illusion produisent aussi l'ébranlement des codes et possèdent un potentiel de renouvellement des imaginaires. À propos des présences qui subsistent malgré l'absence de forme, nous pouvons reprendre les mots de Muriel Plana qui s'interroge sur les dramaturgies contemporaines à partir du concept de « difformité » :

La forme a tout à voir avec l'identité [...] on pourrait dire que la forme est le corps sans lequel il n'est pas d'esprit ni de vie, le signifiant sans lequel il n'est pas de signifié. [...] Elle est code ou structure, elle est ordre et, finalement, [...] elle est "norme" et elle est mortifère. [...] condition de possibilité de toute vie, mais elle est aussi synonyme de Mort.⁸⁵⁵

La mise à mal de la forme de la marionnette constitue donc une provocation à l'idée même d'animation. En-deçà de la « forme », quelle « structure » discursive de telles dramaturgies peuvent-elles proposer ? Quelle peut être « l'identité » d'une présence dramatique subsistant en-dehors de sa rassurante fixité ? Nous verrons que le déséquilibre du code fonde des expériences sensibles, déraisonnables, physiques, qui débordent les schémas de la communication et de l'échange discursif. Il s'agit pour les artistes de susciter une dynamique de curiosité plus que de s'assurer de la transmission d'un sens. Ce dernier chapitre constituera donc une proposition pour penser la « vitalité » dramatique de la présence défigurée, à partir des modalités de regard spécifiques dessinées en creux par les dispositifs.

⁸⁵⁵ M. PLANA, « Des monstres, des spectres, des écrans : forme du mythe et mythe de la forme dans P.O.M.P.E.I., 2^e fouille de Caterina Sagna », dans Y. Butel (éd.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre : sur la scène européenne, en Italie et en France*, Bern, Berlin, Bruxelles, etc., P. Lang, 2010, p. 29.

Chapitre 1.

Frisson : figure minuscule et fugace

Alors qu'elle évoque l'origine de sa création *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, Phia Ménard décrit son arrivée au Muséum d'Histoire Naturelle de Nantes, lieu pour lequel cette performance lui a été commandée en 2008. Dans la galerie de l'évolution où elle découvre les animaux taxidermisés, elle constate immédiatement qu'elle se trouve dans un « cimetière »⁸⁵⁶. Se pose alors pour elle la question de ce que son regard d'artiste pourra saisir dans cet espace imprégné de mort : « mon endroit, c'est la vie. Je vais donc redonner vie à quelque chose »⁸⁵⁷. Entourée des pelages figés, son premier geste est de créer un courant d'air. Elle ouvre les portes pour que « ça bouge »⁸⁵⁸ imperceptiblement. À l'origine de cette performance, se rencontre donc ce frisson minimal. Phia Ménard fait entrer grâce à lui une présence illusoire dans un espace silencieux peuplé d'animaux morts et figés. Le dispositif de ventilation qu'elle créera ensuite consiste en une réécriture et une mise en drame de ce premier frisson.

Nous proposons d'établir le frisson en modèle dramaturgique, pour penser la persistance de la présence marionnettique malgré la mise à mal du corps visible de la figure. Ce modèle permet de penser la réduction d'échelle et le rythme propre à la manifestation de présences quasi-imperceptibles, éphémères et fugaces. La présence qui se manifeste sous la forme du frisson se maintient dans l'ordre du minuscule et circule de façon épidermique, en lisière du visible. La litote ouvrant la dernière strophe du « Dormeur du val » d'Arthur Rimbaud inspire notre approche du frisson comme signe minimal et suffisant du vivant :

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
Nature, berce-le chaudement : il a froid.

*Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*⁸⁵⁹

Le premier vers du second tercet révèle, par la négative, c'est-à-dire par l'absence de frisson, la mort du jeune soldat, que les vers précédents nous laissaient croire endormi et serein.

⁸⁵⁶ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », Paris, 2017, p. 104 du vol. 2 de la thèse.

⁸⁵⁷ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », Paris, 2017, p. 104 du vol. 2 de la thèse.

⁸⁵⁸ *Id.*, p. 104.

⁸⁵⁹ A. RIMBAUD, « Le Dormeur du val », s. l., 1870. (Je souligne.)

En retenant le frisson comme modèle théorique d'un mode de présence fragilisée, nous observons un changement d'échelle du geste de manipulation. Il s'agira d'analyser les conséquences de la réduction de ce geste à un mouvement proche de l'imperceptible. Nous nous écartons également *a minima* de l'« animation immobile »⁸⁶⁰ théorisée par Jean-Luc Mattéoli⁸⁶¹. Il ne nous faut donc plus exactement nous attarder sur la qualité mimétique d'un mouvement, ni observer l'immobilité des formes visibles mais nous approcher au plus près de ces formes pour y distinguer la persistance d'un infime mouvement épidermique.

Le frisson est un « tremblement fin, irrégulier et passager, accompagné d'une sensation de froid »⁸⁶². Synonyme de « saisissement », il désigne aussi un « mouvement convulsif qui accompagne une impression »⁸⁶³. Enfin, dans une acception poétique, il renvoie à un « léger mouvement qui se propage par ondulation ou vibration »⁸⁶⁴. Le frisson désigne donc autant une manifestation physique, que l'émotion dont il résulte. Il se prête ainsi à son adaptation dramaturgique.

Le frisson nous sert de modèle pour penser la manifestation visible quoiqu'infime d'une présence. Afin de l'appliquer dans un sens dramaturgique, nous en retenons les sèmes suivants :

- Le frisson est un mouvement à fleur de peau. Nous en notons l'ampleur minimale, qui n'implique qu'une infime partie du corps parcouru.
- Sur le plan rythmique, le frisson constitue une montée en tension rapide, qui atteint son apogée puis disparaît aussi furtivement.
- Sur le plan spatial, le frisson circule de proche en proche et de façon fluide, sur le mode de la contagion. Nous retiendrons également le lieu caractéristique de sa manifestation, à l'endroit du contact entre corps et environnement.
- Le frisson est finalement intéressant comme outil dramaturgique pour ses connotations affectives. Il peut traduire la surprise, la peur mais aussi le plaisir. Tous ces états provoquent le frisson lorsqu'ils adviennent soudainement. Ils sont des états éphémères, de suspension du souffle, des sens voire de la raison. *Le Petit Robert de la langue française* rapporte pourtant, à travers les mots de Lautréamont, un exemple de frisson désignant un « état d'âme collectif qui se propage »⁸⁶⁵ soudainement : « Un frisson d'indignation passa dans l'assemblée »⁸⁶⁶. Cet exemple

⁸⁶⁰ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁶¹ Sur « l'animation immobile », voir notamment : partie II, chapitre 2, section [Immobilités avivées], p. 316.

⁸⁶² « Le Petit Robert », 2015, *op. cit.*, p. 1105.

⁸⁶³ *Id.*

⁸⁶⁴ *Id.*

⁸⁶⁵ *Id.*

⁸⁶⁶ *Id.*

atteste le fait que le frisson n'est pas déconnecté de toute dimension intellectuelle. Comme la présence que nous avons tenté de cerner en préliminaires de cette recherche, il manifeste un lien, qu'il s'agira de sonder, entre raison et affects.

En termes d'adaptation à la scène ou à l'installation, le frisson défie la perception des spectateur·trice·s. La très faible intensité de cette manifestation, combinée à son caractère fugace, la situe à la limite de l'imperceptible. C'est en ce sens que nous la qualifierons de « minuscule ». Elle est à la fois difficilement perceptible par sa taille et par son évanescence.

Nous préciserons enfin que la persistance de présences marionnettiques au travers de formes minuscules ne contredit en rien leur caractère omniprésent et spatialisé. Ce qui est qualifié de minuscule est bien la manifestation, dans le visible, de présences diffuses pouvant être extrêmement étendues et submersives. Le surgissement de ces présences persistantes, imaginées comme souterraines ou invisibles, nous amènera à désigner par l'action de « poindre » leurs apparitions dans le sensible.

À la limite du perceptible, ces présences frissonnantes aiguissent l'attention spectatorielle et créent une tension aigue, favorisant l'effet de surprise. La façon dont s'écrivent ces présences conditionne les propositions dramaturgiques. Fugaces et parfois accidentelles, elles ouvrent sur les questions de l'attention au plus petit que soi, au non-dit, à l'inaperçu. Ces manifestations de la présence au minimal déplacent l'attention vers l'en-deçà du visible. Ainsi défont-elles l'humain comme étalon unique de la progression du drame.

1. Aux limites de l'imperceptible

La persistance de la présence sous la forme du frisson met en jeu les capacités perceptives des spectateur·trice·s. La visibilité du frisson des objets, traversés de présence, peut être rendue difficile par leur taille, parfois très petite. Le changement d'échelle nécessite chez le·la spectateur·trice un effort pour lui permettre de distinguer à distance les détails d'un objet, mais aussi ses mouvements extrêmement légers. Elle nécessite également d'adapter les jauges et les rapports spatiaux entre la scène et les regards.

La présence, infime sur le plan du sensible, peut ainsi échapper ponctuellement aux spectateur·trice·s. La très faible ampleur du mouvement et de la variation des formes se conjugue à un minimalisme plus abstrait, synonyme de simplicité. La présence frissonnante n'est rendue visible qu'au prix d'une attention consciente et bienveillante à l'égard des gestes premiers, simples et épurés, que sont par exemple la respiration ou le tremblement. En ce sens, la présence persistante

est minimale – quand la forme en est minuscule – puisqu'elle relève des signes nécessaires et suffisants à la reconnaissance d'une forme animée.

1.1. De l'infiniment petit

1.1.1 Percevoir les détails de l'objet

Alors que nous analysons le démantèlement du lien entre objets scéniques et présence de la figure, les objets et corps visibles se sont révélés être des balises pour le regard dans l'espace scénique. Or on peut noter que certaines de ces balises, construites pour la scène ou l'installation, jouent sur la distance entre les spectateur·trice·s et la scène. Elles appellent – mais ne permettent pas toujours – un regard de près, pour discerner les formes, les structures et leurs détails graphiques.

Les structures en papier qui sont la matière des paysages de *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba sont très finement ciselées. La minutie avec laquelle est découpée chaque fenêtre, porte, toiture, témoigne d'une grande attention portée aux détails de l'objet. Cette précision dans la fabrication des objets suscite d'ailleurs l'envie de certain·e·s spectateur·trice·s de s'approcher de la scène à la fin de la représentation afin de mieux les observer. Mais la précision du travail du papier n'est pas le seul geste qui attire le regard. Sur la scène, le froissement du papier manipulé par pans entiers dessine un relief minuscule et complexe. Selon sa position et notamment sa hauteur, le regard spectral perçoit ainsi des images différentes. Le froissement puis le déchirement du papier ajoutent au mouvement des formes une dimension sonore qui, là encore, exige une finesse dans l'attention. Finalement, si le papier possède une grande force de résistance qui lui permet de se constituer métaphoriquement en plaques tectoniques, objet de manipulations vigoureuses et amples, il est aussi cette matière fine qui évoque une certaine fragilité. Un double regard est donc possible, qui tient à une observation des détails de la matière de plus ou moins près. Ce jeu d'échelle suggère que seule une attention extraordinaire permet la perception des micro-plissements qui produisent progressivement la métamorphose de la ville de papier en surface déserte ou champs de terre, ravagée par la guerre.

Cette petitesse est aussi celle des objets scéniques des installations de Zimoun, qui incitent le regard à s'en approcher. Nous avons déjà pu montrer comment ces dispositifs proposent des allers-retours entre deux rapports aux objets : l'un global et survolant l'ensemble de l'installation, l'autre plus précis, s'attachant à la structure de chaque micro-unité mouvante. De même que dans *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba, un regard rapproché sur les *Mécaniques remontées* de

Zimoun donne accès aux mécaniques très petites qui mettent en mouvement les grandes structures. L'observation des détails de ces installations révèle en fait souvent une grande simplicité : un sac de papier rempli d'air puis dégonflé, une balle de coton accrochée à un fil lui-même relié à un petit moteur ou encore une tige de bois fixée à un moteur qui la met en rotation. L'accès à ces mécanismes infiniment petits constitue une entrée dans les coulisses des grands effets et nous révèle les tenants pratiques et très simples de l'impression générale qui se dégage de l'ensemble. Cette découverte suscite alors un émerveillement nouveau, qui tient davantage au charme de la simplicité qu'à la sidération sensorielle.

1.1.2 Effets de loupe

Dans d'autres cas, la vision rapprochée sur l'objet ne tient pas aux déplacements réels du·de la spectateur·trice mais elle est suggérée par un dispositif de cadrage et par le jeu des interprètes.

Dans *54x13* du Morbus Théâtre, l'interprète Samuel Beck produit avec son corps un effet de loupe sur l'objet. Construit par Norbert Choquet spécifiquement pour la mise en scène de Guillaume Lécamus, l'objet est de taille notablement petite par rapport au plateau et à la jauge du spectacle. Au cours des premières scènes, Samuel Beck est penché sur lui, courbé vers la table sur laquelle il est posé. Par sa très petite taille et sa couleur rouge, l'objet agit davantage comme point de convergence des regards que comme structure ou forme (cf. Figure 4). C'est en fait l'interprète par son corps, ses gestes et ses déplacements, qui nous permet de percevoir la forme et les mouvements de la figure. Puis l'écran, et les images projetées prendront ponctuellement ce relai. L'effet de loupe est d'ailleurs signifié très clairement par la troisième vidéo mise en jeu. Projetée sur le sol du cycliste – comme l'a été précédemment l'image du défilement d'une route –, elle fait voir un agrandissement de cellules observées au microscope.

Finalement, si la sculpture de cycliste elle-même ne possède pas de peau, c'est l'ensemble du dispositif alentour qui fait office d'épiderme étendu. Dans la mesure où l'ensemble des médiums forment le corps dispersé de la figure, chaque séquence propose un effet de loupe sur un état de la figure miniature, dont le détail n'est pas visible à l'œil nu depuis les gradins de la salle.



Figure 45 - *54x13*, Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Jacques Bouault)

Un tel effet de loupe s'opère différemment dans le dispositif de *Rêves et motifs* des Rémouleurs. L'effet d'agrandissement de la présence minuscule y est plus littéral puisque les appareils permettant la projection d'images sont dotés de lentilles et permettent l'agrandissement des formes. La *camera lucida* reconstruite par Olivier Vallet est, par exemple, un appareil qui permet de projeter l'image des mains des interprètes sur les surfaces de la salle (cf. Figure 46). Elle produit, en fonction de la distance à laquelle se situe la surface de projection, une variation dans la taille de l'image. C'est ainsi que les mains pénétrant dans la boîte, acquièrent en image une taille gigantesque, nous permettant d'en voir chaque pli, d'en distinguer chaque tremblement. Le dispositif de projection agit ici concrètement comme loupe pour permettre au regard des spectateur·trice·s l'appréciation des détails, au plus près de la peau et du geste minimal.



Figure 46 - *Rêves et motifs*, Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ania Winkler)

1.1.3 Présence entière dans l'infiniment petit

La plongée du regard dans le détail de l'image, du corps ou de l'objet, ne signifie pas nécessairement que la présence elle-même est minuscule ou amputée. À l'inverse, l'observation rapprochée de la matière ou de la peau, qu'elle soit suggérée ou imposée par le dispositif, permet d'accéder à une présence existant à la fois au-delà du frisson et toute entière dans ce détail infime. Elle existe en puissance à chaque échelle du corps ou de l'objet, l'effet de loupe ne faisant que la révéler. C'est suivant cette logique que la spatialisation de la présence doit être saisie non pas comme contradictoire mais bien comme complémentaire à l'idée de ces manifestations imperceptibles et minuscules.

Yoshi Oida décrit dans *L'Acteur invisible* un exercice d'interprétation qui vise la recherche du geste « juste » :

Je commence avec une main. La sensation juste est là. Puis je laisse le corps entier devenir semblable à cette main. En fait, l'utilisation de la main n'est pas seulement un travail en "miniature" ; *la sensation est là dans son intégralité*. Seulement parfois le corps entier devient la main.⁸⁶⁷

La notion de justesse telle qu'évoquée par Yoshi Oida fait partie intégrante du mécanisme d'émergence de la présence. Elle a d'ailleurs nourri notre approche préliminaire de ce concept⁸⁶⁸. Or le témoignage de Yoshi Oida nous intéresse particulièrement parce qu'il renvoie à une conception de la présence comme force dramatique que le morcellement du corps ne dénature pas.

Afin de s'exercer à la justesse de la sensation, Yoshi Oida réduit le médium d'incarnation à la seule main des interprètes. À partir du membre isolé, la « sensation juste »⁸⁶⁹ doit ensuite investir le corps entier. La dernière phrase de la citation est intéressante dans sa construction : il ne s'agit pas de donner de l'ampleur à une présence de faible intensité, habitant le membre isolé, mais de faire avec tout le corps ce que la main fait déjà. D'où la formule « le corps entier *devient* la main »⁸⁷⁰. Nous saisissons à travers cet exercice et son analyse le fait que l'intensité de présence n'est pas régie par des règles physiques liées à la taille des objets qu'elle traverse. La figure peut bien apparaître minuscule, parce que concentrée toute entière dans un fragment, dans un objet miniature ou un détail de construction, son intensité n'en est pas amoindrie. Seule la perceptibilité de la présence s'en retrouve impactée. Or certaines créations contemporaines fondent leur dramaturgie sur ce jeu que la présence minuscule livre aux sens des spectateur·trice·s, en mettant au défi leurs capacités de perception.

1.2. À fleur de peau, présences épidermiques

Le second élément caractéristique des présences qui se manifestent comme frissons est qu'elles existent à fleur de peau, c'est-à-dire à la surface des corps en scène. Des présences affleurantes peuvent ainsi être convoquées par la mise en scène de gestes de frottements ou de caresses. Suivant le modèle dynamique du frisson, elles se manifestent par des variations quasiment imperceptibles de la surface des formes visibles. Le processus d'animation est alors tout entier contenu dans des micro-modulations en lisière des corps, dans des évolutions très légères qui se jouent dans le dessin des silhouettes.

⁸⁶⁷ Y. OIDA, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁶⁸ Voir dans les « Préliminaires pour cerner la présence », p. 417.

⁸⁶⁹ Y. OIDA, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁷⁰ *Id.* (Nous soulignons.)

1.2.1 Mise en scène de la peau

Dans plusieurs créations, la présence comme frisson passe par l'orientation des regards sur la peau comme organe réel et nu, ou par des biais métaphoriques.

Le geste d'animation réalisé par l'interprète s'apparente parfois à une caresse qui viendrait éveiller ou suggérer une présence à fleur de peau. C'est le cas par exemple dans le solo *Point de croix* de Delphine Bardot (compagnie La Mue/te). L'interprète figure sa grossesse en se caressant avec douceur un faux ventre. Le geste topique de la femme enceinte devient un code dramatique permettant de suggérer une présence enclose, par le contact d'une surface.

Cette caresse se transpose, dans des créations telles que *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard, pour indiquer une forme de vie existant sous la surface de la matière inerte. Phia Ménard explore en effet différents contacts avec les objets volants, dont l'effleurement. Ce geste de contact délicat crée du lien entre l'humain et l'objet et sa qualité fait affleurer une présence fictive à l'endroit du sac plastique vide. Par déplacement d'un code, la caresse devient donc en scène un geste soulignant la surface d'un corps, afin de suggérer une forme de présence enclose.

Ailleurs, la mise en scène de la peau passe par une gestuelle qui n'est plus celle de la caresse mais de l'enveloppement. Dans *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba, le jeu avec la surface matérielle lui permet de se constituer en seconde peau animée. Une séquence montre un interprète tirant un pan de géographie miniature. Il manipule d'abord cette surface, qui évoque celle de la croûte terrestre puis progressivement, son corps semble débordé par la taille de cette étendue. Il ne la manipule plus mais l'anime depuis l'intérieur avec des mouvements lents, engageant son corps entier. Dans cette danse avec la matière, des échelles s'imbriquent : la peau et la surface terrestre se confondent. C'est par le contact des deux peaux que s'opère la circulation de la présence, de l'interprète au paysage en mutation. Leur friction raconte un conflit destructif où les corps disparaissent derrière des masses en mouvements qui les dépassent.

Dans une création finlandaise datant de 2015⁸⁷¹, la mise en scène d'une présence épidermique passe par le contact réel des peaux. *Terres invisibles* de la compagnie Livsmedlet est une création dite de théâtre d'objet, qui s'affranchit pourtant du genre par sa dimension extrêmement physique et par son mode de mise en jeu des objets immobiles. Des figurines mesurant à peine deux à trois centimètres de haut sont disposées tout au long du spectacle sur les corps partiellement dénudés

⁸⁷¹ La création *Terres invisibles* de la compagnie Livsmedlet est une des rares créations de notre corpus élargi qui n'a pas été créée en France. Elle a toutefois été programmée lors du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes en 2017 avant de l'être lors des « Scènes ouvertes à l'insolite » organisées par le Mouffetard (Paris) en juin 2018 et de tourner dans le réseau des salles français au cours de la saison 2018-2019.

des interprètes. Ces corps forment les paysages où se déroulent des drames au fil de plans quasi-immobiles. Le dispositif permet une dramatisation de la peau comme surface d'évolution des figures parce qu'il impose une grande proximité du public et des interprètes. La scène, très petite, mesure deux mètres sur deux. Le public n'est pas placé dans les gradins mais à même le plateau, sur trois de ses côtés. De surcroît, certaines scènes sont filmées à hauteur des figurines miniatures et projetées sur grand écran à l'arrière-scène. Une telle disposition permet une perception précise (ou la plus précise possible) des crispations musculaires, détentes et frissons qui parcourent les corps des interprètes et affleurent à la surface de leurs peaux.

1.2.2 Ce qui point à la surface de la peau

La mise en scène de la peau comme surface traversée d'une présence et imperceptiblement mue passe parfois, comme déjà dans *Terres invisibles* de la compagnie Livsmedlet mais aussi dans *Rêves et motifs* des Rémoiseurs, par l'agrandissement d'images, voire par la captation et la projection vidéographiques. La focalisation sur un visage, sur les vibrations minuscules qui agitent l'épiderme, la révélation du détail d'un grain de peau, appartiennent en effet à l'imaginaire cinématographique. Ces plans très serrés sont rendus possibles au cinéma par le cadrage de la caméra et le zoom optique.

Le texte de Roland Barthes sur « Le visage de Garbo »⁸⁷², publié dans les *Mythologies*, témoigne à partir d'images cinématographiques, d'un effet de présence proche de celui que nous tentons d'analyser. Roland Barthes développe à partir du portrait de l'actrice Greta Garbo l'idée d'un visage rendu objet par le travail de la captation vidéographique, autrement dit un visage que le portrait vidéographique fait fonctionner comme « masque » ou « totem »⁸⁷³. Pourtant, la dernière partie du texte de Barthes voit poindre dans ce « visage déifié »⁸⁷⁴ une fissure. L'auteur associe à un tournant dans l'histoire du cinéma l'apparition dans ce visage archétypal – qui « est Idée »⁸⁷⁵ – d'un trait de « charme »⁸⁷⁶. Ce tournant iconographique aboutira au visage d'Audrey Hepburn, « individualisé », « Événement »⁸⁷⁷. Du visage-totem des premières heures du cinéma à celui incarné, de Audrey Hepburn, le frisson qui point à travers le masque de Greta Garbo signale une nouvelle modalité de la présence cinématographique, comme plus largement de la présence à partir du portrait.

⁸⁷² R. BARTHES, « Le visage de Garbo », dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 70-71.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁷⁵ *Id.*

⁸⁷⁶ *Id.*

⁸⁷⁷ *Id.*

Le vocabulaire désignant ce qui agit dans cette transition historique peut éclairer ce que nous analysons dans des créations scéniques comme une présence minuscule et épidermique. Dans la « neige à la fois fragile et compacte [du visage de Garbo], les yeux seuls, noirs comme une pulpe bizarre, mais nullement expressifs, sont deux meurtrissures un peu tremblantes »⁸⁷⁸. Ces yeux comparés à des blessures de la chair rendent compte d'une présence qui point faiblement (« un peu », écrit Roland Barthes) à travers la peau. Cette présence ne renvoie pourtant pas à l'ordre de l'expressif, rien de psychologique n'agit à hauteur de cette fissure à fleur de peau. Les termes qui suivent permettent un parallèle encore plus fort avec notre recherche : « Le visage de Garbo représente ce moment fragile, où le cinéma va extraire une beauté existentielle d'une beauté essentielle, où l'archétype va s'infléchir vers la *fascination de figures périssables* [...] »⁸⁷⁹. Ces mots, qui décrivent avec finesse un phénomène épidermique, indiquent à partir de lui, un nouveau rapport à la figure et à la présence à l'échelle de l'histoire esthétique. Sans forcer indûment le sens du discours barthésien, nous pouvons affirmer que la mise en scène d'une présence non pas totémique mais périssable est aussi ce que produit l'animation marionnettique par le frisson des formes. Car ce que Roland Barthes lie à la « fascination » pour des « figures périssables » est bien un ensemble de signes qui viennent poindre à travers la blancheur et l'opacité d'une surface lisse, tel le « trembl[ement] »⁸⁸⁰ des yeux de Garbo. Un tel rapport nouveau à la présence déplace ainsi l'objet de la fascination, il module ce qui fait présence.

Ainsi le frisson qui parcourt l'épiderme des interprètes de *Terres invisibles*, venant rompre l'impassibilité de leur corps faits paysages, retient tout à coup notre attention. Il fait voir une micro-rupture dans l'image immobile, apparemment lisse et opaque. Cette micro-rupture introduit alors une forme d'inquiétude, elle suggère le caractère périssable de ces images et des figures de réfugié·e·s mis en scène.

1.2.3 Imperceptibles modifications des contours

Les peaux ou surfaces mises en scène sont donc parcourues par des présences qui, en dépit de leur quasi-invisibilité, ont une importance dramaturgique certaine. Imperceptiblement, elles façonnent les corps sur lesquels elles s'inscrivent. La scène inaugurale de *Belle d'hier* de Phia Ménard repose fondamentalement sur la mise en scène d'une présence imperceptible à l'œil nu. Des formes constituées de tissus moulés sur des corps puis congelés sont progressivement sorties d'une chambre froide et posées au plateau. Une fois sortie de la zone de froid, elles fondent très

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 70.

progressivement ce qui assouplit le tissu et lui permet de s'affaisser en certains endroits. L'animation est donc extrêmement lente et revient à un évanouissement progressif des silhouettes. La mécanique est concrètement épidermique, la modification des contours des formes se fait par contagion dans la mesure où la température de la glace augmente par conduction. L'attention spectatorielle est ponctuellement retenue par l'effondrement brusque d'un pan de tissu. Mais dans d'autres cas, ce n'est qu'*a posteriori*, que le public prend conscience de la modification d'une silhouette dont il n'a pas perçu le processus d'évolution. Cette animation est donc de plusieurs façons proche du frisson (et nous retrouvons chez Phia Ménard une démarche entreprise avec l'air avant de l'être avec l'eau) : elle articule événement soudain, contagion du mouvement par capillarité et amplitude minuscule de la modification des formes.

Le frisson par lequel une silhouette se trouve animée peut donc générer une modification de forme imperceptible à l'œil nu. S'il ne s'agit pas d'eau se transformant en glace, une telle modification peut tenir à la mise en contact de deux peaux. Le contact des corps redessine en effet les contours des formes sensibles, conférant un caractère dramatique à leur métamorphose. C'est, d'une certaine façon, ce que les sculptures d'Auguste Rodin inspirent à Rainer Maria Rilke lorsqu'il écrit que l'effleurement ou l'empoignade de deux corps dessine les contours d'une chose nouvelle⁸⁸¹.

Le contact de deux peaux, ou d'un corps et de la surface d'un autre objet, quelle que soit la nature de leur « effleur[ement] »⁸⁸² ou « empoign[ade] »⁸⁸³, focalise l'attention sur un nouvel objet « qui n'a pas de nom et n'appartient à personne »⁸⁸⁴. Existant à l'endroit de rencontre des formes, la présence en question est d'ordre épidermique.

Une telle approche du frisson, comme ce qui transforme les limites des corps au moment de leur contact, nous invite à recourir aux outils de la phénoménologie. Grâce à eux, il est possible de mettre au jour une conception de la marionnette, non pas fondée sur le rapport des formes ou des objets mais sur la mise en drame et en mouvement de nos « images du corps ». Nous empruntons cette expression au philosophe Michel Bernard. Lui-même enrichit d'une approche psychanalytique ce que Merleau-Ponty désignait comme le « schéma corporel », c'est-à-dire une conception phénoménologique du corps, forgée par les habitudes et la conscience du Moi, qui n'est plus une « mécanique neutre » mais « une posture en vue de certaines tâches actuelles ou

⁸⁸¹ Voir citation *infra*, p. 111. (tirée de R. M. RILKE, *Rodin*, Bressuire, France, Imprimerie Jolly, 1999, p. 867 ; cité par C. GRAZIOLI, « Paysages avec marionnettes : Rainer Maria Rilke et la scène », *op. cit.*, p. 113)

⁸⁸² *Id.*

⁸⁸³ *Id.*

⁸⁸⁴ *Id.*

possibles ». Selon Michel Bernard, le schéma corporel merleau-pontien ne se constitue pourtant pas « en face d'un espace objectif : il est ancré, enraciné dans une certaine situation qui polarise toutes ses actions »⁸⁸⁵. Cette « image du corps », ancrée dans des habitudes, des relations et un environnement est celle qui se trouve modifiée, par le contact de deux silhouettes, par le mouvement épidermique à la surface d'un corps.

Alice Godfroy décrit avec clarté la mise en jeu dramatique de l'image du corps lorsqu'elle évoque une fonction haptique, qui prend en compte à la fois « le tactile, le kinesthésique et le vestibulaire »⁸⁸⁶. Observant les modalités de la relation entre corps et objets, l'auteure en propose une approche phénoménologique qui permet de rendre compte des modifications invisibles des frontières entre matériel et immatériel, entre humain et objet. Le devenir haptique de la relation tactile induit une modification du contour du sujet. Il s'opère dans la mise en relation une reconfiguration de l'image du corps « comme s'il se formait autour du corps humain une épaisseur haptique, souple, variable, un seuil étendu qui, tel un cristallin se courbant pour une meilleure accommodation, se soumettrait continuellement à d'innombrables mises au point »⁸⁸⁷. L'analyse phénoménologique de la relation corps-objet met au jour les échanges s'opérant en lisière des corps. L'épaisseur haptique du sujet augmente avec la relation. Il s'opère ainsi une extension du domaine du sujet au-delà de son enveloppe physique. Le frisson semble ainsi être une des manifestations possibles de « l'accommodation » au drame en cours.

Cette « image du corps » constitue un concept intéressant pour penser une figure marionnettique se construisant à fleur de formes, au gré des contacts et des frictions entre les corps et les objets visibles. La mise en scène de la peau comme surface est donc avant tout un moyen de donner accès à ce qui se modifie dans le contour des corps, dans l'interstice entre eux. De cette zone constituant l'enveloppe haptique du sujet, émergent des figures dramatiques infigurées, simplement manifestées *a minima*.

1.3. Gestes minimaux

La présence poignante, parce qu'elle se manifeste comme percée à la surface des corps, conduit à nous interroger sur le type de mouvements scéniques qui la rendent perceptible hors des dispositifs d'agrandissement d'images.

Le caractère fragile et très petit de la présence persistante tient à des gestes minimaux, à la fois au sens physique mais aussi au sens de leur complexité dynamique. Un spasme léger, une faible

⁸⁸⁵ M. BERNARD, *Le Corps*, Paris, Editions Universitaires, 1972, p. 43.

⁸⁸⁶ A. GODFROY, « Les dessous du corps-objet - Une pratique du tact », *op. cit.*, p. 79.

⁸⁸⁷ *Id.*

contraction, mais aussi un geste épuré, une simple respiration, deviennent ainsi gestes d'animation, indicateurs de présence, bien qu'ils confinent à la quasi-imperceptibilité.

1.3.1 De l'éventail comme du corps, de la flamme, du feuillage

Dans le *nô*, tel que Paul Claudel le découvre au début du XX^e siècle (1925-1926), le jeu de l'éventail fonctionne comme principe spasmodique enrichissant l'économie vibratoire des présences scéniques.

Sur cette statue il est la seule chose qui tressaille, il est à lui tout seul au bout du bras le feuillage humain, et, comme je le disais tout à l'heure, il imite à la manière d'une aile toutes les allures de la pensée qui palpète, qui cherche le sol ou qui remonte en planant et en tournoyant. Il est la tache d'or et de lumière [...] qui frémit à la place du visage immobile. Il est à la fois une fleur épanouie, une flamme dans la main, un trait aigu, l'horizon de la pensée, la vibration de l'âme.⁸⁸⁸

L'évocation de l'éventail comme prolongement du corps humain nourrit l'idée d'une présence vibrant en lisière des corps. La comparaison avec le « feuillage » ou « l'aile » concrétise le concept d'enveloppe haptique, défini précédemment⁸⁸⁹, qui dépasse la silhouette visible. En outre, la qualité de mouvement de cet objet, qui « tressaille » et « palpète » l'inscrit dans l'ordre de l'infiniment petit. Ce type de mouvement minimal est lu par le poète comme la manifestation de l'être-au-monde, dans la mesure où Paul Claudel parle, dans son vocabulaire chrétien, de « vibration de l'âme ». Or cette vibration désigne une présence qui ne tient pas uniquement de l'humain mais aussi du minéral et du végétal. Nous la rencontrons dans « la fleur épanouie » comme dans la « flamme ». Ce prolongement de la présence perceptible dans le spasme ou la vibration de l'éventail défait le caractère anthropocentré du drame. Il participe de la mise en scène de figures non-humaines.

Le spasme comme signe d'animation minimal n'est donc en rien spécifique aux créations contemporaines de notre corpus. La spécificité du contemporain se trouverait plutôt dans la réduction du geste d'animation à cet unique frisson.

Les mannequins mis en scène dans les créations de Gisèle Vienne possèdent un squelette articulé, mais dont la raideur retient les mouvements en-deçà du réalisme. Ce n'est que de façon très fugace que le rebond ou le mouvement de chute d'un de ces corps peut être identifié comme un geste émanant du vivant. Le geste de l'interprète quant à lui reste en-deçà de la manipulation, voire davantage du côté de l'installation. Il est minimal dans le sens où il se présente comme peu technique. Apparemment plus brut qu'un geste de manipulation qui parviendrait à mettre en

⁸⁸⁸ P. CLAUDEL, « *Nô* », *op. cit.*, p. 1176.

⁸⁸⁹ Voir *supra*, dans ce même chapitre, p. 423.

retrait le corps de l'interprète, le mouvement de Jonathan Capdevielle semble engager tout son corps, dans des gestes amples de poussées et de portés.

Suivant ce que nous affirmions avec Paul Claudel du caractère non-spécifiquement humain du mouvement spasmodique, les réactions des mannequins aux poussées et empoignades de Jonathan Capdevielle les situent dans une zone trouble entre l'objet, le cadavre et le vivant. Ainsi plus qu'ils ne les animent de façon univoque, les légers spasmes qui traversent les objets entretiennent le doute sur leur caractère humain. L'incertitude est continue sur le devenir sujet de ces objets qui vibrent imperceptiblement et (apparemment) involontairement.

1.3.2 Percée du rythme profond

Si le spasme nourrit l'étrangeté des figures, c'est aussi parce qu'il se constitue en scène comme le signe d'un mouvement enfoui ou invisible. La manifestation de présences spatialisées et non-humaines passe par ce type de mouvement qui se lit comme manifestation subreptice d'un rythme plus profond.

Dans l'art japonais de l'interprétation, le *Jo-Ha-Kyu* est un principe de construction qui garantit le développement harmonieux du rythme. Il existe à toutes les échelles du jeu comme de l'écriture scénique. Yoshi Oida écrit à ce propos :

Le degré d'accélération pourra varier ; parfois il sera tout à fait manifeste pour le spectateur, parfois la variation de tempo confinera à l'imperceptible, sans pour autant s'annuler. Parfois la surface de l'action ralentit, ou cesse complètement, il n'y a pas de *Jo-Ha-Kyū* visible. Mais le déroulement du *Jo-Ha-Kyū* n'en continue pas moins, cette fois de manière intériorisée.⁸⁹⁰

De la même manière que le degré de perceptibilité du *Jo-Ha-Kyū* n'influe pas sur son existence effective, la micro-vibration d'un corps est le signe suffisant d'une présence. La vibration, même infime, prouve sa présence pourtant imperceptible. Le frisson de la présence se manifeste ainsi par une gestuelle extrêmement stylisée, un ensemble de mouvements délégués au corps de l'interprète, qui produisent la sensation de n'être que l'écho d'un mouvement imperceptible plus profond, étranger au corps visible.

Dans la création *54x13*, les gestes effectués par l'interprète Samuel Beck sont à lire comme la manifestation par délégation de ceux du cycliste miniature, notamment lorsque le comédien mime le mouvement du pédalier du vélo, alors que le seul vélo visible en scène, mesure seulement quelques centimètres de haut. Dans l'écart physique entre le mouvement du corps et l'objet réel auquel il renvoie, le geste connaît une forme de stylisation qui tend à l'épuration maximale du mouvement. Sur la scène, le mouvement du cycliste est interprété par un geste circulaire et décalé

⁸⁹⁰ Y. OIDA, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 175.

des deux poings, ou par un lever des talons en alternance. La réduction aux signifiants minimaux et suffisants de l'action de pédaler aboutit à un geste qui n'est pas celui d'un pédalage réaliste mais qui en constitue l'écho. Le mouvement de la figure passe donc à la surface des corps dans sa forme atténuée. Là encore, le mouvement nous parvient comme le signe d'une présence ailleurs et imperceptible.

Ce type de mouvement qui affleure dans le visible grâce au corps de l'interprète, mais qui reste en-deçà du mouvement réel relève de ce qu'Hubert Godard, spécialiste de la danse, nomme le « pré-mouvement ». Cette notion désigne, pour l'analyste, « cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui produit la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter »⁸⁹¹.

Transposé dans le champ de l'analyse dramaturgique, ce concept permet de désigner les gestes, très épurés et rares, que l'on trouve par exemple dans *Paysages de nos larmes* (collectif Kahraba) ou encore dans les *Hurléments* (Clastic Théâtre). Le jeu physique tient parfois exactement et seulement à cette attitude que décrit Hubert Godard comme « la posture érigée [...] avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression »⁸⁹². La « charge expressive » contenue en puissance dans cette posture peut nourrir le jeu dramatique, notamment parce que « le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde »⁸⁹³. Les positions des interprètes aux côtés des objets et matières sont déjà porteuses de la « charge expressive » de la figure fictive. Leurs mouvements stylisés constituent une percée minimale, dans le visible, de son pré-mouvement.

La présence marionnettique défaite de toute attache matérielle stable ne va pas sans une potentielle atténuation de ses manifestations sensibles : réduction de l'ampleur des mouvements visibles, mise à mal de la continuité et de la certitude de cette présence comme de son caractère humain. C'est ainsi que le geste nécessaire et suffisant à la perceptibilité de la présence confine au pré-mouvement. Les corps visibles se meuvent visiblement en échos à une forme de rythme souterrain. Cette question du geste nécessaire et suffisant à la perceptibilité de la présence revient à l'échelle de l'écriture globale du rythme dans l'œuvre : comment s'écrit et se déploie dans le temps le drame d'une figure évanescence et perceptible uniquement de façon discontinue ?

⁸⁹¹ H. GODARD, « Le Geste et sa perception », dans M. Michel et I. Ginot (éd.), *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1998, p. 224.

⁸⁹² *Id.*

⁸⁹³ *Id.*

2. Le frisson comme rupture du rythme

La persistance d'une présence défaite de son lien univoque à un corps se manifeste de façon discontinue, par percée d'intensité éphémère. Le motif du frisson est particulièrement efficient pour analyser, à l'échelle des rythmes dramatiques, les mécanismes d'émergence minuscule et fugace de la présence.

2.1. Le souffle préparant le frisson

L'action de respirer est, avec celle de regarder et de marcher, un des premiers éléments du vocabulaire technique qui permet d'animer par mimétisme des objets inertes.

Ce geste est à tel point ancré dans les fondamentaux que certaines expressions associent symboliquement le geste d'animation au don du souffle. On dira par exemple que l'on « insuffle la vie » aux objets pour dire qu'une présence illusoire les habite. Or la mise en scène du souffle signifie-t-elle de façon univoque qu'une figure respire ? Les implications pratiques des recours à la métaphore doivent être questionnées pour éclaircir ce qui lie conceptuellement le souffle à la présence.

2.1.1 La respiration, geste minimal et suffisant ?

Le geste de respiration peut être dit « minimal » car il est premier, nécessaire à la vie et le plus souvent inconscient. Dans l'ordre du devenir-visible du pré-mouvement, le geste respiratoire est donc le premier signe de la présence. Certain·e·s artistes contemporain·e·s interrogent ainsi le caractère non seulement essentiel mais aussi suffisant de ce geste. Réduisant le mouvement visible des formes en scène à ce geste respiratoire, il·elle·s mettent en œuvre des présences limites, aux frontières du vivant et de l'inerte.

Sur le plan technique, l'action de respirer est faite d'une alternance régulière d'expirations et d'inspirations de l'air. Dans différentes installations, le mouvement des œuvres plastiques est ainsi réduit à ce mouvement alternatif cyclique, notamment par le biais d'une mécanique pneumatique. C'est le cas par exemple du mannequin-automate de *Last Spring: a prequel*. Sa cage thoracique contient un ballon d'air qui s'emplit et se vide, gonflant très légèrement la poitrine de l'adolescent. Gisèle Vienne a d'ailleurs une formule à son propos qui marque la confusion entre le geste de respiration et l'identification d'une présence autonome de l'objet :

[...] la poupée respire, c'est-à-dire qu'elle a la poitrine qui bouge ». Avec tout un tas de variations, qui font qu'elle peut respirer calmement ou de manière plus ou moins agitée. C'est pour cela que ce qui est très beau, c'est de regarder cette pièce de très près.⁸⁹⁴

La fragilité du souffle de la poupée est donc mise en scène. Elle crée un drame à très petite échelle qui invite à une grande proximité avec l'objet. Cette proximité participe elle-même à l'inquiétude spectatorielle dans la mesure où l'irrégularité du souffle de l'objet fait sans cesse vaciller l'identification d'un sujet vers la confrontation à un mannequin inerte.

Dans cette installation, on notera par ailleurs que l'adolescent est lui-même représenté en acteur-marionnettiste, ganté d'une marionnette à gaine qui, elle, n'acquiert à aucun moment cette qualité respiratoire. Elle n'est agie que par saccades. La fracture entre les types de souffle met en scène la dissociation qui atteint la figure adolescente. L'échec de sa pratique manipulative souligne paradoxalement la qualité d'objet de la marionnette à gaine. Le mannequin-adolescent se situe ainsi dans une zone ambiguë entre sujet et objet, étant lui-même à peine plus animé que sa propre poupée. L'évolution du drame de *Last Spring: a prequel* relève donc d'une économie des souffles, mis en scène comme minuscules, incertains, discontinus. Seule la respiration, visible et audible à travers la voix off, maintient fragilement le mannequin du côté de l'animé bien que l'ensemble du dispositif se situe dans une zone limite entre le plastique et le dramatique.

Parmi les expériences artistiques qui réduisent au geste minimal de la respiration l'action dramatique, une installation de Wendy Jacob retient particulièrement l'attention. Présentée lors de l'exposition *My body is a cage* au Grand Hornu en 2016, elle consiste en un simple tissu, posé au sol sur deux coussins pneumatiques de la taille d'humains. Grâce à un moteur, ces coussins se gonflent et se dégonflent régulièrement. Ce simple mouvement de dilatation et de dégonflement est mis en scène comme seule trace subsistant d'une présence. La reproduction mécanique du geste de respiration agit comme élément minimal et suffisant à la reconnaissance d'une forme d'humanité. Pourtant, cette présence reste incertaine et troublante, justement parce qu'elle fonctionne *a minima*. Ainsi ce souffle déjà humain et pourtant trop peu humain suggère-t-il un corps humain échoué. Il évoque irrémédiablement une présence en marge, abandonnée, et nourrit la construction d'une figure dramatique maintenue en lisière de l'humanité et de la société.

2.1.2 Souffle éternel ou respiration ?

Un second élément peut fragiliser l'identification d'une présence dans ce type d'installation. Le caractère cyclique et apparemment infini du geste respiratoire crée une linéarité contraire au

⁸⁹⁴ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », Paris, 2017, p. 152 du vol. 2 de la thèse.

dramatique. Paradoxalement, l'extrême régularité du souffle peut instiller le doute sur la présence. C'est entre autres pour cette raison que nombre de créations qui font partie de notre champ d'étude, comme *Last Spring : a prequel* de Gisèle Vienne, les *Mécaniques remontées* de Zimoun ou les automates de Gilbert Peyre⁸⁹⁵, se situent dans un champ indistinct entre installation et représentation.

Certains des automates créés par Gilbert Peyre sont mus de façon pneumatique. Le choix de cette mécanique rend très présent dans ses installations le son de la respiration. Or la régularité imperturbable et la raideur des articulations mises en mouvement par un souffle artificiel désamorcent l'illusion de respiration des objets fabriqués. Expirations et inspirations sont certes imitées mais elles s'alternent machinalement, sans fluidité ni variation. L'humour, l'inquiétude et l'étrangeté qui émanent des constructions de Gilbert Peyre tient à une inversion de la définition bergsonienne du comique : les automates font voir « du vivant plaqué sur du mécanique »⁸⁹⁶. Ce placage artificiel empêche le souffle de devenir une respiration.

Une installation toutefois nous met sur la piste de ce qui fait advenir la présence, dans la fragilisation du souffle. *J'ai froid* met en scène le déplacement circulaire d'un corps fait d'un crâne de cerf et d'un manteau de fourrure, dont les pattes réduites au squelette se terminent en lourds sabots. Comme dans d'autres installations, le caractère apparemment infini du mouvement désamorce la reconnaissance du vivant. Mais ici, un souffle haletant et faible s'entend à travers la bande-son. Irrégulier, il rend sensible une forme d'épuisement et laisse imaginer son extinction possible. L'inquiétude que ce souffle génère, menaçant de s'éteindre à chaque instant, amène la dimension dramatique et ajoute à la qualité de présence de la figure mise en scène.

Il nous semble que se joue un trait fondamental de la construction de la présence dramatique dans l'articulation entre le cycle et l'accident. L'illusion d'éternité d'un souffle instille un doute sur la présence, quand, au contraire, l'essoufflement ou l'apnée la soulignent. Ces types de respirations irrégulières intensifient l'impression d'une reconnaissance de la présence dramatique, même minuscule.

⁸⁹⁵ Dans chacune de ces œuvres pourtant, nous avons pu reconnaître ou nous reconnaitrons la rupture de régularité dont dépend le caractère dramatique.

⁸⁹⁶ Henri Bergson emploie l'expression « Du mécanique plaqué sur du vivant » pour désigner la mécanisation comique du corps humain. (in H. BERGSON, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 51)

2.2. La présence comme événement rythmique

À une question de Didier Plassard portant sur ce qui définit le mieux la marionnette, Valère Novarina répond : « le rythme, le travail du temps, la chute *instantanée* »⁸⁹⁷. C'est précisément cette qualité de rupture et d'instantanéité qui nous intéresse dans le modèle du frisson. Sans elle, des dispositifs tels les installations de Zimoun, les créations des Rémouleurs ou encore du Clastic Théâtre, marquées par le diffus, l'informe, la circulation intermédiaire, ne sauraient engendrer de présences dramatiques. Dans une économie des présences dématérialisées telle que nous l'avons analysée, le morcellement du corps matériel ne permet pas l'émergence d'une présence dramatique continue et liée. Le souffle général instauré dans l'ensemble du dispositif doit se fissurer pour faire advenir une présence dans le sensible.

C'est en ce sens que Yannick Butel parle du « quotidien » comme « envers de la Présence »⁸⁹⁸. Il explique que pour susciter ou reconnaître la « Présence », il faut « observer les lois de rareté qui travaillent à la mise en relief de ce qui *a priori* est plat, informe, stérile et qui soudain prend fin »⁸⁹⁹. Nous retenons de cette proposition deux caractéristiques de la présence qu'il nous semble retrouver dans l'essence du frisson. Il s'agit de la faculté à mettre en relief un paysage « plat » et de la fugacité de cette broderie rythmique qui « soudain prend fin ». Nous y ajoutons une troisième caractéristique rythmique, à savoir la soudaineté de l'apparition, qui fait du frisson un accident ou tout au moins une surprise pour son observateur·trice. Yannick Butel affirme, d'ailleurs, le caractère paradoxal de la présence qui est à la fois « fulgurance » et « déploiement » :

La Présence se définit aussi comme ce qui obéit à une loi de rareté prise dans le jeu de la fulgurance, de la brièveté, du *déploiement*, du différé et du retour d'un énoncé dit, déjà entendu, *mis à disposition* de tout nouvel entendre.⁹⁰⁰

Ce paradoxe rythmique institue la présence comme « événement », au sens étymologique du terme : quelque chose advient. Cette « mis[e] à disposition de tout nouvel entendre » d'un « énoncé dit » constitue l'acte par lequel émerge dans le sensible la présence, autrement dit « ce qui se passe » ou « ce qui passe » à travers le frisson. Or cet événement est autant conditionné par l'instant où il se produit et la forme qu'il prend, que par la qualité de ce qu'il rompt. Ainsi s'articulent rythmiquement et dépendent l'un de l'autre souffle et frisson, respiration et présence.

⁸⁹⁷ V. NOVARINA et D. PLASSARD, « L'homme hors de lui - Valère Novarina : réponses à six questions de Didier Plassard », *op. cit.*, p. 21. (Nous soulignons.)

⁸⁹⁸ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 56. (Nous soulignons.)

2.2.1 Accidents dans le souffle

Étant donnée la spatialisation de la figure, le cycle du souffle peut être celui d'un objet animé mais aussi celui qui met en mouvement l'ensemble d'un dispositif⁹⁰¹. Or si la respiration permet de donner l'illusion d'une habitation des corps ou des espaces, sa dimension cyclique doit être articulée à une rupture, connaître une fissure ou une tension ponctuelle, sans laquelle le·la spectateur·trice est face à une installation quasi-hypnotique. Cet état est celui dont nous faisons l'expérience lorsque nous observons un feu, le va-et-vient des vagues ou tout autre paysage. Cet état, par ailleurs, s'instaure souvent en début de spectacle, le temps de quelques minutes que dure la découverte de l'installation ou quand les spectateur·trice·s s'installent dans le rôle qui sera le leur le temps de la représentation⁹⁰². Cet état est celui précisément décrit par Phia Ménard lorsqu'elle-même découvre le potentiel de fascination de l'objet volant rendu illusoirement autonome : « J'ai été immédiatement frappée par l'idée que je venais de créer mon propre piège. J'ai su que cet élément allait être à un endroit terrible car je pouvais rester des heures à le regarder »⁹⁰³.

La création du drame dépend pourtant de l'intégration dans un tel système d'une rupture qui attire, retient l'attention, la concentre et sans laquelle la qualité dramatique de la figure n'existe pas. À propos de cette rupture fondamentale, Yannick Butel parle aussi d'« effet de surprise »⁹⁰⁴.

Dans l'expérience que nous avons faite des installations de Zimoun, l'articulation entre le souffle et le frisson a été structurante. Le système temporel que déploient ces installations s'inscrit dans l'histoire des expositions d'automates. Il se caractérise par son caractère cyclique et par une qualité illusoirement éternelle du mouvement. Cette illusion fonde la légèreté du divertissement qui fit « l'âge d'or des automates »⁹⁰⁵ au XVIII^e siècle. Or, ce n'est pas une telle illusion qui construit le drame mais bien sa fission. Après avoir pénétré dans *600 prepared dc-motors, 58kg wood*, l'une des installations de Zimoun, le regard du·de la spectateur·trice passe d'une vue générale à une focalisation sur les unités mises en mouvement. Cette transition conduit à la découverte, au sein du dispositif général très organique et fluide, de multiples micro-accidents. La salle aux murs noirs et sol blanc est jonchée de petites tiges de bois, fixées à des blocs noirs et qui, reliées

⁹⁰¹ On pense de nouveau aux créations précédemment analysées que sont *Les Hautes Herbes* d'Arnaud Louski-Pane, *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, *Les Os noirs* de Phia Ménard ou encore *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba, pour ne citer que ces œuvres, où la figure spatialisée tient à un souffle général traversant l'ensemble du dispositif.

⁹⁰² Nous aborderons plus précisément ce moment d'entrée dans la représentation, moment d'accordage nécessaire selon Gisèle Vienne, dans la partie III, chapitre 3, section [Un accordage nécessaire], p. 510.

⁹⁰³ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », Paris, 2017, p. 104 du vol. 2 de la thèse.

⁹⁰⁴ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre, op. cit.*, p. 61.

⁹⁰⁵ C. GRAZIOLI et M. VIOLETTE, « Automates, androïdes et robots », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/automates-androides-et-robots/>>, 23 mai 2016.

chacune à un moteur électrique, frappent le sol. La scénographie très horizontale donne d'abord une impression de souffle circulant de façon épidermique. Or ce n'est qu'en augmentant la focale qu'apparaît le fait que certains des moteurs sont en panne, que certaines tiges de bois se sont brisées à force de chocs ou qu'elles ne pivotent plus. Sur chacun de ces points de dysfonctionnement, le regard heurte, s'arrête. Il est saisi par l'apnée que suscitent ces micro-accidents et qui saccadent le souffle. L'impression générale, envoûtante, s'articule alors à ces fragilités minuscules, qui surprennent et constituent le frisson. Une figure émerge à partir d'elles, dans laquelle nous projetons à loisir de l'épuisement, un désir d'émancipation ou peut-être une résistance au système global.

Il est probable que les accidents qui nous permettent de reconnaître dans les installations de Zimoun un mécanisme très fin d'élaboration des présences dramatiques ne soient pas anticipés par l'artiste. Toutefois, c'est grâce à eux que ces œuvres deviennent un cas d'étude extrêmement intéressant pour penser l'émergence d'une présence marionnettique dans cette zone en équilibre entre l'exposition et le spectacle, entre le plastique et le dramatique.

2.2.2 Quelque chose advient : de la présence comme événement

La variation du rythme – accidentelle ou écrite – suscite donc la surprise. Elle participe d'une présence pensée comme événement, c'est-à-dire comme effet dont on ne voit ni ne connaît la cause. Dans le flux continu du souffle, quelque chose advient – ou s'interrompt – provoquant un changement dans la linéarité rythmique. Les dispositifs aux ressorts aléatoires voire expérimentaux nourrissent particulièrement l'effet de surprise lié à l'apparition de la présence. Ce type de créations porte en lui la faculté d'étonner : quelque chose peut advenir ou non, sans que l'on sache quand, ni quoi exactement. La tension qui précède l'événement est d'autant plus intense qu'elle est empreinte d'incertitude. Et lorsque l'effet de surprise advient finalement, il porte autant sur le mode d'apparition de la forme que sur la forme elle-même.

Dans *Rêves et motifs* des Rémouleurs, un tel jeu est mis en œuvre dans une séquence où les deux interprètes traversent de leurs mains le film de savon au centre du plateau. Un suspens naît de leurs gestes, qui défient la fragilité de l'écran. Lorsque celui-ci se rompt, les deux interprètes se retrouvent dans un espace qui n'est plus séparé, deux moitiés se rejoignent : un récit très ouvert se tisse à travers cet événement, dont le moment est imprévisible avec exactitude pour les interprètes elles-mêmes. Le frisson qui enclenche de multiples drames potentiels tient à une écriture de plateau, qui emprunte d'une manière toute poétique aux protocoles expérimentaux de chimie et de physique.

La mise en œuvre de présences fragiles et minuscules tient donc à cette place importante laissée à l'expérience et à l'aléatoire. Olivier Vallet a une démarche artistique particulièrement liée à la recherche et aux sciences. Il travaille notamment avec des physiciens et des chimistes, comme ce fut le cas avec le professeur François Kramer, du CNRS, pour l'élaboration de son miroir liquide. Ses travaux pour autant ne tendent pas à une quelconque perfection technique des images produites, au contraire. Ils l'amènent plutôt à mettre en scène l'expérience, le doute, l'essai, l'imperfection voire l'échec comme autant d'étapes propres au cheminement de la pensée scientifique. Porter ainsi à vue des images imparfaites permet une mise en éveil des regards contemporains qu'Olivier Vallet estime « blasés par trop d'images »⁹⁰⁶. Il explique : « Nous sommes loin de la surprise des gens qui ont fui et pris peur en voyant le train filmé par les frères Méliès »⁹⁰⁷. La mise en scène d'expériences, de ratages, de micro-événements qui adviennent au cours de la production d'images cherche à recréer cette surprise et à renouer avec notre faculté d'étonnement.

La compagnie des Ateliers du spectacle a également pour habitude d'associer création artistique et recherche scientifique notamment à travers le groupe n+1⁹⁰⁸. La construction dramatique de la création *Animal épique* simule un processus de recherche, certes plus ou moins scientifique. Deux interprètes sont en position d'expérimentateur·trice·s. La tension spectatorielle repose uniquement sur le fait que quelque chose peut se produire ou ne pas se produire. Une forme d'expectative caractérise cette position. De fausses pistes d'événements sont données lorsque des formes apparaissent entre les mains des artistes à la fin de chacune des séquences de sculpture ou bricolage. L'on peut croire que ces révélations de formes constituent le cœur du drame. Mais la véritable surprise, le seul moment où un frisson vient véritablement rompre le rythme et l'attente, a lieu à la fin de la représentation, alors même que les interprètes se sont retirés. Le calme revenu au plateau est soudain rompu par un spasme qui parcourt une structure de bois, tirée par des fils invisibles. Cette structure s'anime soudainement grâce à une mécanique dissimulée depuis le début de la représentation alors même que le public pensait avoir accès aux coulisses de l'émergence des formes. La surprise vient donc du déplacement du code qui semblait avoir été

⁹⁰⁶ Propos recueillis lors du laboratoire « Images projetées », organisé par THEMMA dans le cadre des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », en 2016.

⁹⁰⁷ O. VALLET, « Propos recueilli lors de l'atelier "Images projetées", organisé par THEMMA et la chaire ICiMa », Châlons-en-Champagne, janvier 2016

⁹⁰⁸ Le groupe n+1 est une composante de la compagnie Les Ateliers du spectacle, dirigée par Jean-Pierre Larroche. Il fonctionne suivant la collaboration de membres permanent·e·s avec un nombre variable, « n+1 », de collaborateur·trice·s. Ces dernier·e·s sont issu·e·s, entre autre, du monde de la recherche et des sciences, la particularité de ce groupe étant caractérisé par son « goût certain pour la science, ses personnes et ses objets ». (in Les Ateliers du spectacle, « N+1 », sur *Les Ateliers du spectacle*, <<http://www.ateliers-du-spectacle.org/nplus1/>>, s. d.)

mis en place sur la visibilité de la manipulation. Ce code et le mouvement des plasticiens installent le rythme d'une respiration continue, qui est rompue par le frisson final, émergeant à l'endroit et au moment où on ne l'attend pas.

La présence dramatique persiste donc avec un caractère discontinu dans des créations, où la dramaturgie est d'abord fondée sur la recherche et l'expérience, plus que sur une narration linéaire. La présence fait événement lorsqu'elle vient rompre une tension, une attente, en donnant relief et mouvement à ce qui était informe, imparfait, fluctuant. Elle se manifeste comme événement fragile et minuscule notamment dans des écritures qui laissent une place plus ou moins grande à l'aléatoire, et abordent l'animation non pas comme principe continu mais comme surprise ou accident, pour la mettre au cœur du drame.

2.2.3 Quelque chose s'est passé : fugacité de l'apparition

Outre son imprévisibilité, le frisson se caractérise également par la rapidité de son évanouissement. Yannick Butel retient cet élément rythmique comme caractéristique de ce qui fait présence :

[Le] spectateur du livre ou de la scène aperçoit malgré lui [...] une sensation immédiate de son être, précisément une région de son être relevant dans *un* geste, dans *une* pause, dans *un* accent émis sur la scène ou dans le livre, la matière du vivant qui l'anime encore.⁹⁰⁹

L'énumération crée l'effet d'un resserrement progressif sur des éléments dramatiques de plus en plus petits, rejoignant progressivement la qualité minuscule du frisson. En outre, la répétition du déterminant indéfini « un » permet d'y insister non seulement sur la rareté mais sur la brièveté de la manifestation de la présence. La persistance de la présence dans des dispositifs qui ne donnent pas corps à la figure tient à ce qu'elle peut être contenue dans des éléments aussi infimes et brefs qu'« un geste », « une pause » ou encore « un accent ».

Nous avons d'ores et déjà pu analyser le phénomène d'animation fugace à travers l'exemple des mannequins mis en œuvre chez Gisèle Vienne. Nous retrouvons cette manifestation éphémère de la présence dans *Animal épique* ou encore dans *Tremblez, machines !*, pièce dans laquelle chaque séquence fonctionne comme la préparation d'une révélation et se termine abruptement lorsqu'une sonnerie retentit.

Le point d'exclamation concluant le titre de cette dernière création nous met sur la piste d'une forme de fulgurance. Il dessine l'image de l'éclair, qui peut être également convoquée pour dire la

⁹⁰⁹ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 10-11. (Nous soulignons.)

fugacité d'un événement. Le titre de l'exposition des œuvres de Francis Marshall, « Objets pour attirer la foudre » (2000)⁹¹⁰ semble à cet égard constituer un appel à la mise en scène. Les objets construits par Francis Marshall possèdent cette faculté de générer du drame, dont François Lazaro s'est emparé en créant les *Hurlements*⁹¹¹. D'ailleurs, Francis Marshall dédie le catalogue de cette exposition à François Lazaro qui a su « si bien caresser [s]es objets »⁹¹². Il est tentant de lire à travers cette expression une désignation du geste d'animation que nous analysons précédemment, à savoir celui de la caresse qui suggère une présence invisible et enclose. Renvoyant également à l'imaginaire de la lampe magique, la caresse désigne ce geste de préparation, d'instauration d'un souffle, qui permet alors à la « foudre », attirée par les objets de Francis Marshall, de faire comme rupture, d'apparaître comme événement. L'apport du dramatique au geste plastique tient donc à l'instauration d'un souffle et au geste de caresse, qui prépare l'émergence d'une présence enclose. Ces traits, qui relèvent du rythme et d'une dimension tactile, permettent à la présence de faire événement, autrement dit de devenir dramatique.

3. Présences « poignantes »

La figure marionnettique persiste donc sur le mode du frisson – épidermique, imperceptible, soudain et fugace. Elle point à la lisière du visible plus qu'elle n'y prend forme et corps. Cette présence qui perce en surface des corps et des images possède ce caractère de « poignance des choses »⁹¹³, qu'Augustin Berque utilise pour traduire le « *mono-no aware* » japonais⁹¹⁴. Or la caractéristique de cette « poignance » est d'être une émotion qui donne accès à une forme de pensée. Il s'agit donc de saisir le type de dramaturgie que peut soutenir un tel mode de présence. Quel type de récit, quel fait de pensée peut raconter, porter ou rendre sensible une figure frissonnante ? Au-delà de la façon dont se manifeste le frisson dans l'écriture, par le rythme et les mouvements visibles, comment celui-ci influe-t-il sur les modes de réception ? La manifestation fugace de la présence nécessite une attention singulière et implique une réflexion de la position

⁹¹⁰ Exposition organisée par l'Institut International de la Marionnette, en 2000, à Charleville-Mézières.

⁹¹¹ François Lazaro avait mis en scène les pantins de Francis Marshall dans des créations antérieures aux *Hurlements*, telles *Entre chien et loup* (1994 ; 1997) ou *Le Rêve de votre vie* (1999) pour ces deux créations toutefois, il avait passé commande au plasticien de pantins articulés. Avec les *Hurlements*, il choisit de travailler avec des œuvres plastiques, graphiques et textuelles de Francis Marshall qui n'ont pas été créées pour la scène mais dont le directeur du Clastic Théâtre perçoit qu'elles « attirent la foudre ».

⁹¹² F. MARSHALL, *Objets pour attirer la foudre*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2000.

⁹¹³ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, op. cit., p. 51.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 50. Voir aussi notre analyse de cette notion dans les « Préliminaires pour cerner la présence », p. 85.

spectatorielle. Autant qu'elle en parle, elle met en œuvre une attention au minimal, à l'infiniment petit, au négligé, à l'invisible.

3.1. Frissonnement de figures qui peinent à être

La manifestation des présences à travers des formes minuscules impacte la nature même des présences qui peuvent se déployer dans le drame. Si la notion de « personnage » ne suffit pas à décrire ce qui se manifeste par le frisson, celle de « figure » s'y prête mieux notamment parce qu'elle n'implique ni caractère d'humanité, ni unité physique. Surtout nous pouvons désigner, à travers elle et dans son sens le plus large, la dernière unité, dont l'évolution structure le drame, qui en constitue la cohérence. Cet élargissement nécessaire de la notion de figure témoigne en partie du renouvellement radical des unités dramatiques auquel invitent les écritures marionnettiques contemporaines. Nous observons en effet que les figures qui frissonnent en scène et dans les installations traduisent avant tout, à travers ce mode d'apparition, une difficulté à être. Leurs présences minimales nous parlent de la vulnérabilité, de la soumission et de la lutte pour persister.

3.1.1 Silence et soumission

Dans les *Hurlements* du Clastic Théâtre mais aussi dans *I apologize* de Gisèle Vienne, la difficulté des présences à poindre et se maintenir dans le visible traduit une forme de soumission des figures, qui se trouvent réduites au silence et à l'invisibilité.

Dans la création de Gisèle Vienne, l'animation fugace des mannequins s'articule à un jeu d'acteur-marionnettiste qui se positionne explicitement en manipulateur. Il choisit et impose délibérément aux poupées leurs postures, ainsi que leurs déplacements et leurs gestes. Or la dimension explicite de cette manipulation, qui est thématiquée, en dissimule une plus fine : celle de Jonathan Capdevielle qui imprime aux poupées des mouvements de rejet et de résistance. Ses gestes discrets ont même un effet plus réaliste que les empoignades brusques de l'interprète. Ils font voir des spasmes des mannequins, presque imperceptibles, qui ressemblent à des mouvements réflexes pour échapper au personnage de manipulateur-narrateur. Deux niveaux de manipulation se tissent donc : l'un, continu et explicite, du narrateur qui cherche à reconstituer un scénario fantasmatique, et le second, qui pointe et n'émerge que fragilement dans le visible, des objets animés qui résistent au désir fantasmatique. Une telle animation par frisson des figures adolescentes produit – suivant le modèle du rythme profond et enclos que nous avons

précédemment analysé – l'impression incertaine d'une soumission et d'un silence forcé, pourtant animé intérieurement d'une forme de résistance.

Bien que la mise en œuvre et le contexte en soient fort différents, chez François Lazaro, le frissonnement des figures traduit également une résistance sourde des figures contre une menace qui pèse sur elles. Dans le cas des *Hurlements*, aucun interprète n'assume visiblement le rôle de domination sur d'autres figures. La présence la plus imposante est celle de la forge, comme espace de travail et symbole d'une histoire ouvrière. Les humains en scène sont à l'inverse les corps intermédiaires par lesquels des présences étouffées se manifestent spasmodiquement. Le conflit qui se joue est donc bien différent de celui d'*I apologize*. Il oppose les humains au règne industriel. Le fracas de l'usine, transposé par la musique de Jacques Di Donato, constitue un flux qui réduit au silence les pantins inanimés. Seuls les cris des interprètes parviennent à percer cette musique tonnante. Leurs voix et gestes, minuscules, échos d'autres invisibles, percent le mouvement général et massif de la forge. Ainsi les figures sont-elles placées sous le sceau du minuscule à différents égards : physiquement minuscules face à la machine, socialement minuscules face aux mécaniques du monde industriel, minuscules par leurs soucis et leurs préoccupations quotidiennes.

3.1.2 Poétiques de l'épreuve

Le frissonnement des figures traduit enfin une lutte menée par les corps, une épreuve physique, qui dans *Terres invisibles* prend une portée politique. Dans cette création de la compagnie Livsmedlet, la forme du frisson permet de prendre la mesure d'une violence physique et profonde, qui pourrait paraître lointaine. Sans identifier la trajectoire d'un ou plusieurs personnages en exil à proprement parler, les paysages formés par les corps des interprètes et des figurines miniatures permettent la reconnaissance de scènes souvent vues, de traversée du désert, passage de frontières barbelées ou fuite en bateau. Au fil du spectacle, les interprètes eux-mêmes se mettent réellement dans des états qui font écho à ce que vivent les figures représentées en miniature. Il·elle·s se blessent, se noient, s'essoufflent. La grande proximité du public avec leurs peaux, qui sont parfois mêmes filmées de près et projetées en arrière-scène, laisse entrevoir chacun de leurs efforts musculaires autant que leurs variations de rythme respiratoire. Dans ce dispositif qu'il·elle·s appellent un « strip-tease géographique », leur propre sueur, leur sang, leurs souffles constituent des signes minimaux de la présence des figures en exil. Ce transfert d'échelle du corps miniature au corps humain, proche du public, provoque un rapprochement très fort de la réalité des événements endurés par les personnes qui émigrent. Leurs histoires, qui bien souvent ne nous parviennent que de façon lointaine, et sont désincarnées par leur traitement

médiatique, se manifestent ici à travers un souffle, un frisson, une douleur tangibles, physiques et proches. Ces événements en surface de peau des interprètes constituent des moteurs kinesthésiques très concrets, agissant de façon directe autant que déléguée sur l'animation des paysages et des figurines installées à même leur corps. Le frisson des corps met en mouvement les paysages traversés mais surtout, plus que d'« insuffler la vie aux objets », comme il est dit de façon topique, le geste d'animation dans *Terres invisibles* consiste à « faire frissonner les figures », afin de rendre tangibles leurs frissons de froid, de peur, de fatigue.

On observe que les manifestations minimales de présences, en forme de frisson, peuvent constituer des signes infimes et émergents de drames humains d'une grande gravité. Le frisson possède cette faculté de faire voir ce qui se trame dans les profondeurs et de parcourir de vastes étendues par effet de contagion. Sur le plan dramaturgique, son caractère minimal et épidermique traduit, plus qu'une émotion superficielle et irraisonnée, la difficulté à se maintenir, à parler, s'incarner, dans des situations de violence.

3.2. Une attention au drame minimal

La focalisation de l'attention spectatorielle sur des signes minimaux produit en outre un jeu d'échelles, qui consiste à placer la gravité ou le drame du côté de l'infime.

3.2.1 Attention émerveillée au « charme subtil »⁹¹⁵ de l'astuce

Les approches plastiques de compagnies comme Les Ateliers du spectacle ou La Mue/te reposent sur une recherche de trucs mécaniques ou d'objets bricolés – au sens anthropologique du terme, qui contient les sèmes d'improvisation et d'adaptation aux matériaux et aux circonstances⁹¹⁶. Leurs constructions fonctionnent, sur le mode parfois minimaliste de la convocation d'une présence fugace, qui suscite la surprise et charme par la simplicité de l'astuce.

Tremblez, machines ! mis en scène par Jean-Pierre Larroche, comme *L'Un dans l'Autre* créé par la compagnie La Mue/te, est structuré en différents courts tableaux. Chacun d'eux repose sur un truc, au sens de dispositif ou moyen destiné à créer l'illusion ou la surprise. Le rythme de certaines séquences ménage, à l'instar d'un tour de magie, un temps d'installation et de captation

⁹¹⁵ J.-J. TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, *op. cit.*, p. 189. Pour l'analyse de ce principe se reporter *infra* aux « Préliminaires pour cerner la présence », section [Phénoménologie de la « fleur » de l'acteur], p. 55.

⁹¹⁶ « Bricolage », dans J. Rey-Debove et A. Rey (éd.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015, p. 301.

de l'attention, avant que ne soit créée la surprise, l'instant poignant. Jean-Pierre Larroche, dans *Tremblez, machines !*, passe un certain temps à installer un mécanisme dont la fonction nous est indiscernable. Il tend un fil rouge à travers le plateau, le noue à divers objets de part et d'autre de la scène. La révélation de sa fonction enchante par sa simplicité, son efficacité et son évidence poétique : il s'agit d'un moyen de tourner « à distance »⁹¹⁷ les pages de la partition jouée par Catherine Pavet.

L'écriture du drame par tableaux, autrement dit par frissons successifs, crée une présence proche du « charme subtil » ou « *yūgen* » décrit par Zeami, dont nous avons relevé en préliminaires de cette thèse qu'il s'élabore grâce à une parfaite maîtrise des rythmes.

Chez les Ateliers du spectacle comme chez La Mue/tte, contrairement à ce qui se produit dans les dramaturgies magiques, l'astuce est visible et le trucage se fait à vue. Il est visible avant même que le mécanisme produise l'effet de présence. Dans une des séquences de *L'Un dans l'Autre*, Delphine Bardot utilise un panneau couvert de motifs similaires à ceux de la tapisserie pour masquer son propre corps et ne laisser apparente que sa tête. Elle se juche ostensiblement au-dessus du corps de l'autre interprète, Santiago Moreno. L'illusion d'un corps remixé, possédant le corps de Santiago Moreno et la tête de Delphine Bardot, fonctionne alors, bien que le public en voie parfaitement les ficelles. Benjamin Verdonck insiste sur l'efficacité dramaturgique de cette disparition du trucage malgré sa simplicité :

Dans le cas de *Chansonnette pour Gigi*, je voulais être là, visible. C'est pour ça qu'on me voit au début avec la maison. C'est pour ça qu'on m'entend, que c'est moi qui parle. Moi, avec ma présence d'acteur. Moi, avec mon expression. Donc tu sais que je suis là et puis tu vois les choses bouger mais tu oublies que c'est moi, comme acteur, qui le fait. Je me fonds dans ce cadre.⁹¹⁸

L'inversion du rapport au trucage, dès lors qu'il s'expose comme tel, suscite l'émerveillement, fruit à la fois du frisson de la surprise et de l'accès aux mécaniques simples de l'effet. La mise en scène de ce type d'astuces minimales attendrit car elle déploie un univers de présences qui se signalent comme accessibles, à portée de main. Leur effet poétique tient donc davantage au minimalisme du trucage qu'à la complexité de l'effet. Toute la dramaturgie de *Chansonnette pour Gigi* tient justement au contraste créé par le déploiement de drames minuscules, sur fond de

⁹¹⁷ *À distances* (2002) est le titre d'un autre spectacle de la compagnie, qui fait entendre la place centrale qu'y occupent les animations par engrenages et enchaînements d'actions. La structure même de telles animations se lit suivant le modèle rythmique du frisson : instauration d'un suspens dans la propagation du mouvement, qui se résout par l'irruption et dans la fugacité de l'événement final.

⁹¹⁸ B. VERDONCK, « Entretien réalisé par Julie Postel », visioconférence, 2018, p. 135 du vol. 2 de la thèse.

dramas universels⁹¹⁹. Suivant ce même principe du drame minimal, les figures humaines de *Tremblez, machines !* créent pour elles-mêmes des inventions mécaniques indépendamment de toute nécessité réelle et sérieuse. Les présences que les interprètes construisent astucieusement autour d'eux·elles sont minimales par leur inscription dans un univers quotidien et par l'inutilité relative de leurs effets. Elles mettent en mouvement des drames minuscules et résolvent des problématiques poétiques, incongrues ou surréalistes.

Le charme de cette écriture tient à sa faculté à créer, par surprise, des drames qui se signalent comme minuscules, quotidiens, intimes, par leur minimalisme technique. Ce type de présence possède ce que l'on pourrait qualifier – pour reprendre l'image végétale de la théorie de la fleur du *nô* – de « fleur de la simplicité ».

3.2.2 Attention à « l'infra du visible »⁹²⁰

La mise en scène du drame minuscule inscrit dans la dramaturgie une dimension ludique, mais elle induit aussi des enjeux philosophiques dans l'attention particulière qu'elle invite à porter au plus petit que soi, à la vie quotidienne, à hauteur d'individu. Malgré la tonalité parfois légère des œuvres, la volonté artistique de diriger les regards vers le geste minuscule participe d'une vision politique ou éthique de réinvestissement poétique de l'immanent, au détriment d'une instance supérieure et transcendante.

Les manifestations minuscules de présences invitent à une attention à « l'en-deçà » qui marque une époque anthropologique, comme l'explique Alice Godfroy en ouverture du premier numéro de la revue *Corps Objet Image* :

L'en-deçà n'est pas l'envers de l'au-delà – il est sa forme nouvelle dans le contexte d'une transcendance réintégrée à la vie. La transcendance a été rapatriée dans l'immanence, sous l'horizon nouveau d'une déconstruction de la primauté du sens, du discours, du logos. La magie n'est plus au-delà, mais à même les choses, dans l'infra, dans les modes de son apparition, de sa phénoménalisation sensible.⁹²¹

Le rapatriement de la « magie [...] à même les choses »⁹²² est une autre façon de décrire les phénomènes dramaturgiques précédemment observés à partir de *L'Un dans l'Autre* ou de

⁹¹⁹ *Id.*, p. 136 du vol. 2 de la thèse : « J'aimais l'idée d'une chanson que l'on chante aux enfants pour les endormir. Une façon de leur dire « Dors bien, sois tranquille, ne t'inquiète pas, ça va aller. Demain est un autre jour ». [...] Je me suis dit « C'est fantastique ! Le monde est en feu et toi, tu fais une toute petite pièce, où tu dis “Ça va aller, ça va aller, tout est en ordre” ».

⁹²⁰ Nous citons avec cette expression le sous-titre du premier numéro de la revue *Corps Objet Image* : R. HERBIN (éd.), *Corps-Objet-Image*, n°1, « Infra, l'en-deçà du visible », Strasbourg, TJP Éditions, 2015.

⁹²¹ A. GODFROY, « Introduction du dossier thématique », *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n° 1, 2015, p. 62.

⁹²² *Id.*

Tremblez, machines !. Le frisson, parce qu'il place le focus sur la surface et les contacts des corps, rejoint cette poétique « à même les choses ».

Le « rapatriement » philosophique de la transcendance à la surface des corps et des choses a donc des conséquences sur les pratiques artistiques, conséquences que se donnent pour objets d'analyse les éditeur·trice·s de la revue *Corps Objet Image* en 2015. L'attention aux drames minuscules consiste non pas seulement à une mise en scène d'effets simples et minimaux, mais aussi à une autre pratique de l'animation et de l'analyse du mouvement qui s'interroge sur la relation invisible, précédent le visible, et pourtant potentiellement génératrice de drame entre corps, objets et images. La délicatesse, par exemple, avec laquelle les interprètes de *Paysages de nos larmes* (collectif Kahraba) vont installer les objets de papier, le retrait par lequel ils continuent d'exister à proximité d'eux, ou encore la précision avec laquelle les actrices-marionnettistes de *Rêves et motifs* (Les Rémouleurs) déploient des images dans l'espace à partir de voiles légers ou d'un film de savon sont autant de modes d'animation qui accordent un sens dramatique à l'attention, à la méticulosité, au soin. Ils témoignent ainsi de l'importance des choses jugées minuscules. Ils passent, en d'autres termes, par l'investissement du potentiel dramatique de ce qui se joue dans « l'épaisseur haptique »⁹²³ des corps. Cette attention conduit les spectateur·trice·s à prendre en compte l'existence d'une présence affleurant à peine.

3.2.3 Éthique du minimal

Outre cette observation de la scène par le prisme phénoménologique, des partis pris éthiques voire idéologiques viennent nourrir une telle approche du dramatique par l'événement minuscule.

Didier Plassard constate que la sortie du castelet au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, parce qu'elle rendait possible une manipulation horizontale, a eu des répercussions sur les dramaturgies des œuvres marionnettiques. La relation horizontale de deux sujets est porteuse d'un drame terrestre, à hauteur d'humains :

[...] l'abandon de la manipulation verticale (soit par le haut, soit par le bas) au profit d'une manipulation horizontale a permis aux marionnettistes de sortir des schémas religieux, structurés par l'opposition du ciel et de la terre, de l'âme et du corps, pour porter sur la scène un monde immanent, préservant la part de mystère et de l'inquiétude métaphysique [...] mais où l'interaction entre les hommes passait au premier plan.⁹²⁴

Didier Plassard ajoute à ce premier élément d'analyse que les contrastes de tailles impliquent de façon privilégiée la question du soin et de l'attention à l'Autre :

⁹²³ A. GODFROY, « Les dessous du corps-objet - Une pratique du tact », *op. cit.*, p. 79.

⁹²⁴ D. PLASSARD, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *op. cit.*, p. 23.

parce que la marionnette est le plus souvent de taille réduite, parce qu'elle nécessite, pour vivre sous nos yeux, que des mains l'accompagnent, les gestes les plus simples de la manipulation [...] évoquent presque irrésistiblement la protection et la sollicitude de l'adulte face au très jeune enfant. [...] elle m'oblige, sur le mode d'une fiction apparemment sans conséquence, à prendre la mesure de ce que l'existence de cet autre engage et signifie pour moi.⁹²⁵

Nous compléterons cette analyse en ajoutant que même lorsque ce caractère minuscule de la marionnette ne tient pas à la taille de son corps matériel – qui peut, lui, être étendu, informe, dispersé – la mise en scène de cette attention « au plus petit que soi » peut exister en scène à travers une gestuelle, une qualité de toucher, des dispositifs créant des effets de loupe, c'est-à-dire autant de stratégies qui rendent sensibles une présence sur le mode du frisson.

Ainsi les constructions dramaturgiques qui invitent à l'attention à l'infime posent une forme d'« engage[ment] »⁹²⁶ vis-à-vis de « cet autre »⁹²⁷. L'imperceptible s'y signale comme méritant une attention, une voix, une visibilité. C'est ainsi que les dramaturgies des présences seulement frissonnantes peuvent être porteuses d'une conception éthique de la pratique marionnettique, qui permet d'interroger des relations de dominations (comme avec *I apologizxe* de Gisèle Vienne), des systèmes politiques oppressifs (comme avec *Les Folles* de la compagnie La Mue/tte) ou encore de recentrer notre regard sur l'« infra » humain et de s'émanciper des visions religieuses ou anthropocentrées.

3.3. Frisson spectatorial

La suite du récit de Phia Ménard sur la façon dont elle a amené le souffle dans sa performance *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* – récit avec lequel nous avons introduit la notion de frisson comme geste d'animation minimale – permet de saisir les enjeux de la position spectatorielle qu'implique un tel mode d'animation.

Après avoir évoqué l'origine de la manipulation de souffles d'air, Phia Ménard raconte qu'elle a eu l'autorisation par le conservateur du musée de travailler avec un zèbre taxidermisé. Elle décrit cet animal figé, les « quatre pattes posées »⁹²⁸, « le regard vide »⁹²⁹. À partir de là, sa recherche a consisté à le faire croire non pas mort mais « terrifié ou fasciné »⁹³⁰. Ce zèbre se retrouve dans la forme finale de la performance en position de spectateur, en marge du cercle formé par la scène. L'animal dont le premier frisson a été l'origine du dispositif de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁹²⁷ *Id.*

⁹²⁸ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 104 du vol. 2 de la thèse.

⁹²⁹ *Id.*, p. 104 du vol. 2 de la thèse.

⁹³⁰ *Id.*, p. 104 du vol. 2 de la thèse.

offre donc finalement une image de spectateur·trice, figé·e, le souffle coupé devant le drame qui se joue. Le frisson peut ainsi devenir un modèle pour penser le type de réception qu'implique la mise en œuvre de présences fugaces mais fascinantes.

3.3.1 Aiguiser l'attention

La mise en scène ou installation de formes et de mouvements minuscules oblige concrètement les spectateur·trice·s à se tendre vers le plateau pour mieux recevoir les signes qui s'y construisent. La difficulté à voir ou sentir le frisson qui agite la figure crée une tension physique qui accroche le regard. Aussi le choix de ce mode d'animation amène-t-il une attention singulière. Il aiguise les sens et requiert une concentration particulièrement fine.

Cette posture spectatorielle est présente dans la création *54x13*. En forme de miroir tendu au public, l'interprète Samuel Beck se penche littéralement sur la figurine posée au centre de la table. Ce mode d'orientation des regards spectateurs n'est pas un simple « index »⁹³¹, ou indicateur de direction, comme il en est couramment dans les pratiques marionnettiques. Il n'est pas non plus seulement une imitation de l'attitude du coureur-cycliste penché sur son vélo. L'attitude corporelle de l'interprète fournit avant tout des indications sur le type de regard à adopter sur le drame en jeu. Il se courbe, plie les genoux et amène son visage à hauteur de la statuette. Cette posture permet, en ouverture de la pièce, une accroche du regard sur un corps aux détails indiscernables depuis les gradins. Elle est pour les spectateur·trice·s une première indication sur le degré d'attention à porter à la figure minuscule que l'ensemble de la création s'apprête à déployer.

Guillaume Lecamus, metteur en scène de *54x13*, témoigne par ailleurs du fait que cette création, malgré des besoins techniques relativement modestes, nécessite une boîte noire minimale, c'est-à-dire un espace dans lequel l'attention spectatorielle peut être concentrée, sans quoi « ça ne marche pas »⁹³². Guillaume Lecamus explique :

sans ces conditions, les spectateurs vont voir un jeu, ils vont voir quelque chose et ça ne veut pas dire que la représentation est forcément mauvaise mais du coup, on loupe quand même les choses vraiment intéressantes.⁹³³

Nous entendons alors ces « choses vraiment intéressantes » comme étant celles qui se jouent dans la circulation et le partage des présences. En d'autres termes, un dispositif lumineux

⁹³¹ À propos de la fonction d'index, voir notamment le développement sur ce sujet dans la partie II, chapitre 2, section [L'index et le témoin], p. 285 *et sq.*, où il est fait référence à l'ouvrage de J. LANCRI, *L'Index montré du doigt. Huit plus un essais sur la surprise en peinture*, *op. cit.*

⁹³² G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 101 du vol. 2 de la thèse.

⁹³³ *Id.*, p. 101 du vol. 2 de la thèse.

insuffisant ou mal mis en place ne permet pas l'élaboration d'une présence en-dehors du corps de l'interprète humain. Sa circulation n'opère pas et ne permet donc pas le déploiement de la figure dans « l'entre »⁹³⁴ des corps et à partir de la figurine miniature.

3.3.2 Apnée du·de la spectateur·trice

Dans la création *Freeze!* de Nick Steur que nous avons précédemment évoqué pour le mode d'animation immobile qu'elle met en jeu⁹³⁵, la concentration du public s'apparente à un état d'apnée qui est constitutif de la tension dramatique. Cette performance ne se joue pas dans des espaces théâtraux où la limite entre scène et salle pourrait être marquée. Le public se place librement autour de l'artiste, à la distance qui lui convient. Mais Nick Steur provoque et réduit cette distance au cours de la performance en choisissant parfois de positionner ses empilements à même le pied d'un·e spectateur·trice. Dès lors l'immobilité, le souffle retenu de celui ou celle-ci font intégralement partie du déroulement de la performance. Le titre anglais « *freeze* » signifie « glacer » et oriente vers un drame qui tient à la recherche de la plus grande immobilité. Il renvoie autant à la recherche d'équilibre dans l'empilement fragile de pierres qu'à l'attitude des spectateur·trice·s, « glacés » par l'appréhension de la chute.

Un écho à cette posture spectatorielle se retrouve dans le prologue de *Notallwhomanderarelost* de Benjamin Verdonck. L'artiste y dresse en équilibre fragile une chaise et un ballon sur deux cannettes de soda. Or il fait, en direction du public, le geste significatif de placer le doigt sur sa bouche pour inviter au silence et à la retenue certain·e·s qui se mettent à rire pour faire échapper leur tension. Ce geste indique une attitude spectatorielle marquée par le souffle retenu.

L'écriture de la position spectatorielle dépasse donc le balisage du visible. La proximité spatiale avec la scène, déterminée par le dispositif scène-salle, crée un conditionnement physique et confère une dimension sensuelle à la réception, qui rend possible la transmission du frisson.

Dans son essai sur la présence, Yannick Butel cite Roland Barthes lorsqu'il évoque dans *Le Plaisir du texte* cet instant où affleure « le corps anonyme de l'acteur dans [s]on oreille »⁹³⁶. Le caractère épidermique de la présence se retrouve dans le focus, opéré dans cette image, sur une zone du corps. Mais le choix de l'oreille, organe hyper-sensible pouvant être érogène et qui ouvre sur d'autres sens que la vue (l'ouïe mais aussi ici le toucher) apporte une dimension sensuelle à

⁹³⁴ Voir partie II, chapitre 1, section [Dynamiser « l'entre » des corps et des objets], p. 282.

⁹³⁵ Voir dans la partie II, chapitre 2, section [Immobilités en équilibre précaire], p. 318.

⁹³⁶ R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 105 ; cité par Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre, op. cit.*, p. 126.

l'identification de la présence. À travers l'adverbe « dans », l'image devient celle d'une pénétration. La présence dramatique agit donc suivant l'image donnée par Roland Barthes par un frôlement de l'épiderme, qui aboutit à une percée de l'enveloppe physique du sujet.

Lors des représentations de *Terres invisibles*, les artistes de la compagnie Livsmedlet demandent que le public ne soit pas assis dans les gradins, même quand la salle en possède. Assis à un mètre du centre du plateau, les spectateur·trice·s entendent chaque coup porté aux corps, chacune de leurs respirations. Il·elle·s voient de près leurs tensions physiques. Or ces interprètes traversent des états allant de la plus grande détente à l'essoufflement, en passant par l'apnée. Ces variations de souffle sont perceptibles pour les spectateur·trice·s. Dans l'économie générale de *Terres invisibles*, l'identification aux corps humains sur scène crée un relais physique entre les spectateur·trice·s et les images miniatures, qui pourraient lui paraître lointaines. Ils permettent la circulation du frisson à travers eux. Le frisson étant un signe de réaction à notre environnement, il constitue en effet un modèle efficace pour penser la connexion physique qui s'élabore entre les figures et les spectateur·trice·s. Cette connexion est une forme d'investissement physique qui pourtant ici n'aliène pas l'interprétation : le jeu d'échelles qui maintient l'écart et la distance avec les scènes miniaturisées permet la mise à distance critique sans atténuer la circulation de la présence par le frisson des corps.

4. Conclusion

Le modèle du frisson permet de penser des manifestations de la présence dramatique, rendue indépendante de tout ancrage matériel fixe. Transposé sur le plan dramaturgique, le frisson traduit à la fois la forme de cette manifestation et son rythme caractéristique.

Les artistes contemporain·e·s révisent le rapport spectaculaire à l'objet animé en mettant en scène des objets aux détails très fins, des mouvements délicats à la limite du perceptible. Ainsi s'écrit en creux une nouvelle posture spectatorielle. Invité à s'approcher, à tourner autour de l'objet, à se rendre sensible à d'infimes variations de formes, le public se voit exiger une attention extraordinaire pour percevoir les présences persistantes.

Une telle tension vers ce qui se joue à fleur de corps participe également d'une écriture des présences suivant le modèle rythmique du frisson. À un premier état respiratoire, soit caractérisé par la régularité d'un souffle, soit par une forme d'apnée, succède l'événement. La sortie soudaine d'un rythme qui s'était installé comme quotidien est un signe générateur de présence. Aussi le souffle – qui peut traverser aussi bien un paysage qu'un automate – ne devient alors respiration

que par sa discontinuité, par l'irrégularité qui le manifeste, fragile ou menacé d'extinction. Certaines créations marionnettiques réduisent ainsi l'animation à la mise en scène de ce geste minimal et premier. La discontinuité dans le souffle y prend alors la forme d'un événement qui ancre la présence. La présence défigurée, désincarnée, qui se manifeste suivant ce modèle du frisson soudain et éphémère, est porteuse d'enjeux dramaturgiques. La nécessité d'une attention à l'infiniment petit, la perception en un éclat d'une présence enclose et enfouie, affûtent une conscience de ce qui d'ordinaire confine au négligeable, au futile. Ce qui ne peut se dire, ce qui ne mérite pas d'être montré, point à la surface du visible. Le frisson, modèle rythmique pour l'écriture de tels drames, est aussi celui des spectateur·trice·s, que la présence ainsi parvient à susciter.

Comme modèle de réception des œuvres, le frisson de la présence fragilisée recoupe le phénomène du *punctum* développé par Roland Barthes à partir de l'art de la photographie⁹³⁷. Dans *La Chambre claire*, l'auteur décrit son expérience d'observateur qu'une présence imprévisible émanant d'une photographie atteint soudainement de façon aigue. À l'instar de la présence telle que nous l'avons cernée, ce sentiment provoqué par le *punctum* photographique est celui d'une blessure irraisonnable, qui laisse une trace chez Roland Barthes. De même que nous avons opposé le frisson au souffle, Roland Barthes considère le *punctum* comme un détail venant déstabiliser l'équilibre – le *studium* – d'une image.

Les parallèles sont nombreux entre ce modèle qu'il propose et notre présente analyse, nous en retiendrons simplement un trait qui permet de préciser finalement notre approche. Le *punctum* barthésien ne tient pas à une forme particulière, ni à un agencement précis des formes dans l'espace. Son caractère de détail de l'image ne le confine pas non plus à un fonctionnement métonymique. Il est le mécanisme par lequel quelque chose d'infiguré se communique.

Une transposition du *punctum* barthésien à un mode de présence marionnettique nous permet le dépassement d'une analyse par la forme et la nature des corps. Elle permet de dépasser une conception de l'animation minimale comme suggestion. La manifestation de la présence, même minimale, est tout entière celle qui agit. Son caractère minuscule est le tenant de son efficacité dramatique.

Une telle présence, qui opère comme événement éphémère, nourrit ainsi des discours sur le futile ou la vanité de la condition humaine. Une réponse de Valère Novarina sur le rapport entre l'homme et la chose va dans ce sens :

Didier Plassard : - La marionnette est-elle une chose qui fait l'homme ? Ou bien est-elle un portrait de l'homme en chose ?

⁹³⁷ R. BARTHES, *La chambre claire*, *op. cit.*

Valère Novarina : - L'homme en chose, offert comme une chose, *un présent*. Un projectile qui surgit. Et aussi quelque chose de jetable.⁹³⁸

À une question sur la dichotomie topique entre humain et inerte, entre sujet et objet dans les arts de la marionnette, la réponse va au-delà de l'opposition, pour lui substituer l'inclusion, la fusion. La préposition le souligne : la figure marionnettique est un « homme *en* chose ». Peu importe les formes, ce sont donc les rythmes qui font présence. Ainsi la marionnette se définit-elle comme « présent », ou « projectile qui surgit ». Le caractère d'instantanéité et d'éphémérité de la marionnette lui permet de tirer un portrait de l'humain « jetable ».

La présence marionnettique comme instantané « présenté » est à la fois vaine, éphémère et puissante. Ce double caractère s'entend dans le « jet », que l'on retrouve à la fois dans le terme « pro-jec-tile » et dans l'adjectif « jetable ».

La marionnette défigurée persiste comme « projectile ». Son surgissement à la surface du visible et du quotidien suscite le frisson, il crée un vide, une suspension et ouvre un « entre », qui échappe à toute forme et tout discours. Il constitue la manifestation de la présence en événement plus qu'en révélation.

⁹³⁸ V. NOVARINA et D. PLASSARD, « L'homme hors de lui - Valère Novarina : réponses à six questions de Didier Plassard », *op. cit.*, p. 21. (Nous soulignons.)

Chapitre 2.

Feuilletage : une présence composée d'absences

Le cadavre était encore dans la chambre d'à-côté. Ce manque de lumière me fut désagréable et [...] je fus pris d'une véritable terreur et, tout en n'y croyant pas, j'eus la vague impression que T. était partout, partout sauf dans le lamentable cadavre sur le lit.⁹³⁹

Alberto Giacometti,
« Le rêve, le sphinx et la mort de T. ».

La persistance d'une présence dramatique se manifestant sous la forme du frisson amène à se rendre attentif·ve·s à d'infimes événements. Le jeu sur les échelles du visible, l'attention à l'*infra* et au *micro* investissent d'un sens dramaturgique la relation entre ce qui peut être vu et ce que nous ne percevons pas. La figure imperceptible, à la forme minuscule, l'est aussi parce qu'infigurée ou évanescence.

Les processus de défiguration de la marionnette, analysés précédemment, consistent en une dégradation de la densité matérielle des figures, qui influe elle-même sur l'intensité et la continuité de la présence marionnettique, autrement dit sur sa persistance virtuelle. Or la nature de cette influence n'est pas celle d'une exacte corrélation. La qualité de la présence dramatique ne dépend pas de la qualité de sa manifestation dans le visible. La relation entre densité matérielle et intensité de la présence connaît une forme de dégradation qui défait l'opposition diamétrale entre présence et absence. Il est ainsi des mises en jeu de la figure qui témoignent d'une absence. *A contrario* de ce qu'affirme Régis Debray à propos du rôle historique et anthropologique de l'image⁹⁴⁰, la figure marionnettique, telle qu'elle se construit sur les scènes contemporaines, n'est plus le moyen de conjurer la mort, de domestiquer la peur de l'invisible, de maîtriser ou de se concilier des puissances supérieures. Elle est chez Gisèle Vienne, François Lazaro ou encore Benjamin Verdonck au cœur d'un doute, oscillant entre opacité et transparence, défaisant l'ordre qui oppose le visible à l'invisible, le présent au passé, l'ici à l'ailleurs.

L'économie des présences fondée sur des dispositifs de défiguration se construit donc autour de l'absence, en forme de feuilletage. Ainsi en est-il des rectangles monochromes superposés dans le castelet de *Chansonnette pour Gigi* de Benjamin Verdonck : l'agrandissement de l'un d'eux ne tient qu'au recul provisoire de celui qui le jouxte. Cet équilibre permanent entre présence et absence

⁹³⁹ A. GIACOMETTI, « Le rêve, le sphinx et la mort de T. [1946] », dans *Écrits*, Paris, Hermann, 1990, p. 30.

⁹⁴⁰ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 23 et sq.

fonde des dramaturgies de la « présence-mixte »⁹⁴¹. Mais si nous empruntons cette formule à Villiers de l'Isle Adam, la « mixité » de la présence feuilletée ne caractérise plus exactement un « jointement un peu étrange et pas tout à fait homogène entre l'automate et l'être surnaturel »⁹⁴² mais un jointement dynamique et dramatisé entre le présent et l'absent.

Cette absence qui perce les images est extrêmement polysémique et pluriforme. Alors qu'Ariel Bufano⁹⁴³ affirme que « la "présence" paraît renvoyer à une existence »⁹⁴⁴, nous désignerons comme absent ce qui contrarie la *possibilité* de cette *existence* dans *l'ici* et *maintenant* de la représentation. Autrement dit l'absence sera entendue comme synonyme de mort⁹⁴⁵, mais aussi de signalement d'un creusement temporel (est absent ce qui a été ou n'est pas encore), d'un écart géographique (est absent ce qui est ailleurs) ou d'un écart dans l'ordre du réel (sont absents le souvenir, le rêve, l'hallucination). Nous nous saisissons dans l'analyse de tous les jeux d'imbrication entre réel et fiction qu'ouvre une telle définition principielle.

Cette définition de l'absence doit être d'emblée mise en dialogue avec ce que nous cernions comme « effet de présence », en préliminaires de notre recherche⁹⁴⁶. Notre rapport contemporain au visible tient en partie à des habitudes de regard influencées par les technologies numériques. Ni le visible ni l'audible ne se superposent plus pour nous au présent dans la mesure où l'image d'un corps ou la voix d'une personne peuvent de plus en plus facilement nous parvenir sans que ni ce corps, ni cette personne ne partage notre réalité spatio-temporelle.

⁹⁴¹ V. (de) L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1909, p. 110.

⁹⁴² D. Plassard in Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », *op. cit.*, p. 444.

⁹⁴³ Ariel Bufano (1931-1991) fut un marionnettiste argentin. Il fonda en 1977 et dirigea jusqu'à sa mort le Groupe de Marionnettistes du Teatro Municipal General San Martin (TMGSN), institution majeure dans le domaine des arts du spectacle en Argentine et compagnie reconnue internationalement. Il créa notamment avec elle *David y Goliath* (David et Goliath), *La Bella y la Bestia* (La Belle et la Bête, 1981) et *El gran circo criollo* (Le Grand Cirque créole, 1983) Il créa également l'école du TMGSM et enseigna à l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières. (Source : P. L. MEDINA, « Ariel Bufano », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/ariel-bufano/>>, 2013)

⁹⁴⁴ A. BUFANO, « Esprit froid et courage chaud », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, 1991, p. 41. (Nous soulignons.)

⁹⁴⁵ Voir chapitre 1 de *Vie et mort de l'image* de Régis Debray. L'auteur y revient sur ce « constat banal » selon lequel « l'art naît funéraire, et renaît sitôt mort, sous l'aiguillon de la mort. Les honneurs de la mort relancent de place en place l'imagination plastique ». (In R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 26-27). Hans Belting après lui explique suivant une perspective anthropologique l'association que nous faisons à partir des images, entre l'absence et la mort : « La contradiction entre absence et présence, que nous continuons aujourd'hui encore d'observer au contact des images, plonge ses racines dans l'expérience de la mort d'autrui. L'image s'offre à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous : dans l'absence ». (in H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 185)

⁹⁴⁶ Voir *infra*, « Préliminaires pour cerner la présence », section [Effets de présence], p. 75 *et sq.*

Les récentes recherches sur l'emploi des nouvelles technologies du son et de l'image dans les pratiques artistiques éclairent certains recours dramaturgiques à ce type de présences en formes d'écart⁹⁴⁷. Elles convoquent le concept d'« effet de présence » par opposition à la présence elle-même pour désigner le « *sentiment* qu'a un spectateur que les corps ou les objets offerts à son regard (ou à son oreille) *sont bien là* dans le même espace et le même temps que celui dans lequel il se trouve »⁹⁴⁸. Autrement dit, l'effet de présence s'oppose à ce qui serait une « présence réelle ». Il inclut une forme d'absence telle que nous l'avons définie.

Si nous retenons de cette définition le principe d'une simulation de co-existence dont le·la spectateur·trice a conscience, l'effet de présence nous apparaît comme un principe fondamental du langage marionnettique⁹⁴⁹. Nous l'avions amorcé en préliminaires de cette recherche : la présence marionnettique est essentiellement un effet de présence, dans la mesure où elle s'écarte des principes d'incarnation pour créer l'illusion d'une présence à partir d'un corps inerte. De surcroît, le principe de double vision théorisé par Steve Tillis, par exemple, assoit au cœur des principes marionnettiques la connaissance qu'ont les spectateur·trice·s de l'illusion à laquelle il·elle·s participent⁹⁵⁰. Ainsi, même dans les cas où le « double corps de la marionnette »⁹⁵¹ ne se trouve ni disloqué, ni morcelé, ni atteint dans sa matérialité, le corps visible nourrit avant tout *l'effet* d'une présence.

Pourtant, la mise à mal du lien entre corps visibles, d'une part, et présences dramatiques, de l'autre, dont nous avons étudié les principes dans la deuxième partie de cette thèse, provoque une complexification de cet effet. La friction des temps et des espaces disjoints se joue de façon discontinue. Elle est mise en scène et dramatisée. Le caractère structurant de « l'effet de présence » ne fait plus office de code de réception car sa stabilité en est ébranlée. Aussi nous importera-t-il plus précisément de singulariser la qualité du feuilletage d'une présence faite d'absence, dans des créations qui d'une part ne recourent pas nécessairement à la reproduction numérique de sons et d'images et d'autre part mettent en drame le leurre sur la présence.

⁹⁴⁷ Voir sur ce point le développement proposé précédemment dans les « Préliminaires pour cerner la présence », section [Effets de présence], p. 75.

⁹⁴⁸ J. FÉRAL et E. PERROT, « De la présence aux effets de présence : écarts et enjeux », dans J. Féral (éd.), *Pratiques performatives : Body remix*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 26 ; cité par J. FÉRAL, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 8. (Je souligne.)

⁹⁴⁹ Nous entendons par là le langage marionnettique tel que le définit Henryk Jurkowski. Pour rappel, nous avons initié cette recherche en partant de sa définition de la « marionnette » donnée dans l'introduction de son ouvrage, *Métamorphoses : la marionnette au XX^e siècle* : elle est selon lui une « figure artificielle, articulée, fabriquée selon les principes des arts plastiques, dotée des capacités techniques pour être mise en jeu, lors d'un spectacle, devant un public, en tant que sujet fictif ». (in *Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 10)

⁹⁵⁰ S. TILLIS, *Toward an aesthetics of the puppet*, *op. cit.*, p. 63-64.

⁹⁵¹ Nous reprenons, comme en introduction de la thèse, l'expression proposée et analysée par Amos Fergombé dans sa communication : « Les deux corps de la marionnette », *op. cit.*

Dans les créations de Phia Ménard ou encore des Rémouleurs, aucun simulacre ne suscite l'effet assuré et la reconnaissance certaine d'une présence appartenant à un ordre fictionnel. Des « existences »⁹⁵² fictives se manifestent pourtant, toujours fugaces et discontinues. Elles renvoient à un lointain étrangement similaire à l'ici, à un passé qui agit dans le présent ou à un fantasme qui ne se distingue parfois plus du réel. De plus, l'écart temporel, géographique ou de réalité dans lequel se construisent ces figures ne se signale pas nécessairement par des fluctuations relatives de leur densité matérielle. Des formes oscillant entre transparence et opacité médiumnique désignent ponctuellement un vide, sans qu'aucune corrélation exacte ne puisse être établie entre densité matérielle de la figure et intensité de sa présence. Vers quel ailleurs pointe, avant de se dédire, la mise en œuvre de ces fantômes contemporains ? Que nous disent de l'ici, du maintenant et du réel ces présences mixtes qui échappent à toute fixation dans le présent ?

Nous observerons en première partie de ce chapitre la façon dont une longue tradition du théâtre pensé comme lieu de convocation de la mort imprègne les créations d'artistes contemporain·e·s tel·le·s Gisèle Vienne, François Lazaro ou encore la compagnie Mue/tte. Toutefois, si il·elle·s connaissent et jouent des topoi du fantôme romantique ou de la spectralité symboliste, les artistes en défont les principes de figuration autant que les composantes mystiques. Ainsi la convocation de fantômes contemporains passe par des principes techniques parfois anciens mais imprègne de façon inédite une écriture dramatique par strates.

Le feuilletage des présences acquiert de façon privilégiée un sens temporel. Des présences mixtes se rencontrent ainsi dans les *Folles* de la compagnie La Mue/tte ou encore dans les *Hurléments* du Clastic Théâtre, qui travaillent la tension entre présent et passé. L'absent y entame un dialogue dynamique avec le présent tel qu'en émergent des figures de revenants mais aussi de « disparaissants », suivant que la dynamique dramatique est celle du retour ou de la tension vers une absence à venir. Pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman, qui aborde cette question de l'absence sous l'angle de la temporalité, la présence y est le produit d'un montage dynamique de « temps ajointés »⁹⁵³.

Les écritures marionnettiques contemporaines exhibent donc les jointures dont elles procèdent entre l'historique et le fictif, entre l'existant et le fantasmatique. Aussi les présences feuilletées sont-elles propres à faire créer une réalité composite, faite aussi et malgré tout de ce qui ne peut être dit, ni représenté.

⁹⁵² A. BUFANO, « Esprit froid et courage chaud », *op. cit.*, p. 41.

⁹⁵³ G. DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 39.

1. Instables fantômes

La dématérialisation partielle de la figure marionnettique, qui passe par le devenir-image ou ondes de l'objet mais aussi par la dislocation du lien entre objets visibles et lieux de l'animation, s'inscrit dans une histoire très ancienne de la convocation du fantôme en scène. Les « fantômes » contemporains que l'on rencontre chez Gisèle Vienne, François Lazaro, Phia Ménard ou encore La Mue/tte reprennent à quelques égards les traits du fantôme romantique. C'est toutefois bien souvent pour faire voir l'opacité du stéréotype agissant comme écran, ou encore le corps de chair qui s'y dissimule. De même, alors que les corps de lumière créés par Benjamin Verdonck ou la compagnie La Mue/tte héritent du spectre symboliste, ces artistes élargissent le motif du spectre à l'ensemble d'une écriture, stratifiée, du dispositif.

1.1. Présence de la mort sur la scène marionnettique contemporaine

Afin de cerner le sens dramaturgique de la construction de présences mixtes dans le paysage marionnettique contemporain, il importe de reconnaître que la convocation d'une absence est un principe traversant les arts dramatiques depuis leur origine, comme l'ont montré Jean-Pierre Vernant ou Régis Debray et après eux, avec une approche davantage esthétique, Monique Borie. En outre, les enracinements religieux et rituels des arts de la marionnette renforcent chez eux l'importance de cet héritage et la propension à la convocation de l'absent.

1.1.1 Généalogie synthétique des fantômes au théâtre

Dans son ouvrage *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*⁹⁵⁴, Monique Borie retrace, en lui choisissant des stations-clés, l'histoire des fantômes qui hantent les conceptions et les scènes théâtrales. Sa connaissance spécifique de l'œuvre d'Antonin Artaud mais aussi de Shakespeare ou d'autres, centrales dans l'histoire du théâtre au XX^e siècle (telles celles d'Edward G. Craig, de Jean Genet ou de Tadeusz Kantor), croise une approche anthropologique, empruntant notamment aux travaux menés par Jean-Pierre Vernant. Elle interroge ainsi les résurgences théâtrales de pratiques rituelles articulant le visible à l'invisible, l'ordre des vivants à celui des morts.

Son travail décline la question du fantôme à partir de l'*eidolon* grec, qui désigne à la fois « l'image du rêve (*onar*) », « l'apparition suscitée par un dieu (*phasma*) » et le « fantôme d'un défunt

⁹⁵⁴ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, op. cit.

(*psyché*) »⁹⁵⁵. La multitude de formes que prend cette entité donne à lire la multitude des relations possibles entre le visible et l'invisible. Du tas de pierre à la statuette de bois, en passant par le masque, Monique Borie désigne alors l'ensemble des objets animés – animant le rapport des morts aux vivants – comme « *effigies de l'entre-deux* »⁹⁵⁶. Repartant ensuite de l'affirmation de Jean Genet selon laquelle le seul lieu aujourd'hui capable d'accueillir un théâtre serait un cimetière, « vers la périphérie » de la ville⁹⁵⁷, Monique Borie interroge de multiples conceptions du théâtre comme lieu de convocation, d'intervention, de communication ou d'apparition des morts.

Les œuvres de Shakespeare déploient des « univers où les forces invisibles ont un rôle essentiel dans l'action dramatique »⁹⁵⁸. En cela, elles constituent des défis de mise en scène. Le théâtre d'E. G. Craig est « la *manifestation* d'une réalité qui n'est pas de l'ordre de la réalité quotidienne du corps vivant de chair et de nerfs »⁹⁵⁹. Ainsi le dramaturge érige-t-il son modèle de la Surmarionnette, qui influence aujourd'hui les travaux de Gisèle Vienne, par exemple, où, comme dans le théâtre balinais décrit par Antonin Artaud, « ce que l'acteur-danseur accomplit semble comme "dicté d'*ailleurs*" »⁹⁶⁰. L'influence enfin des propositions de Tadeusz Kantor sur les esthétiques et les conceptions contemporaines de la marionnette, telles qu'elles sont par exemple exprimées par François Lazaro et Daniel Lemahieu dans le « Manifeste du théâtre clastique »⁹⁶¹, nous invite à interroger le devenir de son « théâtre de la mort »⁹⁶².

1.1.2 Présence paradoxale du cadavre

Le recours aux mannequins dans *I apologizę* de Gisèle Vienne s'inscrit dans la généalogie directe de la pratique de Tadeusz Kantor. Ces objets anthropomorphes y sont utilisés non pas comme imitation du vivant mais « comme des marqueurs matériels de la présence indicible de la mort »⁹⁶³. Cette affirmation de la chercheuse Julia Dobson s'inscrit en écho à la formule du dramaturge

⁹⁵⁵ J.-P. VERNANT, *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979, p. 110.

⁹⁵⁶ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁵⁷ Monique Borie fait référence à cet extrait de *L'Étrange mot d'...* de Jean Genet : « Dans les villes actuelles, c'est le seul lieu – hélas encore vers la périphérie – où un théâtre pourrait être construit, c'est le cimetière [...] Qu'on songe à ce que serait la sortie des spectateurs [...] s'en allant parmi les morts couchés dans la terre, avant de rentrer dans la vie profane ». (in J. GENET, « L'Étrange mot d'... », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, vol. 4, p. 14.)

⁹⁵⁸ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 11. (Nous soulignons.)

⁹⁶⁰ *Id.*

⁹⁶¹ F. LAZARO et D. LEMAHIEU, « Manifeste du théâtre clastique », *op. cit.*

⁹⁶² T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*

⁹⁶³ J. DOBSON, « Troublantes matières : des corps (in)habités dans l'oeuvre de Gisèle Vienne », *op. cit.*, p. 395.

polonais, qui évoque des mannequins « visiblement marqués du sceau de la MORT »⁹⁶⁴. Pourtant, la mort elle-même n'a pas le même sens dans cette création contemporaine que pour le metteur en scène polonais, marqué par la Seconde Guerre mondiale. Gisèle Vienne explique qu'elle cherche davantage à mettre en scène la recherche d'une expérience limite⁹⁶⁵. Le narrateur-acteur, incarné par Jonathan Capdevielle, cherche à faire l'expérience de la mort de l'Autre comme de sa propre mort, sans mourir. La mort s'y lie donc non seulement à l'évocation du crime mais elle relève aussi de l'expérience érotique et poétique⁹⁶⁶. L'héritage du mannequin kantorien agit donc en s'écartant de son sens historique. Il ne véhicule pas une idée de la mort comme absolu mais se prête à un jeu sur l'état limite.

La délocalisation de la présence chez Gisèle Vienne empêche ainsi une relation apaisée entre le visible et l'invisible, entre l'immanent et le transcendant. Elle reproduit artificiellement cet abîme que peut ouvrir le cadavre, dans la conception du corps comme lieu de présence.

L'emplacement que [le cadavre] occupe est entraîné par lui, s'abîme avec lui et, dans cette dissolution, *attaque, même pour nous autres qui demeurons, la possibilité du séjour*. On le sait, "à un certain moment", la puissance de la mort fait qu'elle ne se tient plus au bel endroit qu'on lui a assigné. Le cadavre a beau être étendu tranquillement sur son lit de parade, il est aussi partout dans la chambre, dans la maison. À tout instant, il peut être ailleurs qu'où il est, là où nous sommes sans lui, là où il n'y a rien, présence envahissante, obscure et vaine plénitude.⁹⁶⁷

Cette lecture du cadavre par Maurice Blanchot éclaire l'articulation entre présence et corps du mannequin. Ces présences paradoxales inquiètent par la dissolution du lien spatial entre le corps et le vivant. En outre, Maurice Blanchot note l'influence de cette dissolution sur la qualité globale de l'espace pour les instances qui persistent. Le devenir cadavérique du mannequin désanimé produit une stratification du dispositif des présences.

1.1.3 Défigurer la mort : l'informe brut de la poussière et de la pierre

Ainsi entend-on l'influence de la marionnette défigurée sur l'économie globale des présences dans l'espace. Or cette défiguration se produit également, nous l'avons vu, par la mise en scène de l'informe. De telles manifestations de présence nous obligent à penser la destruction de la présence pleine et entière du vivant. Ainsi Georges Didi Huberman écrit-il à propos de la

⁹⁶⁴ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 220.

⁹⁶⁵ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 146 du vol. 2 de la thèse.

⁹⁶⁶ Gisèle Vienne cite l'influence de Georges Bataille sur sa propre approche esthétique de l'expérience de la mort (cf. *Id.*, p. 145 du vol. 2 de la thèse). Voir à ce sujet la fin de l'introduction de *L'Érotisme* : « La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité [...] ». (G. BATAILLE, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 30)

⁹⁶⁷ M. BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, [1955], Paris, Gallimard, 1988 ; cité in B. GERVAIS et A. LEMIEUX (éd.), *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Canada, Presses de l'université de Québec, DL 2012, 2012, p. 296. (Nous soulignons.)

poussière qu'elle est la trace de l'impureté de la mort. « Elle nous oblige à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant »⁹⁶⁸. Elle devient « *matière de l'absence* [...] Elle est là, tenace et aérienne, impossible à supprimer complètement, envahissante jusqu'à l'angoisse, jusqu'à l'étouffement »⁹⁶⁹. Une telle lecture de l'informe de la matière persistante éclaire en partie la mise en scène de l'absence dans les dramaturgies marionnettiques.

Si ce n'est de la poussière, les flux de vapeurs et de mousses qui circulent sur la scène des *Hautes Herbes* d'Arnaud Louski-Pane, les nombreux brouillards qui hantent les scènes de *Sous ma peau /sju.ma.to/* de la compagnie S'appelle reviens ou des créations de Gisèle Vienne s'entendent ainsi comme vecteurs matériels d'absence.

Outre la poussière, la pierre possède également cette qualité de convocation d'une présence fantomatique, à partir de la matière informe. Monique Borie précise, à partir de la conception craiguienne du théâtre, que la « beauté spectrale »⁹⁷⁰ des « ombres »⁹⁷¹ avec lesquelles traite le théâtre n'est pas synonyme d'immatérialité mais qu'elle peut au contraire avoir « la consistance massive des statues »⁹⁷². Ainsi, loin de la légèreté de la poussière, la pierre constitue même dans sa forme brute un outil de construction d'une présence dramatique, en équilibre entre l'absence et l'être-là. C'est dans cette perspective également qu'il est possible de reconnaître un lien entre le rituel antique du *colossos* et la mise en œuvre d'une présence spectrale dans la performance *Freeze !* de Nick Steur.

Le *colossos* est une « statue ou une simple pierre dressée, sans rien de mimétique ou d'anthropomorphe à l'origine »⁹⁷³. Monique Borie retient de l'analyse qu'en fait Jean-Pierre Vernant qu'il « a pour vocation de fixer la *psuchê* du mort »⁹⁷⁴. En cela, il appartient à la « catégorie psychologique du double »⁹⁷⁵, c'est-à-dire qu'il « est une réalité extérieure au sujet mais qui, dans son apparence même, s'oppose par son caractère insolite aux objets familiers du décor ordinaire de la vie. Il joue sur les deux plans contrastés à la fois dans le moment où il se montre présent, il se révèle comme n'étant pas d'ici, comme appartenant à un inaccessible ailleurs »⁹⁷⁶.

Une tel recours à l'informe pour faire rupture dans l'ordinaire rencontre des échos très forts avec le dispositif mis en place dans la performance *Freeze !* de Nick Steur. La pierre y est choisie

⁹⁶⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁶⁹ *Id.*

⁹⁷⁰ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, *op. cit.*, p. 234.

⁹⁷¹ *Id.*

⁹⁷² *Id.*

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

⁹⁷⁵ J.-P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁷⁶ *Id.* ; cité par M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, *op. cit.*, p. 58.

comme matériau brut, hors de toute recherche mimétique ou de figuration, et qui peut acquérir une fonction dramatique par le simple fait d'être érigée. À l'inverse des médiums ondulatoires ou jouant sur la transparence matérielle, la pierre possède une densité qui lui confère un ancrage indélébile dans l'espace où l'artiste l'installe. La performance, qui tient à la réalisation patiente d'empilements extrêmement périlleux, a pour enjeu majeur de fixer dans le visible une présence extra-quotidienne, ou « insolite » – pour reprendre les termes de Jean-Pierre Vernant à propos du *colossos*. L'empilement de pierres crée en effet une tension entre deux pôles virtuels : celui de la chute et celui de l'élévation. Par ailleurs, le contraste entre la solidité de la pierre et la fragilité de la sculpture raconte l'impossible figuration d'une présence qui se fragilise et approche de sa disparition à mesure qu'elle devient visible.

Ce recours à la pierre comme moyen de fixer dans le visible une présence de l'entre-deux, extra-quotidienne, n'est pas sans rappeler « l'art de faire parler les pierres » et l'expérience proposée par François Lazaro à partir de blocs de mousse à matelas « déchirés plus que découpés »⁹⁷⁷. L'emploi du terme de « blocs » permet de réaffirmer le caractère brut et informe du socle matériel permettant la manifestation dans le visible d'une altérité n'appartenant pas à l'ordre ordinaire, à notre présent réel.

1.2. Figure du fantôme romantique : citations et mise à distance

Si la convocation de la mort dans les créations contemporaines passe par la mise en scène du mannequin comme objet cadavérique, ou de l'informe comme marque de l'extra-quotidien, le modèle du fantôme romantique n'en reste pas moins une référence citée par les artistes. La figuration d'un tel fantôme fonctionne alors comme citation, emprunt à un imaginaire stéréotypé, plus qu'elle ne cherche à reproduire le mystère et la terreur liés à l'apparition fantomatique au XIX^e siècle.

⁹⁷⁷ F. LAZARO, « L'art de faire parler les pierres », *op. cit.*, p. 31. Voir plus précisément notre analyse de cette expérience dans la partie II, chapitre 2, section [Vacillements de la lumière Aviver la présence autour de l'objet], p. 374 .

1.2.1 Citation du fantôme romantique

Dans leur article sur la « mise en scène et [les] techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle »⁹⁷⁸, Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto relèvent les traits esthétiques caractéristiques du fantôme romantique :

Il existe un goût pour certaines images fantomatiques qui représentent la beauté (Giselle, entourée des blanches Willis, les fiancées mortes, une grande partie du ballet romantique, etc.). Le fantôme est une *forme claire, éthérée, légère*, conforme à un certain idéal physique. [...] Immatérialité se mouvant sur les frontières du visible, du compréhensible, la figure fantomatique est déjà presque, en elle-même, un manifeste esthétique.⁹⁷⁹

La figure idéale du fantôme romantique, à la clarté vaporeuse et légère, a traversé les siècles et reste ancrée dans l'imaginaire collectif. La dématérialisation de la figure marionnettique à l'œuvre dans les créations contemporaines en porte la trace.

Les portraits lumineux projetés à partir de la machine à coudre dans *Point de croix* de la compagnie La Mue/tte possèdent cette « forme claire, éthérée, légère »⁹⁸⁰. À l'ouverture des *Os noirs* de Phia Ménard comme de *The Pyre* de Gisèle Vienne, une figure anthropomorphe et féminine apparaît nimbée de cette clarté blanche et lumineuse.

La première image ouvrant le « passage à l'acte 1 » des *Os noirs* de Phia Ménard est celle de Chloée Sanchez, debout, en robe blanche. La clarté de sa peau et de sa robe, éclairées par une douche, sont les seuls éléments lumineux dans l'obscurité générale qui règne encore sur scène. En outre, les jambes de l'interprète plongent à travers la bâche qui recouvre tout le plateau. Celui-ci étant mis en mouvement par un souffle horizontal, il s'élève, dissimulant alors les pieds puis progressivement les jambes et le bas du corps de l'interprète. Dans cette séquence, se dessine très nettement l'image stéréotypée du fantôme figurant un tissu blanc, en lévitation. Cette citation iconique pose d'emblée une atmosphère irréaliste et onirique dans *Les Os noirs*. Elle cite un univers de songe et de mystère, à la fois ludique par son caractère stéréotypé et inquiétant par le fait que ce fantôme nous est présenté avec un visage et *en voie* de devenir fantôme.

L'ouverture de la création chorégraphique *The Pyre*, de Gisèle Vienne, est marquée, comme celle des *Os noirs*, par une longue séquence durant laquelle apparaît indistinctement un corps de femme dans l'obscurité. La danseuse Anja Röttgerkamp, vêtue d'une combinaison blanche, fait voir une silhouette claire, se déployant progressivement dans la verticalité, et dotée des attributs contemporains stéréotypés de la beauté féminine, cheveux longs et blonds, corps moulé dans une combinaison très décolletée et talons hauts. La correspondance entre cette figure est celle du

⁹⁷⁸ O. GOETZ et J.-M. LEVERATTO, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », *op. cit.*

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 429. (Nous soulignons.)

⁹⁸⁰ *Id.*

fantôme dans sa forme romantique du féminin éthéré est ensuite appuyée encore davantage par des diffusions de fumée émanant directement du corps de la danseuse. Motif topique de la figure fantomatique, ce brouillard vient déréaliser la figure féminine pour lui conférer un caractère onirique et évanescent.

Autre référence, plus discrète, au topos du fantôme romantique, le costume porté par Phia Ménard (ou l'interprète Jean-Louis Ouvrard) dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* est un long manteau sombre, qui dissimule partiellement la silhouette et les jambes de l'interprète. Il est notable que dans la version suivante de la performance, intitulé *L'Après-midi d'un foehn*, ce costume devient une large robe sombre à capuche, qui efface plus encore les formes du corps. Celui-ci confère à l'interprète humain une présence en forme d'effacement, qui rappelle le drap caractéristique du fantôme.

Que ce soit par sa légèreté, sa clarté ou son drapé, l'image du fantôme romantique laisse son empreinte dans les créations contemporaines. Toutefois, il s'agit de percevoir en quoi cette citation du topos opère en réalité un décalage par rapport à une conception ésotérique ou mystique de la figure fantomatique. Le procédé même de la citation esthétique invite au jeu avec un code culturel.

1.2.2 Opacification du dispositif : soulever le drap

Dans son acception romantique, le fantôme est un personnage, une figure unifiée, à part entière. Qu'il s'agisse de la Sylphide du ballet éponyme de Filippo Taglioni (1832), de la Giselle réapparaissant sous les traits d'une Willis dans le ballet de 1841 ou encore du défunt convoqué lors des séances de fantasmagories proposées par Robertson, le fantôme constitue une apparition dans le visible d'un être passé du côté de la mort.

Les artistes contemporain·e·s recourent aux codes esthétiques du fantomatique pour mieux déjouer la distinction rassurante entre les différentes strates de réalité et de fiction, entre présence et absence. Les signes caractéristiques de l'apparition fantomatique sont détournés, soit par le dévoilement du vide derrière la blanche apparition, soit par l'opacification des corps et des objets, rappelant au présent de la scène des figures qui paraissaient lui échapper par leurs contours évanescents.

Les visages lumineux projetés dans *Point de croix* de la compagnie La Mue/tte n'acquièrent jamais un corps entier. Ils sont mis en scène comme figures partielles et surtout présences en

cours d'émergence. L'opacification du dispositif de projection, une machine à coudre truquée, passe par son intégration aux objets quotidiens qui constituent le décor de la pièce. À travers le geste de broderie, l'élaboration des silhouettes se signale comme artisanale. Leur caractère fantomatique est donc rapatrié dans une forme de quotidienneté, qui défait le modèle du fantôme idéal.

Une forme d'opacification du fameux drap fantomatique s'opère également dans le « passage à l'acte 2 » des *Os noirs*. Alors que l'acte 1 fait voir un océan en mouvement recouvrant l'ensemble du plateau, l'acte 2 constitue un pendant humoristique à cette présence englobante, onirique et marine. Le plateau y apparaît cette fois recouvert d'une étendue de papier kraft. Celle-ci sera animée de l'intérieur mais de façon beaucoup moins fluide et beaucoup plus humoristique que dans l'acte 1. Chloée Sanchez, glissée sous cette étendue, y imprime progressivement des formes verticales de plus en plus hautes. La qualité sonore de cette scène, marquée par le papier qui se froisse, qui claque, contraste avec le bruit du souffle du passage à l'acte 1. S'il était possible de reconnaître une silhouette fantomatique et épurée dans les formes verticales qui se dressent à partir du papier, cette piste du fantôme est immédiatement éliminée par le caractère humoristique, voire grotesque, des bruits émanant de sous cette bâche. Finalement, l'interprète apparaît à côté de cette matière brute et l'écrase, la froisse, se jette dessus, annulant toute possibilité d'y projeter une quelconque présence. Le drap, si caractéristique de la figure fantomatique, est cité mais ramené ici à sa basse réalité matérielle. La destruction de la piste du fantôme passe donc par le rapatriement dans la réalité matérielle et dans l'univers du jeu enfantin de ce que cette figure peut avoir d'inquiétant. Il se joue ainsi par écho entre le « passage à l'acte 1 » et le « passage à l'acte 2 » une réécriture d'une scène similaire jouant sur des strates différentes de réalité et de fiction.

La référence à une figure impondérable, appartenant à un espace fictif clairement distinct de la réalité, se voit donc défaire par l'opacification du drap fantomatique. La possibilité d'une présence appartenant à un autre ordre de réalité ou à un ailleurs – temporel, géographique, imaginaire –, quoique suggérée par la référence iconique au fantôme, est défaire par le retour de la réalité et l'inertie de la matière.

1.2.3 Soulever le drap pour dévoiler la chair

L'opacification du dispositif procède ainsi d'une forme de dévoilement, dans la mesure où, derrière la silhouette fantomatique, se révèle le vide, la technique, la réalité pratique de la scène et

de sa matérialité. Or ce dévoilement par opacification instaure une autre forme d'étrangeté, lorsque le drap soulevé révèle une présence charnelle là où nous projetions une absence.

Dans la représentation fantomatique de la femme, qui est au centre de *The Pyre* de Gisèle Vienne, des éléments résistent à l'illusion parfaite que produirait la figure de lumière. Le fantôme n'appartient pas complètement à la sphère immatérielle et idéalisée des esprits féminins, tels qu'on les rencontre dans l'imaginaire romantique et tels qu'ils sont passés dans l'imaginaire collectif.

Certes, Anja Röttgerkamp apparaît certes entourée d'un halo de lumière et l'extrême lenteur de ses mouvements leur confère une fluidité onirique. Toutefois, dans la forme de ceux-ci se lit une contradiction ténue de la légèreté du fantôme. Ses poses sont parfois distordues et ses articulations contrariées. Le rythme de sa danse parfois s'accélère et se saccade. La vision d'une figure éthérée tend vers celle d'une figure féminine torturée, maltraitée, déformée. En outre, la danseuse se heurte aux parois de la scène, là où le fantôme romantique et vaporeux les traverse. De même, la confrontation avec le second interprète, un enfant, marque des oscillations majeures dans la densité de présence de cette figure. Un coup porté au corps de la danseuse par le jeune interprète ramène le fantôme à sa qualité charnelle, voire purement matérielle. Par la danse et la mise en lumière du corps, il s'opère donc des interférences entre différentes strates de réalité.

Quant à la figure centrale des *Os noirs* de Phia Ménard, dont nous avons affirmé que la première apparition l'apparentait au fantôme romantique, elle termine cette séquence, échouée, inerte, passée de la position verticale à la position horizontale, sur le sol d'une scène déserte. La figure évanescence se trouve ramenée à sa nature charnelle par le motif de sa noyade.

Il découle de ce dévoilement de la nature corporelle de la figure évanescence un effet d'inquiétude. Ces figures n'appartiennent ni complètement à la sphère fictionnelle et impossible de l'ailleurs – que convoque le stéréotype du fantôme romantique –, ni tout à fait au présent du drame et à la réalité physique de la scène. C'est à travers ce va-et-vient que s'imisce le doute et que se construit l'effet d'un feuilletage des présences.

La citation d'images topiques du fantôme, véhiculant tout un univers de références liées au spiritisme et aux « machines à fantômes »⁹⁸¹ du XIX^e siècle, procède donc d'un double jeu de référence et de distanciation. Philippe Baudoin et Mireille Berton ont mis en évidence à quel point « un contexte historique où s'exacerbent les questionnements relatifs à l'invisible et à

⁹⁸¹ P. BAUDOIN et M. BERTON, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 76, t 2001, p. 68.

l'inaudible et à leur captation »⁹⁸² a déterminé la perception des inventions de Thomas Alva Edison comme « dispositifs magiques »⁹⁸³. Le rapport aux images et à la mort évoluant d'une époque à l'autre, la citation contemporaine du fantôme procède d'une décontextualisation, qui déplace le sens de ce principe de figuration. Par l'opacification de leurs dispositifs d'émergence, ces figures sont ponctuellement vidées du sens qu'elles ont dans l'imaginaire collectif. Si notre œil contemporain ne s'inquiète plus de la mise en présence d'un corps absent car lointain, l'inquiétude naît de la défection d'un code esthétique, par l'oscillation entre réel et virtuel, entre évanescence de la forme et immanence du corps.

Ainsi la présence-absence tient à la défection d'un code de figuration. Par suite, elle s'étend au-delà de la forme d'un corps unique et délimité. De la figure fantomatique à sa mise à nue, la présence mixte du fantôme contamine la scène et défait les contours des formes visibles.

1.3. Informes fantômes

La stratification de la présence marionnettique dépasse donc le principe du fantôme pour relever davantage du fantomatique. Se dessaisissant du spectre entendu comme simulacre effrayant, les dispositifs marionnettiques contemporains composent davantage avec un spectre entendu, dans son sens physique, comme image produite par la décomposition de la lumière blanche.

1.3.1 Le fantôme dans les plis du rideau

Notre analyse des techniques mises en œuvre dans la dématérialisation de l'objet-marionnette a montré que celle-ci tendait à une invisibilité partielle des figures. En outre, leur qualité fantomatique tient à des effets d'apparition et de disparition liés à l'écriture de la lumière et du son. Le brouillard, les éclairages crépusculaires ou encore les écrans de tulle constituent la scène toute entière en lieu d'évanescence de présences-absences⁹⁸⁴. En cela, nous reconnaissons une filiation très forte entre les pratiques contemporaines et la conception symboliste du fantôme théâtral⁹⁸⁵. Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto dans leur analyse des procédés techniques de fabrication du fantôme montrent que l'effacement de la figure romantique du fantôme se fait, avec les symbolistes, au profit d'une économie globale de la suggestion et du trouble visuel.

⁹⁸² *Id.*

⁹⁸³ *Id.*

⁹⁸⁴ Voir aussi notre analyse des conditions posées à la perception de présences évanescences dans la partie I, chapitre 3, section [Du crépuscule], p. 236.

⁹⁸⁵ Voir *infra*, p. 224.

« Qu'est-ce qui va apparaître sur la scène vide ? Tout est possible. Le fantôme est dans les plis du rideau »⁹⁸⁶, écrivent-ils.

Cette image du rideau est concrètement à l'œuvre dans le dispositif des *Os noirs* de Phia Ménard. Après une introduction sonore, la première image visible est justement celle de plis de rideau. Un technicien-interprète, qui en écarte manuellement les pans, éclaire faiblement ce relief à l'aide d'une lampe frontale. Les plis du rideau blanc ainsi éclairés sont donc mis en mouvement à l'ouverture de la scène. Le drap du fantôme passé dans les plis du rideau de scène témoigne d'un devenir-dispositif du corps fantomatique. Or, cette dilution des contours du fantôme revient à ouvrir « la porte la plus terrible », selon Monique Borie, « qui ouvre sur ce que l'on ne saurait nommer »⁹⁸⁷. Se construit alors une autre forme de présence, qui ne cite plus aucunement la forme humaine et manifeste l'invisible et l'indicible.

Cette porte ouverte sur l'innommable désignée par Monique Borie est également à l'image des boîtes ouvertes par Jonathan Capdevielle dans la séquence inaugurale de *I apologize*. Aucun fantôme « clair » et « éthéré » n'en sort mais cette mise en scène de la sortie et de l'installation des poupées marque bien l'ouverture sur une autre forme de présence. Le dispositif spatial, dans *Les Os noirs* comme dans *I apologize*, mais aussi par exemple dans *Rêves et motifs* des Rémouleurs (avec cet espace structuré par des pans mobiles de tissus), dans *Chansonnette pour Gigi* de Benjamin Verdonck (avec cette multitude de pans de murs en mouvement) ou encore dans *Point de croix* de la Mue/tte (avec le tulle séparant la scène en deux zones), joue d'un effet de stratification rendu tangible par la mise en scène de rideaux ou de portes que l'on ouvre.

Le fantôme comme corps évanescents disparaît au profit d'un dispositif, qui met en tension de façon plus générale le visible et l'invisible. Au gré de la manipulation de pans de tissus ou de murs, l'espace s'ouvre à la circulation de présences faites d'absence, irréelles.

1.3.2 Simuler sans simulacre ou la « figure qui ne vient pas »

La mise en œuvre d'un « fantôme [qui] est dans les plis du rideau »⁹⁸⁸ permet la stimulation des imaginaires par le recours à l'informe. Le fantomatique sans visage et sans corps délimité compose une figure d'autant plus dramatique qu'elle n'existe que par défaut de forme. Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto précisent ainsi leurs propos sur la mise en œuvre d'une spectralité défaite de l'exigence de figuration :

⁹⁸⁶ O. GOETZ et J.-M. LEVERATTO, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 436.

⁹⁸⁷ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, *op. cit.*, p. 175.

⁹⁸⁸ Cf. citation *supra*. O. GOETZ et J.-M. LEVERATTO, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 436.

[...] il y a au moins deux formes de production de la présence surnaturelle : celle qui utilise la technique visuelle et sonore pour montrer l'immontrable et celle qui renonce à montrer quoi que ce soit ou qui montre qu'elle ne montre pas et qui se contente de laisser l'apparition comme un possible d'autant plus terrifiant (efficace) qu'il ne s'accomplit pas.⁹⁸⁹

La mise en drame du vide et de l'informe passe par des gestes techniques, que nous avons précédemment analysés⁹⁹⁰, et qui tendent à concentrer les regards et sculpter des tensions dans l'espace au creux des formes⁹⁹¹. Yannick Butel, dans son essai sur la présence, rend compte également d'une dialectique qui se joue entre l'absence et la présence par l'attention portée au vide. Il parle de « l'alliage de l'attention et du vide qui est à l'initial de la Voix... de la Présence »⁹⁹².

Un dispositif comme celui de *Chansonnette pour Gigi* de Benjamin Verdonck repose très précisément sur ce mécanisme d'attention et de concentration sur une absence au creux des murs, sur une apparition qui « ne s'accomplit pas »⁹⁹³. Donnant à voir uniquement un espace intérieur vide, l'image du rideau y est convoquée à travers les pans de murs miniatures qui structurent le castelet. Les présences invisibles se glissent et évoluent dans ce vide en perpétuelle déformation. C'est également le travail de la voix, provenant d'un hors-champ de la scène miniature, qui vient creuser et dynamiser cet « alliage de l'attention et du vide »⁹⁹⁴ – pour reprendre les termes de Yannick Butel – et qui permet à des absences de devenir manifestes.

Un tel dispositif de présences en négatif nous rappelle l'attention si particulière portée par Georges Banu à l'acteur de *nô* qui quitte la scène :

Là, l'acteur qui s'éloigne nous invite à le regarder avec l'attention qu'on a pour les mourants. [...] L'acteur qui s'en va simule l'autre disparition. Celle, définitive, de la mort dont les ombres se laissent deviner à la lisière de la scène.⁹⁹⁵

Sur les scènes marionnettiques contemporaines, le simulacre, cette « apparence sensible qui se donne pour une réalité »⁹⁹⁶, s'avère non essentiel à la simulation de la présence. La figure qui ne prend pas forme suffit à l'évoquer. Détournant le titre de l'œuvre de Georges Banu, *L'Acteur qui ne revient pas*, nous pouvons parler d'une figure « qui ne vient pas », maintenue dans l'ordre de l'informe. L'emploi des verbes « venir » et « revenir » permet d'insister sur la porosité potentielle entre deux strates, entre des degrés différents de réalité. Aussi l'idée d'une figure « qui ne vient pas » permet-elle de faire entendre l'empreinte dramatique de présences en creux, qui n'affleurent

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 432.

⁹⁹⁰ Voir *infra*, partie I, chapitre 3, section [Les « mains vides » : rapport du corps à l'invisible], p. 232.

⁹⁹¹ Voir *infra*, partie II, chapitre 1, section [Dynamiser « l'entre » des corps et des objets], p. 282.

⁹⁹² Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁹³ O. GOETZ et J.-M. LEVERATTO, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 432.

⁹⁹⁴ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁹⁵ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁹⁶ « Simulacre », *op. cit.*

pas dans l'ici et maintenant, dans le tangible et le réel, mais restent des présences simulées et informes.

1.3.3 Diffraction des présences au « prisme » de la scène

Affirmer le caractère informe des fantômes qui hantent les créations contemporaines revient à affirmer que le spectre, dans son sens premier de « simulacre », aussi synonyme de « fantôme », s'efface plus ou moins pour laisser place à une autre forme de spectralité, cette fois plus proche du sens que le terme « spectre » possède en sciences physiques. Ainsi joue-t-on de la polysémie du terme :

- I. 1. Apparition, plus ou moins effrayante, d'un esprit, d'un mort. Simulacre d'une apparition, d'un esprit.
[...]
- II. 1. Images juxtaposées formant une suite ininterrompue de couleurs, et correspondant à la décomposition de la lumière blanche par réfraction. (avec un prisme par exemple)
2. Variation dans l'intensité ou dans la phase d'un rayonnement complexe, suivant la longueur d'onde, la fréquence, l'énergie ou d'autres quantités.⁹⁹⁷

Le dispositif scénique fonctionne ainsi comme « prisme », révélant la composition de la figure par réfraction de sa présence. À l'instar de cette « lumière blanche » dont l'image ne peut nous apparaître que par la décomposition de ses rayons, la présence de la figure informe ne nous devient tangible qu'à travers la mise en scène de ses variations d'intensité.

Ainsi le langage marionnettique est-il un langage spectral, dont la syntaxe tient à la circulation entre différentes strates de présences dramatiques. L'architecture de la boîte de *Chansonnette pour Gigi* de Benjamin Verdonck fournit une illustration très concrète de cette écriture. Elle consiste non pas en une boîte close mais en une superposition sur un axe horizontal de plans parallèles et espacés. La façon dont la lumière vient intensifier la clarté ou la luminosité d'un de ces plans, combinée aux mouvements de droite à gauche de ces multiples rectangles, peut inverser illusoirement les rapports entre le proche et le lointain. Des phénomènes d'illusion sensorielle, quoique sans trucages particuliers, entrent en jeu dans ce mécanisme. L'écriture marionnettique fonctionne sur ce modèle. Des variations dans l'intensité d'une présence créent l'effet d'une circulation des figures du plus proche au plus lointain, sans pour autant que la densité matérielle et la proximité physique réelle de cette figure ne soit modifiée.

⁹⁹⁷ « Spectre », dans A. Rey (éd.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, 4 vol.

La construction de la présence marionnettique passe donc par une oscillation entre les pôles de l'absent et du présent. Ceux-ci ne se superposent pas à la qualité du visible, qui oscille, quant à lui, de façon autonome entre l'immatériel et le corps métaphorique. Nous observons ainsi des effets d'absence dès lors que sur le modèle du cadavre, la forme tangible ouvre sur un vide.

En outre, la défection de l'association topique entre absence et invisible produit des figures étranges, rendues étranges par leurs absences, qui se conjuguent au présent, voire qui s'ancrent physiquement dans l'ici et maintenant de la scène. Monique Borie, à propos d'une telle spectralisation de l'ensemble du dispositif scénique, rapporte un fait caractérisant la dramaturgie des *nô* modernes de l'écrivain, poète et dramaturge japonais Yukio Mishima⁹⁹⁸ :

[...] dans ses *nô*s, il arrive que les fonctions traditionnelles du *shite* et du *waki* s'échangent. Qui est le fantôme et qui est le visionnaire ? Il est difficile d'en décider. Ainsi, parfois, le *waki* devient *shite* et le chœur peut être composé de spectres tandis que le spectateur lui-même se voit intégré à l'espace, c'est-à-dire à la vision. Comme si dans un *nô* replacé sous l'éclairage de la modernité, le fantomal semblait tout envahir.⁹⁹⁹

Cette observation faite en conclusion de l'ouvrage sur « le théâtre qui doute » éclaire des phénomènes qui atteignent la scène contemporaine marionnettique. Monique Borie repère l'inversion des qualités d'ancrage dans le réel des deux figures principales du *nô*. Elle en déduit le devenir fantomal de l'ensemble du dispositif. Il nous apparaît à nous aussi que les variations à vue de qualité de présences à partir d'objets et de corps apparemment inchangés pose un filtre d'incertitude sur l'ensemble de la vision offerte par l'œuvre. Ainsi les spectateur·trice·s se voient-il·elle·s incluent dans cet espace du doute. Le feuilletage des présences opère comme par apposition de multiples filtres entre le regard et les objets visibles. Ceux-ci peuvent être plus ou moins épais et marquer ainsi un écart de réalité, mais ils peuvent aussi être levés un à un pour faire apparaître soudain comme présent ce qui pourtant semblait lointain, ou comme vivant ce qui paraissait inerte. Ainsi l'écriture marionnettique est-elle une écriture spectrale, au sens physique et fantomatique du terme, dans la mesure où elle met en place un feuilletage du visible produisant l'incertitude sur l'absence ou la présence des figures.

2. Feuilletage du présent, proximité d'un ailleurs temporel

Cette qualité de l'écriture marionnettique, capable de construire des présences autour ou à partir d'absences, produit son potentiel de feuilletage des temporalités. L'absence peut en effet être entendue comme la qualité de ce qui ne partage pas notre temporalité (avec ce qu'ouvre de

⁹⁹⁸ Monique Borie fait précisément référence à l'ouvrage : Y. MISHIMA, *Cinq nôs modernes*, Paris, Gallimard, 1970.

⁹⁹⁹ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, op. cit., p. 293.

problématique la définition d'une temporalité commune, de référence). Ainsi la présence marionnettique réalise-t-elle de façon singulière cette caractéristique dramatique de la présence, identifiée comme centrale¹⁰⁰⁰ : celle de permettre le partage et la concentration dans l'instant de temps disjoints.

La présence dramatique se construit en effet sur un écart temporel plus ou moins grand entre sa manifestation dans le présent de la représentation et son action dans le drame. C'est d'ailleurs à propos de la tension existant entre présence dramatique et ailleurs temporel qu'Oliver Asselin parle d'un temps « feuilleté »¹⁰⁰¹. Or, comme figure dont la présence est irréductiblement un « effet », la figure marionnettique opacifie ce feuilletage. Il devient tangible par la modulation permanente des écarts qui le composent. La présence feuilletée peut traverser à vue des ponts entre différentes strates de temps, défaisant ainsi la conception linéaire de la temporalité dramatique.

La stratification des temporalités éclaire le sens dramaturgique de l'évanescence des figures que l'on rencontre sur les scènes de *La Mue/te*, des *Rémouleurs* ou de Benjamin Verdonck. Elle instaure une phénoménologie singulière de la présence marionnettique, à savoir celle d'une présence dramatique qui ne repose pas sur « l'être là ». À l'inverse, il s'agit d'une présence qui n'est *pas tout à fait là* mais plutôt en tension vers un ailleurs, futur ou passé, fictif ou historique, que l'on désignera comme « absent » parce que n'appartenant pas au *hic et nunc* de l'événement dramatique¹⁰⁰².

Suivant la direction dans laquelle a lieu cette oscillation dramatique, la figure dramatique peut ainsi se constituer en figure de revenant, qui ancre du passé dans le présent du drame. L'intensification d'une présence lointaine devient alors dynamique de convocation ou de remémoration. À l'inverse, un présent dans lequel percent les germes d'une absence à venir élabore une figure de disparaissant. Quoique manifestement présente, une forme opaque et inanimée fait voir un effacement en cours. Figure en déclin, elle contient en puissance l'autre temps, celui de la disparition ou de la mort.

¹⁰⁰⁰ Voir sur cet indice de présence : les « Préliminaires pour cerner la présence », section [Centrer et concentrer], p. 90.

¹⁰⁰¹ O. ASSELIN, « L'aura de la technologie. Un certain usage de la réalité mixte sur la scène et au musée. », dans J. Féral et E. Perrot (éd.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 30.

¹⁰⁰² L'expression « *hic et nunc* de l'événement dramatique » garde volontairement ouverte la désignation du temps qui se définirait comme le présent. L'analyse qui suit cherchera en effet à saisir les mécanismes par lesquels un temps devient celui de référence, identifié et partagé, pour mesurer l'écart des temporalités. Il pourra s'agir soit du présent de la représentation théâtrale (ou de l'exploration solitaire de l'installation), soit d'un présent fictif élaboré dans le drame.

2.1. Un passé conjugué au présent de la scène : figure du revenant

2.1.1 Archives au présent

Dans le solo *Silencio es salud* de Santiago Moreno (compagnie La Mue/tte), le recours à des images d'archives inscrit dans le présent de la scène un passé, signalé comme historique et authentique, qui est celui de la dictature argentine. Or les images vidéographiques et photographiques, dont la couleur et la texture signalent leur appartenance au passé, sont travaillées en direct et réinvesties dans le jeu de façon à mettre en drame le retour du passé ou son actualité.

Le portrait en noir et blanc de Jorge Videla, général et président de la junte militaire en argentine de 1976 à 1981, est reproduit sur un masque de papier, porté par Santiago Moreno. L'interprète donne un corps réel et actuel à ce visage du passé et ancre sa silhouette dans l'espace réel de la représentation, hors de son cadre historique.

L'écran de projection occupe également un rôle prépondérant dans la convocation du souvenir, bien que les images qui y sont projetées s'ancrent grâce à la musique, dans le présent de la représentation. Santiago Moreno produit en effet en direct la bande-son musicale du film, qui, lui, est muet, et fait voir des cérémonies militaires auxquelles prennent part de hauts dignitaires argentins. Par ailleurs, les images d'archives projetées sont travaillées dans leur matérialité, parfois en direct, afin d'opacifier l'épaisseur du temps que charrie le médium filmique. L'ombre de l'interprète-musicien se découpe, par exemple, sur l'écran, permettant d'intégrer sa silhouette à celles du passé. Des effets de ralenti, sur un sourire du dictateur, sur un pas militaire, créent des effets emphatiques de respiration et contrarient le caractère linéaire propre à la rétrospective historique. À des photographies en noir et blanc prises pendant les manifestations sur la Place de Mai, et sur lesquelles nous reconnaissons les Mères aux foulards blancs qu'elles portent sur la tête, succèdent directement des vidéos plus récentes, en couleurs, de ces mêmes manifestantes quelques années plus tard. Puis une vidéo de Santiago Moreno marchant lui-même sur l'actuelle Place de Mai à Buenos Aires vient se superposer à ces images. Le recours à l'image du passé passe ainsi par un travail de télescopage des temporalités disjointes. Les images d'archives sont conjuguées au présent, intégrées au jeu et au présent du plateau. Aucune date n'est d'ailleurs indiquée sur ces images. Au contraire, le montage ne permet pas de distinguer nettement les époques auxquelles elles ont été tournées. De cette façon, plus que le souvenir ou le passé lui-

même, c'est l'actualité et la persistance de ces luttes politiques qui sont placées au cœur du drame de *Silencio es salud*.

2.1.2 La *saudade* ou la ritournelle de l'enfance

Le passé est également rappelé au présent dans la création en cours de Marta Pereira, *Et mon corps inondé*, quoi que la figure du revenant s'y déploie davantage sur le mode de la nostalgie. Cette création traite de l'attachement à un lointain spatial, mais aussi temporel, associé à l'enfance. Elle met en scène ce lointain au prisme de l'influence de son manque sur le présent. L'océan présent dans le cœur de la danseuse-narratrice constitue le signe persistant de cet ailleurs. Le texte, écrit par Béatrice Bienville pour Marta Pereira, s'ouvre sur les mots suivants, qui enclenchent de multiples imbrications spatio-temporelles :

On m'a dit que c'était ici
dans cette salle
qu'on voit encore l'humidité sur le parquet
que le bois n'a jamais vraiment séché
il paraît que, comme moi, elle était de là-bas

Là-bas on dit que certains enfants du pays
naissent avec un océan dans le cœur
Et quand ils doivent aller et partir
dans les villes froides et sèches de pays au loin
quelque chose va et vient dans leur cœur inondé¹⁰⁰³

Le passage dans le cours du premier vers du présent à l'imparfait dessine d'emblée deux strates temporelles, qui convergent spatialement vers un lieu : « ici ». La relation entre elles s'opère donc par le partage d'un même espace. L'adverbe « encore » signale également la persistance du passé, que redit l'image de l'eau humidifiant encore les lieux. La formule comparative « comme moi » lie « elle » au « je ». Leur lien, une fois encore, se crée par le partage d'un espace : « là-bas ». Si cette première strophe instaure donc des strates très claires de temps et des espaces explicitement disjoints, ces séparations claires se dissolvent au cours de la pièce. L'océan est l'instance qui opère la dilution de ces frontières. L'image de la houle océanique est propre à créer ce « va et vient » entre elles.

Après cette ouverture de *Et mon corps inondé*, se noue le drame à l'instant où un « choc ancien »¹⁰⁰⁴ réveille une « mémoire enregistrée dans [la] peau »¹⁰⁰⁵. L'imbrication des strates temporelles opère alors dans le corps de la danseuse. Il est le médium à travers lequel se

¹⁰⁰³ B. BIENVILLE, « Et mon corps inondé », texte inédit, s. l., 2018. (voir en annexe de la thèse : p. 27 du vol. 2).

¹⁰⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁰⁵ *Id.*

manifestent et se concentrent des temporalités éloignées. La danse de l'interprète au plateau traduit donc l'effet de houle et par écho, le retour du passé. Ainsi une première ritournelle légère raconte le retour perpétuel de la « *saudade* », ce sentiment intraduisible en langue française, fait de mélancolie mais aussi d'espoir.

Saudade saudade
C'est cela qu'elle veut danser
elle veut danser *saudade*
saudade la mer salée
saudade la vague à l'âme
saudade l'eau sur ses pieds
saudade le sel sur sa peau
saudade le goût de l'iode
saudade la mer sauvage¹⁰⁰⁶

L'anaphore du mot « *saudade* » fonde un rythme de diction proche de la transe et qui va permettre, autant que le mot lui-même revient, le retour d'un passé. La reconstitution, voire l'appel, de cet ailleurs absent se lit dans la juxtaposition agrammaticale du terme « *saudade* », avec différents éléments géographiques caractérisant le pays lointain, la « mer », la « vague », « l'eau », « le sel ». L'élosion de tout lien grammatical entre les deux parties de chaque vers donne à lire le saut de la danseuse, mais aussi l'écart temporel sur lequel se fonde la présence convoquée.

Dans la mise en scène de cette séquence par Marta Pereira, le geste dansé passe de la simple évocation dans la parole de la conteuse à sa réalisation au plateau. Son statut en tant qu'interprète évolue ainsi de celui de narratrice, à celui de danseuse. L'océan, d'abord décrit oralement comme enfoui dans le corps, passe dans le geste de l'interprète. Une conjugaison d'absences – de la danseuse, de l'ailleurs, de l'enfance – devient tangible dans le rythme qu'elle imprime au corps de l'interprète. La conteuse prête son corps à la figure de la danseuse disparue, qui elle-même prêtait son corps au déploiement de l'océan enclos.

L'ensemble de cette création repose donc sur de multiples imbrications temporelles qui fonctionnent sur le motif de la *saudade*, ce sentiment qui relie le passé (par la mémoire) au présent (où le manque se ressent). Le fil dramatique du spectacle est celui de la recherche d'un geste de danse, qui se lit aussi comme geste de remémoration. L'océan est vecteur de liens entre ces strates par son action physique et rythmique. Ainsi construit-il une présence qui fait retour, voire une figure de « revenant » : la forme du participe présent fait en effet entendre la structure dramaturgique de l'œuvre, qui met en scène, dans sa première moitié, une volonté de faire revenir.

¹⁰⁰⁶ *Id.*

2.1.3 La maison « porte-empreinte »

Le motif de la ritournelle s'entend également dès le titre de la création *Chansonnette pour Gigi* de Benjamin Verdonck. Dans cette « chansonnette », ce n'est pas l'océan mais la maison qui opère l'actualisation de l'ailleurs temporel. Elle se constitue en empreinte d'une présence passée. Elle fonctionne moins comme architecture ou espace de jeu que comme lieu symbolique de sédimentation des présences. Cet espace devient réceptacle et catalyseur de la dilution des strates de temps.

Le texte du prologue, dit par Benjamin Verdonck, rend compte par sa structure narrative de multiples ponts qui défont la linéarité du temps historique. La célèbre anecdote sur Friedrich Nietzsche et le cheval de Turin sur laquelle s'ouvre le texte est possiblement et librement ancrée, par les spectateur·trice·s, dans la maison que l'interprète tient en main. Elle se conclut abruptement et la maison devient alors prétexte à une autre anecdote ancrée dans une autre époque.

Ce n'est pas la maison de la via Carlo Alberto à Turin
Mais une maison sur la Neklonova à Prague
Dessinée par Josef Chochol en 1913

Je connais cette maison
Parce que j'en ai vu une maquette
Dans la vitrine d'un magasin
Mais j'ai oublié où je l'avais vue¹⁰⁰⁷

La même maquette permet donc à la fois de faire un détour par Prague en 1913, où fut construite la maison que représente ce modèle miniature et de relier la ville flamande de Termonde au moment où le narrateur a vu l'original de cette maquette dans la vitrine d'un cabinet d'architectes. Enfin, le récit de l'histoire de cette maquette ouvre sur une digression à propos des mots pour désigner la neige dans la langue inuite et l'anglais écossais.

La maison miniature constitue donc un pont de convergence à partir duquel se tissent des histoires appartenant à des époques passées et se déroulant dans des lieux éloignés. La maison de *Chansonnette pour Gigi* fonctionne comme la maison « porte-empreinte » que décrit Georges Didi-Huberman dans le *Génie du non-lieu* à propos des *Delocazione* de l'artiste italien Claudio Parmiggiani :

¹⁰⁰⁷ B. VERDONCK, « Chansonnette pour Gigi [Liedje voor Gigi] », J. Postel (trad.), texte inédit, s. l., 2017. (voir en annexe de la thèse : p. 19 du volume 2)

Le pouvoir du lieu [...] ne fait qu'un avec le pouvoir du temps [...]. Et cela, pour une raison au moins : le lieu que nous habitons, l'air que nous respirons suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images et toute notre mémoire. Ce qu'on appelle un fantôme n'est pas plus que ceci : une image de mémoire qui a trouvé dans l'air – dans l'atmosphère de la maison, dans l'ombre des pièces, dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte-empreinte le plus efficace.¹⁰⁰⁸

Aussi dans la maison de *Chansonnette pour Gigi*, de multiples strates d'histoires, qui s'ancrent dans des ailleurs plus ou moins lointains et fictifs, semblent s'être déposées, que le récit redéploie. La maison est présentée, concrètement, au public comme le « porte-empreinte » de ces ailleurs, leur manifestation matérielle et au présent. La voix et le récit naissent dans cet écart entre les différents états du lieu. Nous pouvons à cet égard revenir sur les propos précédemment cités de Yannick Butel qui évoque « l'alliage de l'attention et du vide qui est à l'initial de la Voix... de la Présence »¹⁰⁰⁹. Cette voix qui fait présence désigne chez Benjamin Verdonck la fiction s'élaborant, notamment par le texte dit, au creux d'un objet visible et habitable.

Le terme d'empreinte caractérise mieux que celui d'« indice » un mode de présence qui agit par retour effectif du passé. Il fait entendre l'influence dramatique du passé sur le présent. Il ne s'agit pas, en effet, de considérer des signes minimaux d'une présence enfouie et latente mais de penser cette présence-empreinte davantage comme une trace d'un passé, réel ou fictif, qui se manifeste toute entière dans le présent du drame et fonde l'événement. Alors que l'indice fonctionne de façon métonymique et amorce un mouvement vers un ailleurs, l'empreinte constitue à l'inverse un événement dans le présent, quoiqu'il possède également un ancrage dans le passé. La maquette n'opère donc pas uniquement suivant son mode utilitaire et quotidien de représentation miniature d'un référent plus grand. La maison de Benjamin Verdonck re-présente également, au sens où elle actualise, des récits fictifs ou appartenant au passé. Pourtant, si la maquette se constitue en foyer de présences, le récit laisse entendre par l'absence de transition d'une anecdote à l'autre, le grand écart sur lequel se construisent les présences, ou encore l'immense vide au creux de la maison. Ainsi se construit, dans la juxtaposition de l'architecture de la maison et du récit, une présence feuilletée, c'est-à-dire « marquée d'absence, une absence étrangement présente, une nouvelle *aura* »¹⁰¹⁰. En effet, si l'*aura*, telle que définie par Walter Benjamin, crée un rapprochement du lointain¹⁰¹¹, ici ce rapprochement garde la trace du passé et continue de manifester un vide, une absence. Le creux de la maison se prête particulièrement à la mise en visibilité d'une telle

¹⁰⁰⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁰⁹ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰¹⁰ O. ASSELIN, « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène », *Alternatives théâtrales*, « Modernité de Maeterlinck », n° 73-74, juillet 2002, p. 26.

¹⁰¹¹ Pour une analyse plus détaillée du fonctionnement auratique des objets, voir partie II, chapitre 2, section [L'*aura* des matières et l'objet comme relais], p. 333 *et sq.*

présence, d'autant qu'il passe ici par une maquette entièrement blanche et donc par une forme de maison par définition absolument vide.

2.2. Figure du disparaissant

Dans l'analyse qu'Helga Finter propose de la mise en jeu de voix atopiques dans les radiophonies d'Antonin Artaud et les pièces avec magnétophone de Samuel Beckett, la chercheuse oppose à la dynamique de l'aura, celle de l'*Unheimliche* freudien¹⁰¹². Son analyse des mécanismes d'hybridation entre présence et absence montre que l'étrangeté tient à une dynamique exactement inverse de celle de « l'aura », à savoir celle d'« éloignement de ce qui est proche »¹⁰¹³. Une telle proposition nous permet de saisir les liens possibles entre l'effet d'étrangeté produit par l'opacification des figures, d'une part, et les dynamiques temporelles qui peuvent être à l'œuvre dans le drame, d'autre part. La tension du présent vers un autre temps provoquerait un retrait de la présence dramatique. À la figure marionnettique du revenant, qui se manifeste par une « nouvelle aura »¹⁰¹⁴, s'oppose ainsi celle du disparaissant, dont la présence, en tension vers une absence à venir, se manifeste comme en cours d'extinction. Les *Hurléments* du Clastic Théâtre développent ainsi, à partir de l'histoire ouvrière, une figure dramatique en voie de disparaître.

2.2.1 Le reste en sursis

Le choix du metteur en scène de diriger les regards vers les objets de Francis Marshall et vers les machines de la forge est une façon de donner à voir ce qu'il subsiste de l'humain, là où ce dernier n'est déjà plus tout à fait présent.

Les pantins de Francis Marshall sont des corps-rebuts, des formes humaines en voie d'effacement. Comme nous avons pu l'évoquer précédemment à propos du fonctionnement de l'objet comme ruine, les pantins de Francis Marshall sont porteurs d'histoire. Le sculpteur travaille avec des matériaux de récupération. Il encourage par ailleurs leur décomposition en les installant dans son jardin. Ces corps-objets, même inertes, portent donc les traces du passage du temps et leur usure indique leur fin inéluctable. Pour autant, à l'échelle d'une représentation spectaculaire, le procès de dégradation en cours de la matière est imperceptible. Il s'agit en fait,

¹⁰¹² H. FINTER, « La voix atopique : Présence de l'absence », dans J. Féral (éd.), *Pratiques performatives : Body remix*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 153.

¹⁰¹³ *Id.*

¹⁰¹⁴ Voir ci-dessus, la citation d'Olivier Asselin qui conclut la section [La maison « porte-empreinte »], p. 472.

plus que de faire voir un état de destruction définitive, de mettre en scène un état de suspension, d'attirer les attentions sur ce qui se trame d'une fin nécessaire. S'ils sont porteurs de mémoire, ces objets sont donc aussi marqués du sceau, plus angoissant, de la présence déjà absente.

En outre, les matériaux de peu de valeurs choisis par Marshall ont un statut de restes plus que de ruines. Le sens en est différent dans la mesure où la « ruine » peut s'entendre comme glorieuse survivance au passage du temps, quand le « reste » comporte le sens péjoratif de résistance malgré tout et seulement provisoire au passage du temps. Dans le mot « reste », s'entend aussi tout ce qui a déjà disparu. Les vêtements, chaussures, accessoires utilisés par Francis Marshall évoquent un quotidien certes passé mais encore récent. Ils constituent en cela des persistances non glorieuses d'un temps passé, similaire à notre présent. Comme l'écrit, Jean-Luc Mattéoli, « évoluant dans cette couche de temps fantomale de *l'à-peine-passé* qui est celle privilégiée par la mémoire, l'objet pauvre est bien sûr, dans une époque monstrueuse, un témoin de la disparition des êtres et des choses, vécue sur le mode de *la perte* »¹⁰¹⁵. Aussi les objets de Francis Marshall permettent-ils de mettre en scène une collision du passé proche, du présent et de l'avenir tout aussi proche, pour faire voir une dégradation déjà en cours, une absence future qui déjà entame la présence.

La forge ardennaise dans laquelle les *Hurlements* ont été créés en 2013 fait elle-même figure de présence en sursis. Mise en scène à une heure où les machines sont à l'arrêt, il se dégage de son immobilité un triste contraste avec la lourdeur et la complexité de ses rouages. La forge apparaît comme un reste, dans le sens où l'objet y a perdu sa fonction. Si Jean-Luc Mattéoli analyse des pratiques du théâtre d'objet, ses termes font parfaitement écho à la mise en scène de la forge, comme objet qui « informe [...] l'histoire [...], récente, de la mémoire de nos sociétés industrielles »¹⁰¹⁶ et qui inscrit « au cœur même de l'infra-ordinaire »¹⁰¹⁷ « quelque chose qui relève de *l'inquiétude de la disparition* »¹⁰¹⁸. Le motif de l'inquiétude tient en effet à une part d'absence que la figure manifeste déjà en puissance.

Il est notable que la forge de Nouzonville, qui était de 2013 la dernière forge survivant dans la vallée ardennaise est, à l'heure où nous rédigeons cette étude, en cours de liquidation. Elle a poursuivi sa disparition. L'opacité des objets visibles est donc porteuse d'enjeux politiques et non uniquement mémoriels : la matière mise en scène est celle qui résiste en persistant.

¹⁰¹⁵ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 243.
(Nous soulignons.)

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰¹⁷ *Id.*

¹⁰¹⁸ *Id.*

2.2.2 Rumeurs de voix déjà lointaines

Outre l'inscription de la disparition en cours dans les matières et corps spectaculaires, le travail du texte et des voix peut également faire entendre un retrait en cours. Il peut manifester cet écart constitutif des présences « à-peine-passé[es] »¹⁰¹⁹.

La création des *Hurlements* a eu lieu à l'issue d'une année de résidence dans les Ardennes. François Lazaro et Francis Marshall y ont notamment fait émerger des paroles d'habitant·e·s de Nouzonville. Une forme d'actualité et d'ancrage dans le territoire vécu existe donc dans ce processus de création, qui a trait à une démarche de micro-histoire. Pour autant, les mots récoltés n'ont pas été introduits tels quels dans la création. Les mots lus par les interprètes et inscrits dans les tableaux ne sont pas ceux des habitant·e·s de Nouzonville. Ils procèdent d'une écriture, fictive, à partir de voix réelles mises à distance. En outre, l'effet d'éloignement des voix passe par la place importante faite au silence, dans le dispositif spectaculaire. Les pantins mis en scène ne possédant aucune articulation au niveau du visage, leur silence à venir se lit dans l'effacement en cours de leurs bouches peintes.

Le silence est aussi un trait du passage du temps, qui efface les sons quand il garde les images. Dans le solo de Santiago Moreno, *Silencio es salud*, une musique est produite en direct pendant les projections de vidéos d'archives mais ces images revenant du passé sont par ailleurs absolument muettes. Les voix des figures du passé ne nous parviennent pas. Le même motif du passé devenu aphone se rencontre dans le solo de Delphine Bardot dans cette scène où l'interprète manipule une marionnette habitée représentant un squelette en tenue de général de l'armée. Le visage de Delphine Bardot apparaît dans les entrailles de la figure lorsque son manteau s'entrouvre. Il est figé et mime la tension du hurlement sans qu'aucun son ne s'en échappe. Les figures mutiques manifestent donc une appartenance au déjà-passé ainsi qu'une menace de disparition, qui pèse sur leur existence dans le visible.

Deux modes de subsistance de la voix dans les *Hurlements* sont alors ceux de la délégation à l'interprète – qui prend la forme angoissante de la vocifération ou du hurlement – et de l'écriture. Francis Marshall crée en effet, outre des pantins anthropomorphes, des installations de pancartes et écriteaux (cf. Figure 47). Les lettres de réclamation qu'il a écrites et publiées sont accrochées à des cordes à linge dans plusieurs des installations qui structurent la déambulation du public. Ainsi, une multitude de voix s'expriment malgré le silence des corps. Dans ce dispositif, le silence des temps de lecture agit par contraste, dans un lieu quotidiennement envahi par le bruit. Il produit l'effet d'un lieu, où les voix, déjà, ne nous parviennent plus.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 243.

Si les figures des *Hurlements* ont eu une voix (notamment celles des habitant·e·s de Nouzonville), cette voix est donc à présent silencieuse et déléguée. Le mutisme de ces figures signifie leur décomposition en cours. L'extinction de leur voix présage l'extinction de leur image. L'origine des hurlements éponymes reste indéterminée dans le titre de la création, *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*. Ces cris anonymes s'élèvent du sol vers les hauteurs des arbres. Un tel mouvement vertical rappelle l'image topique du fantôme s'élevant du tombeau. Ces hurlements, rendus d'autant plus pathétiques par l'image des saules « pleureurs », proviennent donc de figures déjà proches de la terre et de la tombe.



Figure 47 - *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre)

2.2.3 La plongée contre l'avancée linéaire du drame

Du point de vue de sa construction temporelle, la dramaturgie des *Hurlements* propose un parcours qui défait la linéarité classique du drame. Contre la notion même de déroulement d'un drame, fondé sur des structures narratives, la temporalité de cette création repose sur des effets de pause et d'arrêts sur image qui invitent à un parcours en forme de plongée plus que d'avancée. Les éclairages mobiles tout au long de la représentation créent des guides spatiaux pour la descente symbolique des spectateur·trice·s au cœur de l'œuvre plastique de Francis Marshall et de l'architecture industrielle.

L'imaginaire de la plongée renvoie, par sa verticalité, à une dynamique archéologique. Elle s'applique autant à la façon dont Francis Marshall construit ses œuvres qu'à la façon dont elles sont mises en scène dans les *Hurlements*. À travers le geste de récupération et par collage, Francis

Marshall redonne une verticalité et une structure à des éléments trouvés au sol et épars. Dans le dispositif théâtralisé, la découverte de ces objets qui se construisent donc en profondeur – parce qu'ils gardent la trace de ce montage – dévient la linéarité du récit. L'immobilité de ces objets rencontrés à chaque scène, invite à une contemplation, qui brise le déroulement horizontal du drame et provoque une « plongée ». La structure par tableaux de l'ensemble de la création permet ainsi l'arrêt sur image. Dans son travail de mise en drame d'œuvres plastiques, François Lazaro cherche à introduire du rythme et du déplacement dans l'immobilité des objets mais il préserve leur fonctionnement plastique et autonome en proposant à chaque scène une exploration statique de la matière. Le drame qui se déroule fictivement dans la lecture des sculptures et des images est un parcours en puissance, qui double le parcours physique réalisé par les spectateur·trice·s.

La temporalité du suspens, mise en œuvre dans les *Hurlements*, explique le choix du participe présent « disparaissant » pour caractériser les figures marionnettiques qui s'y construisent. La mise en drame de l'œuvre plastique de Francis Marshall produit un dispositif non-narratif, un regard sur un temps en suspension. Elle ouvre sur la perception d'un temps feuilleté, dont chaque strate est rendu tangible par l'arrêt sur image et l'invitation à une plongée à travers l'objet.

2.3. Dimension engageante de la présence mixte : « la participe présence »

Les dynamiques de rapprochement ou d'éloignement dramatique de différentes strates de temps, auxquelles tiennent les figures du revenant comme du disparaissant, ont pour trait commun l'actualisation dans le présent de la représentation de présences en tension vers un ailleurs. Ces présences mixtes agissent suivant ce trait définitoire repéré dès l'ouverture de notre recherche : elles agissent au présent et concentrent les attentions sur l'« ici et maintenant » de l'événement dramatique. La mise au présent des absences, passées ou à venir, devient le geste dramatique. Une telle actualisation à vue est celle qui nous amène à parler de « participe présence ». Elle se conjugue à des enjeux politiques ou esthétiques relatifs au passage de la mémoire à la lutte, du récit à l'action.

2.3.1 De la mémoire à l'espoir et à la lutte

La mise en présence – et au présent – d'images appartenant au passé dans les deux soli qui composent *Les Folles* de la compagnie La Mue/tte s'inscrit dans une dynamique de théâtre politique.

Avec *Silencio es salud*, l'artiste d'origine argentine, Santiago Moreno, met en scène son retour sur les traces des luttes politiques des dernières décennies. L'homogénéité entre sa propre image filmée et projetée sur écran et celles des images d'archives crée d'abord un effet de fusion entre l'histoire et le présent. L'image de l'artiste en train de marcher autour de l'actuelle Place de Mai prend son autonomie et s'écarte des autres images – elle sort de leur cadre – lorsque Santiago Moreno déplace manuellement le petit écran sur lequel est projetée son image, pour le mettre à distance des images historiques. Le récit autobiographique confère au récit historique une dimension d'engagement politique, au présent.

Cet engagement passe par une exigence de mémoire, comme le suggère le dernier panneau que l'interprète fait circuler sur un train miniature et qui porte l'inscription « MEMORIA ». Le sujet se met en scène dans une quête documentaire et historique qui doit éclairer le présent. Par ailleurs, la pièce se clôt sur des images tournées en janvier 2017 par Santiago Moreno lui-même. Il s'agit d'images tirées d'un entretien avec une des militantes de la Place de Mai, qui tient un discours sur l'impossibilité d'être optimiste face à la surdité de l'état argentin. Pour autant, elle affirme que rien n'empêche l'espoir, la volonté de lutter et le rêve d'utopie. Ainsi le mouvement commémoratif qui instaure tout au long de la pièce des présences en forme de « revenants » se résout par une ouverture sur le présent de la lutte, tourné vers un avenir espéré.

Une dynamique de résolution similaire articule la dramaturgie de *Point de croix*, l'autre solo qui compose les *Folles*. Alors que Delphine Bardot interprète un personnage de femme hantée par des figures revenant du passé, c'est le changement de qualité de la lumière qui signifiera son ancrage final dans le présent de l'action politique. Les figures du passé se manifestent comme projections lumineuses, dans des teintes jaunes qui évoquent une lumière d'intérieur. Au tournant du drame, le personnage central, après avoir effectué quelques cercles rappelant la marche de la Place de Mai, revêt un manteau et ouvre le rideau de tulle en arrière-scène. Ce geste s'associe à – et semble provoquer – un changement de lumière immédiat. Une lumière plus blanche indique l'ouverture sur l'extérieur. Cette sortie de la solitude dit la politisation de cette femme, que l'on voit ensuite entourée de multiples autres figures féminines portant comme elle un foulard. Les lunettes de soleil que Delphine Bardot enfile en regardant vers les cintres soulignent cette sortie de la hantise et du passé. La dramaturgie de ce solo repose donc sur la transition entre un intérieur hanté de figures appartenant au passé et un extérieur qui est celui du présent et du collectif. Le rideau, dans le pli duquel se logeaient les fantômes¹⁰²⁰, a été tiré et ouvre sur un espace d'une autre densité.

¹⁰²⁰ Cette expression est une reprise des propos, précédemment analysés, d'Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto (*infra*, p. 463) : « Qu'est-ce qui va apparaître sur la scène vide ? Tout est possible. Le fantôme

Cette dynamique n'est pas propre au seul travail de la compagnie la Mue/tte. Dans un tout autre registre, la mise en scène d'une absence constitue aussi le premier élan de l'action dans la création *Animal épique* des Ateliers du spectacle. La séquence vidéo qui ouvre le spectacle donne à voir une absence. Celle-ci enclenche la quête des deux bricoleur·se·s, qui est une quête de représentation – mise au présent de la scène – de « l'animal épique » éponyme.

La présence-mixte dans ces créations est agissante parce qu'elle contient un élan vers le présent de l'action, présent dramatique. Ainsi l'absence agit-elle et occupe cette fonction de « participe présence ». Elle ébrèche l'homogénéité du présent mais pour mieux créer l'événement qui produira un faire, une forme d'action politique ou créatrice.

2.3.2 Alerter, prévenir

La figure du disparaissant chez François Lazaro procède également d'une forme de mise en branle politique, par l'effet d'annonce d'une absence qui menace. Faire voir à la fois une figure appartenant à une mémoire collective et sa fin imminente procède chez le Clastic Théâtre de l'esthétique de la rature. En effet, mettre en scène des figures balafrees permet de faire voir la dynamique de suppression à l'œuvre, tout en montrant les figures menacées elles-mêmes. Raturer n'est pas effacer. Aussi la mise en scène d'une disparition en voie de s'effectuer fonde-t-elle une dramaturgie en forme d'alerte.

Dans les *Hurlements*, l'usine ardennaise persiste dans toute sa pesanteur matérielle, dans les ombres de la représentation, et bien qu'elle soit à l'arrêt. Un jeu de floutage autour de la frontière entre ce qui est « déjà disparu » et « ce qui subsiste encore », passe par une mise en lumière faible ou ponctuelle, de l'espace de la forge : ses formes sont en voie de devenir indistinctes, invisibles.

Les énormes machines de métal, les hangars, les nombreux outils et les hautes étagères qui ont traversé les âges plus glorieux de la métallurgie ardennaise, s'ils portent en creux le souvenir de la main ouvrière, forment aussi un appel. Dans le projet du spectacle, François Lazaro indique en effet qu'il recherche pour présenter cette création des « friches », des « jachères ouvrières », des « outils devenus inutiles, sueurs et souvenirs qui *ne veulent pas disparaître* »¹⁰²¹. Ces espaces et matières persistants sont les creusets d'un drame du présent. Ils préviennent de la menace qui pèse sur l'humain dans ces lieux désertés par l'activité industrielle. Les pantins de Francis

est dans les plis du rideau ». (in « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 436)

¹⁰²¹ CLASTIC THÉÂTRE, « Des hurlements montaient le long des saules pleureurs », sur *THEMAA*, <<https://www.themaa-marionnettes.com/creation-artistique/spectacle/>>, s. d. (Nous soulignons.)

Marshall, par leur inertie et leur posture avachie, émettent eux aussi des « appels à la main », à la mise en mouvement. Les traces de rafistolage, de collage, les nombreuses ficelles qui retiennent leurs membres font voir une tentative de faire face à une situation de délitement, de morcellement. Elles tendent un miroir aux spectateur·trice·s pour leur faire voir sa dégradation imminente. C'est au titre d'une telle mise en drame de l'absence que le premier mot de l'alphabet clastique, inventé par François Lazaro et Francis Marshall, est « S.O.S. »¹⁰²².

Le geste dramaturgique de figuration du disparaissant est porteur enfin d'une forme de colère. Le nom de « bourrage »¹⁰²³, que Francis Marshall donne à ses pantins, fait entendre une potentielle explosion imminente. Ces poupées sont en état de trop-plein, prêtes à exploser pour répandre des entrailles de tissus et de crins. Cette seule tension est déjà dramatique et permet l'émergence d'une présence critique, en tension entre le passé et l'avenir. Le bourrage et le hurlement sont ainsi autant de signaux d'alerte. La vision d'une crise à venir crée une forme d'urgence dans le présent. La figure du disparaissant chez François Lazaro et Francis Marshall agit comme celle de l'acteur de *nô*, qui, par sa disparition scénique, renvoie selon Georges Banu à une « autre disparition » :

Là, l'acteur qui s'éloigne nous invite à le regarder avec l'attention qu'on a pour les mourants. Pour ceux qu'on regarde une dernière fois. *Avant que ce ne soit trop tard*. Il faut fixer ce souvenir car il n'y aura pas de retour.¹⁰²⁴

Or dans les *Hurlements*, cette disparition du corps ne s'opère pas comme sortie de scène mais par édification d'une présence creusée d'absence. Les corps inertes des pantins et de l'usine résistent visiblement.

Le contexte de création des *Hurlements* invite à lire à travers cette disparition en cours, la disparition d'une histoire sociale et d'une parole ouvrière. L'absence qui agit à travers les corps et les textes des pantins de Marshall renvoie en fait à la menace de délocalisation industrielle, qui pèse sur l'avenir de la classe ouvrière. À cet égard, un écho peut s'entendre entre le contexte géopolitique de création des *Hurlements* et le titre donné par Claudio Parmiggiani à ses *Delocazione*, sur lesquelles s'arrêtent Georges Didi-Huberman dans le *Génie du non-lieu*¹⁰²⁵. Les œuvres de l'artiste italien se composent de traces de suie laissées aux murs par des objets désormais absents. La présence marionnettique qui se construit dans les *Hurlements* fonctionne suivant une

¹⁰²² F. LAZARO et D. LEMAHIEU, « Manifeste du théâtre clastique », *op. cit.*

¹⁰²³ CLASTIC THÉÂTRE, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, dossier de présentation », *op. cit.*, p. 4.

¹⁰²⁴ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰²⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*

manifestation similaire d'une absence au creux de ce qui est visible. Alors que l'artiste italien a « délocalisé » les objets pour ne nous donner à voir que leur empreinte, la délocalisation des *Hurlements*, phénomène politique et économique lié à la mondialisation et la libéralisation du marché, elle, est en cours. Il est donc possible de penser en termes politiques la présence dramatique menacée de disparition. La figure marionnettique se construit au cœur d'une tension d'une extrême actualité. Le lien possible avec le contexte social de la création permet d'affirmer la portée critique de la mise en œuvre de figures du disparaissant.

2.3.3 Dialectique de la « constellation de mémoire »

La forme de temporalité enclose dans ces dispositifs s'avèrent donc dynamique et ne renvoie à aucune linéarité temporelle, ni narrative, ni historique. À défaut de rendre compte de l'Histoire, les créations du Clastic Théâtre ou celles de la Mue/tte organisent des « tâches de mémoire »¹⁰²⁶ de façon dialectique. L'expression « tâches de mémoire », que Georges Didi-Huberman emprunte lui-même à Aharon Appelfeld (et à son ouvrage *Histoire d'une vie*¹⁰²⁷), désigne selon lui les « monades » dont l'image produit un « montage » (une « constellation de mémoire ») pour parvenir à « toucher du temps »¹⁰²⁸. Un tel principe de construction iconologique, par mise en constellation de temporalités disjointes, fait largement écho à la présence feuilletée que l'on rencontre sur les scènes marionnettiques.

Cette écriture par montage défait toute notion d'historicité réaliste. Face à une telle déhiérarchisation des strates temporelles, que Georges Didi-Huberman observe, ailleurs, dans les *Delocazione* de Claudio Parmiggiani, il écrit :

Entendons que la dimension temporelle où l'œuvre se tient est à disjoindre soigneusement du « sens » – orienté – de l'histoire. Et que la mémoire en jeu est à disjoindre soigneusement du « passé » comme catégorie historique. Le « temps sans temps » dont parle [Claudio Parmiggiani] nomme, avant toute chose, une temporalité de la désorientation de l'histoire.¹⁰²⁹

Le temps des *Hurlements* ou de *Silencio es salud* nous apparaît davantage comme plein de différentes temporalités plutôt que comme « temps sans temps ». Nous y reconnaissons pourtant cet effet de « désorientation de l'histoire » qu'évoque Georges Didi-Huberman. Or celle-ci peut se conjuguer à une réorientation politique du sens, par montage des « tâches de mémoire », et ouvrir

¹⁰²⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, Paris, Minit, 2014, p. 36.

¹⁰²⁷ A. APPELFELD, *Histoire d'une vie*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004

¹⁰²⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, *op. cit.*, p. 36 (référence valable pour tous les termes cités entre guillemets dans cette phrase)

¹⁰²⁹ G. DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 42.

ainsi sur une dimension engageante de l'œuvre. Ainsi le montage de temps disjoints ne revient pas à la production d'un discours historique mais à la « prise en considération de la survivance »¹⁰³⁰.

C'est en ce sens que ce que nous appelons les « participes présences » du revenant, du mourant ou du disparaissant créent des frictions agissant dans le présent. Le temps stratifié du drame est un temps fictif mais performé en scène. Il tient à la concentration dans le présent d'absences actualisées et agissant sur le drame. Le temps historique, quoique cité, est avant tout le matériau d'une mise en « constellation »¹⁰³¹, qui vise à redimensionner le réel par l'acte de création artistique.

3. Une présence redimensionnée à la mesure de l'irréel et de l'indicible

Le caractère d'immatérialité relative de la figure marionnettique (son impondérabilité) est le pendant d'une autre absence qui n'est pas uniquement synonyme de passé ou de mort mais aussi d'appartenance à un autre degré de réalité. L'évanescence des figures est un des symptômes de leur caractère fictif, onirique ou imaginaire. Elle construit une nouvelle phénoménologie de la présence dramatique qui défie « l'être-là » des figures en jeu.

Le langage marionnettique possède ce trait caractéristique de reposer sur des « effets » de présence. Il repose sur une « théâtralisation de l'imaginaire »¹⁰³², comme l'a écrit Marie Garré Nicoară. Or, il nous apparaît que la mise en scène de figures marionnettiques défigurées, spatialisées, ou qui intègrent une part d'invisible, atteint un degré « méta » par rapport à ce premier enjeu. Il s'agit de mettre en scène non pas uniquement une absence ou une irréalité mais les processus même qui nous lient à elle. Mettre en scène la jointure entre différentes strates de présence est une façon de défaire l'idée d'une réalité cartésienne et absolument homogène. L'oscillation de la figure entre opacité de la matière et évanescence de l'apparition fait voir les écarts et les circulations entre l'absent et le présent. Elle fonde une autre approche du réel, qui défait sa séparation d'avec le rêve. La stratification des présences, par leurs variations d'intensité, permet alors la thématization de notre rapport à la folie, au fantasme, à l'interdit. Elle rapatrie l'indicible dans le présent du drame.

Le spectre romantique laisse place à une forme de spectralité dans l'écriture, qui creuse la scène de trous noirs. L'écriture spectrale laisse béants des manques et des vides. La figure

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰³¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir, op. cit.*, p. 36.

¹⁰³² M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire, op. cit.*

marionnettique ainsi performée n'est donc pas, tel le fantôme, rapatriée dans le présent ou, tel le personnage fictif, convoquée dans le visible : elle naît et se maintient à la jointure entre le rêve et le réel, la fiction et l'Histoire, le tabou et le montré, le présent et l'absent.

3.1. Des écritures aux maillons manquants

Dans l'écriture de certaines œuvres scéniques, se lit une forme de discontinuité du déploiement dramatique, qui empêche l'émergence de présences entières, stables, d'intensité constante. Le motif du morcellement atteint le montage et l'écriture globale du spectacle. Il fait apparaître les maillons manquants d'une réalité dégradée. L'action au présent du fantasme, du souvenir, du rêve, du doute empêchent l'homogénéité des présences dramatiques.

3.1.1 La reconstitution

Gisèle Vienne raconte avoir découvert tardivement l'œuvre de l'écrivain Alain Robbe-Grillet, emblématique du mouvement littéraire du Nouveau roman. Elle en a achevé en 2004 la lecture intégrale, qui a profondément influencé son écriture scénique.

[La] structure de mes pièces a dès lors de plus en plus tendu à refléter une manière de voir le monde. Un nouveau rapport m'est apparu : celui d'un monde à déchiffrer, mais dont personne ne peut comprendre la cohérence dans son ensemble, puisque Dieu n'existe plus.¹⁰³³

La metteuse en scène fait ainsi le lien entre une écriture lacunaire et une façon de percevoir le monde, qui s'oppose radicalement aux modèles de la littérature balzacienne ou des films hollywoodiens¹⁰³⁴. Sa conception de l'impossibilité d'une vision universelle passe dans l'écriture de ses spectacles. *I apologize* se construit comme la vaine tentative de reconstituer, à vue, le fil d'un drame.

C'est une pièce dont j'ai exagéré les trous, c'est-à-dire des espaces au sein de la dramaturgie où l'information est manquante et où la force de suggestion stimule fortement l'imagination des spectateurs qui prolongent ainsi l'écriture de la pièce.¹⁰³⁵

L'écriture à trous se manifeste par l'animation discontinue des mannequins qui sont alternativement intégrés aux séquences du drame rejoué puis abandonnés. Ils constituent le personnel dramatique d'un récit qui ne s'écrit que par fragments déliés. En outre, deux fils dramatiques, l'un qui serait celui que nous voyons joué, au présent de la reconstitution, et l'autre, passé, qui serait celui où le drame s'est produit, ne sont pas clairement distincts. La reconstitution

¹⁰³³ G. VIENNE, « Un itinéraire de création », *op. cit.*, p. 366.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 367.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 370.

passé par le filtre du désir fantasmatique du personnage principal et fait voir une confusion des strates de réalité. La qualité interchangeable des corps, humains et non-humains, ou encore les mouvements de répétition, de correction, traduisent la difficulté à redonner corps à un drame fantasmatique et meurtrier, qui échappe à la mémoire mais aussi au pouvoir de l'interprète, et auquel le réel semble ponctuellement opposer une résistance¹⁰³⁶.

3.1.2 « Rêver des motifs » ou l'errance de la pensée

La rêverie est un autre mode de récit qui orchestre des présences à la densité dégradée. La qualité de présence de figures qui appartiennent au domaine du rêve est fragile et évanescence. C'est cette fragilité de la vision onirique qui fait écrire à Paul Claudel à propos du *nô* qu'il s'agit d'un « rêve matérialisé qu'un mouvement trop brusque ou étranger à la convention détruirait sur-le-champ »¹⁰³⁷. Le *nô* est en effet à proprement parler un récit de rêve sur une histoire passée. « La plupart des *nô* [...] commencent lorsque toute action est achevée, des siècles parfois après la mort du héros, d'où l'atmosphère caractéristique de ces pièces, entre rêve et réalité »¹⁰³⁸. Le *shite*, personnage principal de la troisième partie du *nô*, est ainsi un fantôme, qui revit devant les yeux des spectateurs et du *wakei*, personnage témoin, les événements de son histoire terrestre, dans une « version proprement “surréelle” »¹⁰³⁹. L'évanescence est le propre du mode de figuration du *shite* dont il ne reste « nulle trace sur le sol après un programme de *nô* »¹⁰⁴⁰. Comme en témoigne, Georges Banu, « tout s'est évanoui »¹⁰⁴¹.

La scène des Rémouleurs prend la forme d'un semblable « carrefour des songes »¹⁰⁴², nommé *yumé no chimata* en japonais¹⁰⁴³, lorsque la compagnie se donne pour projet de faire entendre et voir les écrits du mathématicien Alexandre Grothendieck. Il s'agit, non seulement, de convoquer la mémoire d'un savant décédé, mais aussi d'expérimenter la qualité d'une pensée pluriforme, qui s'est écrite au fil des quelques mille pages de ses *Récoltes et semailles*¹⁰⁴⁴. Ce texte à visée non uniquement scientifique ancre le drame dans une abstraction extra-quotidienne et onirique. Ainsi les mots du mathématicien qui inaugurent le spectacle peuvent-ils être lus comme un pacte de

¹⁰³⁶ Voir notamment sur ce point notre développement sur la résistance passive opposée par les mannequins, en partie II, chapitre 2, section [« Résistance passive »], p. 312.

¹⁰³⁷ P. CLAUDEL, « *Nô* », *op. cit.*, p. 1171.

¹⁰³⁸ ZEAMI, *La Tradition secrète du nô : suivi de une journée de nô*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰³⁹ R. SIEFFERT, *Nô et kyôgen : printemps été*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁴⁰ G. BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁴¹ *Id.*

¹⁰⁴² R. SIEFFERT, *Nô et kyôgen : printemps été*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁴³ *Id.*

¹⁰⁴⁴ A. GROTHENDIECK, « Récoltes et Semailles. Réflexions et témoignage sur un passé de mathématicien », *op. cit.*

vision passé avec les spectateur·trice·s : « Je pourrais évoquer ici le rêve d'un autre souvenir (ou le souvenir d'un autre rêve...) autour du rêve des motifs »¹⁰⁴⁵. Le conditionnel, les points de suspension, la figure de réversion, indiquent dans cette unique phrase l'enclenchement d'un drame par le tissage de différentes strates de réalité.

Or du point de vue scénique, la spécificité des présences mises en œuvre par les Rémouleurs, par rapport à une économie plus jurkowskienne des présences marionnettiques, réside dans le trouble et l'indistinction – même temporaire – entre différents modes de pensées, qui relèvent de la théorie mathématique, du rêve, de l'hypothèse ou encore de la considération politique. Le texte se présente en effet comme des « carnets de bord », dont l'auteur, Alexandre Grothendieck, lui-même décrit ainsi le principe :

Il ne s'agirait plus pour moi, désormais, de présenter des fondations méticuleuses et à quatre épingles pour quelque nouvel univers mathématique en gésine. Ce seraient des "carnets de bord" plutôt, où le travail se poursuivrait au jour le jour, sans rien en cacher et tel qu'il se poursuit vraiment, avec ses ratés et ses foirages, ses insistants retours en arrière et aussi ses soudains bonds en avant - un travail tiré en avant irrésistiblement jour après jour (et nonobstant les incidents et imprévus innombrables), comme par un invisible fil. Un travail tâtonnant bien souvent, surtout en ces « moments sensibles » où affleure, à peine perceptible, quelque intuition *sans nom encore et sans visage*.¹⁰⁴⁶

La qualité de la pensée en train de se construire et qui s'écrit au fil des pages du carnet se retrouve dans l'écriture du spectacle, dans le montage par courtes séquences et la multiplication des effets d'apparition et disparition des images. Alexandre Grothendieck utilise de façon métaphorique les expressions « sans nom » et « sans visage » pour désigner une forme de pensée en germe. Ces termes opèrent très concrètement dans la construction du spectacle des Rémouleurs, où ils désignent des manifestations de présences qui ne prennent jamais tout à fait forme. Qu'il s'agisse de la manipulation d'une feuille de papier pliée puis de nouveau dépliée ou de la tension d'une main qui tente de traverser un écran de savon, quelque chose est figuré comme en voie de recherche¹⁰⁴⁷. La stratification des présences traduit donc sur le plan de l'écriture une pensée en mouvement et qui, « tâtonnant »¹⁰⁴⁸, conjoint différentes intensités de présence : l'effective, la potentielle, l'à venir, l'irréelle.

¹⁰⁴⁵ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁴⁶ A. GROTHENDIECK, « Récoltes et Semailles. Réflexions et témoignage sur un passé de mathématicien », *op. cit.* ; in Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁴⁷ Il s'agit de ne pas confondre à partir de ces exemples ce qui s'y joue en termes de variations de présence et ce qu'elles font voir en termes de formes inabouties (c'est-à-dire de densités dégradées de la figure). Ces exemples nous intéressent précisément ici pour le geste de recherche qu'ils font voir et qui influent sur l'intensité de la présence.

¹⁰⁴⁸ A. GROTHENDIECK, « Récoltes et Semailles. Réflexions et témoignage sur un passé de mathématicien », *op. cit.* ; in Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 7.

3.1.3 Avoir une absence ou l'écriture de la folie

L'absence peut encore être le mode d'une présence irréaliste, qui n'est ni rêve, ni hypothèse mais plutôt vision hallucinée, mirage de la pensée qui déraisonne. Monique Borie affirme justement que « les visions de la folie, telles l'apparition du fantôme ou l'image du rêve, portent en elles une même présence de l'invisible et de ses forces chargées d'ambivalence »¹⁰⁴⁹. C'est le sens des présences stratifiées que l'on rencontre sur la scène des *Os noirs* de Phia Ménard. La présence dramatique qui s'y compose d'absence traduit en scène la vision d'un être, qui progressivement s'absente de la réalité parce qu'atteint de folie.

Nous avons précédemment analysé, dans cette création, le caractère évanescent des manifestations de présences, qui construisent autour de la figure principale, des paysages oniriques¹⁰⁵⁰. Or ce n'est pas le caractère onirique des figures qui fondent leur originalité sur le plan esthétique et leur singularité dans le champ marionnettique mais bien le fait que celui-ci soit lisible à la fois comme appartenant à la réalité du personnage central et mis à distance critique, désigné comme factice, montage éphémère. Un ensemble d'interprètes humains hantent la scène des *Os noirs* de leurs présences équivoques et inquiétantes. Vêtus de costumes sombres et de casques intégraux, ces interprètes muet·te·s semblent occuper une fonction de technicien·ne·s. Ils installent les éléments de scénographie gigantesques, tirent les rideaux, dressent les structures gonflables, débarrassent le plateau d'une scène à l'autre. Mais leur jeu indique que ces gestes techniques sont aussi dramatiques. En effet, tous leurs déplacements sont très chorégraphiés sans être nécessairement dictés par des contraintes pratiques. Deux d'entre eux·elles s'immobilisent en fond de scène dans la séquence où Chloée Sanchez appelle au secours, alors qu'elle semble écrasée sous une énorme masse de papier froissé. Ils agissent par ailleurs avec l'interprète principale comme avec les autres éléments du spectacle. Il·elle·s la déshabillent et la vêtent avec des gestes fermes et parfois pressés. À travers leur rigueur point ainsi une forme de violence, dès lors qu'elle se porte sur le corps de l'interprète. Ce sont ces mêmes figures sombres qui impriment à Chloée Sanchez un mouvement de rotation au début de la séquence de valse effrénée, lors de la seconde moitié du « passage à l'acte 2 ». Ces interprètes acquièrent ainsi un statut dramatique qui les situe dans une autre sphère de réalité que le personnage principal. Le mystère entretenu sur leur fonction crée l'impression que quelque chose échappe à la connaissance des spectateur·trice·s. Les paysages fantomatiques sont certes des visions de rêves, que les spectateur·trice·s apprécient comme telles, mais ils sont visiblement mis en place par ces figures de l'ombre. Ce qui se joue à travers ce groupe d'interprètes-technicien·ne·s est la mise en

¹⁰⁴⁹ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute, op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁵⁰ Voir partie II, chapitre 3, section [Espaces de jeu animés], p. 358.

drame de la vision hallucinée. Plus que de faire expérimenter aux spectateur·trice·s l'hallucination elle-même du personnage principal, il s'agit de faire voir les mécanismes de la folie, l'écart qui se creuse entre deux strates de réalité, c'est-à-dire entre celle de la figure centrale et une autre qui lui échappe et qui est orchestrée par des corps sans visages.

Dans l'installation *Last Spring : a prequel*, les mêmes mécanismes de la folie sont rendus tangibles par l'écart entre les discours en voix off et le mode de mise en mouvement des corps. Cet écart amène un doute sur la qualité de présence de ce qui est visible. Le texte fait entendre plusieurs narrateurs qui s'expriment tous à la première personne et défont les lectures successives que les spectateur·trice·s peuvent avoir de la scène quasi-immobile à laquelle il·elle·s font face. La présence réelle d'un adolescent est elle-même mise en doute malgré le corps-objet anthropomorphe visible au centre du dispositif qui en a tous les traits. La voix ventriloquée évoque en effet la mort d'un adolescent nommé « Charles ». « Charles est mort. En d'autres termes, cette représentation est sa relique » dit cette voix qui s'auto-désigne comme celle d'une marionnette. Le rapport de maîtrise et de manipulation est inversé entre la présence humaine et celle inhumaine, créant ainsi ponctuellement des évidements de l'image : l'inerte et l'animé s'échangent les corps visibles, le·la spectateur·trice relit le visible à l'aune d'une autre répartition des présences. Ce jeu installe un trouble dans la lecture des images auxquelles nous sommes confronté·e·s, le fantomatique n'étant pas toujours à l'endroit du désincarné, ni le vivant du côté de ce qui apparaît comme humain.

Ce mécanisme traduit une folie qui atteint la faculté de l'adolescent à se représenter lui-même comme unique et fini. L'absence de corps réel et différencié pour chacune des voix entendues se fait au profit d'une multitude de possibles qui indifférencient le sujet et son espace, qui indifférencient le réel et le factice. Le dispositif de *Last Spring : a prequel* dit notamment l'absence névrotique de toute capacité qu'a un adolescent à « se figurer » lui-même.

L'articulation de multiples intensités de présence mais surtout leur variation à vue fondent un langage marionnettique propre à rendre compte d'un réel composite. Les présences-absences sont des outils soutenant des dramaturgies du trouble entre rêve, folie et réalité. Elles soutiennent une vision non-cartésienne du monde, qui ne se résout pas à une distinction nette entre le fictif et le réel.

3.2. Manifester l'indicible

Dans ces écritures qui tissent le réel à l'irréel par le langage des présences, se révèle la faculté paradoxale de la présence marionnettique à être à la fois vecteur de concentration – de différentes temporalités, de différents degrés de réalité – et d'ouverture des imaginaires – parce qu'elle laisse exister à vue son propre feuilletage. Une forme de présence, au sens très ouvert, agit dans la désignation de l'absence. La présence marionnettique, faite d'absence, fonctionne ainsi comme un trou noir. D'une part, elle désigne et préserve l'absence. D'autre part, elle confère à cette absence une force de concentration des regards et d'influence sur le drame, propres à la présence effective. Elle indique l'infigurable mais surtout construit un drame de l'impossibilité à figurer.

3.2.1 La vie simple ou aveuglée

Le rapport qu'entretiennent le texte et l'image dans la construction de *Chansonnette pour Gigi* fait voir un manque qui met en faillite la simplicité et la légèreté de la chansonnette. Le spectre existe dans le texte, à travers une multitude de brèches, d'une violence sourde s'exerçant sur le quotidien malgré son caractère tabou. Ainsi Benjamin Verdonck évoque-t-il un « monde en feu »¹⁰⁵¹, qu'il s'agissait de faire entendre en arrière plan de sa berceuse.

La référence à la mort est récurrente quoi qu'elle passe souvent par le filtre discursif de l'histoire drôle. Le premier cri d'« au secours » nous parvient comme discours rapporté par le narrateur. Il est celui de l'enfant qui lit des bandes dessinées à voix haute :

Tu l'emmenes à la bibliothèque
Elle prend une BD
Elle lit à voix haute les lettres imprimées en gras

Pok pok
Tok
Frt frt
Toink
Potverasa
Splotsch
Au secours
Au secours papa au secours
Au secouuuurs¹⁰⁵²

Ancré donc dans l'humour et la fiction, ce cri, pourtant, se répète et dure. Il perce une strate de fiction – celle de la bande-dessinée – à l'apparition du terme « papa », qui fait entendre une adresse potentielle de la fille à son père, narrateur. De même, une histoire, prononcée par

¹⁰⁵¹ B. VERDONCK, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 136 du vol. 2 de la thèse.

¹⁰⁵² B. VERDONCK, « Chansonnette pour Gigi [Liedje voor Gigi] », *op. cit.* (placé en annexe de la thèse, voir volume 2)

Benjamin Verdonck avec la même impassible neutralité que tout le reste du texte, raconte les morts successives et absurdes de tous les membres d'une famille¹⁰⁵³. Or, la devinette qui conclut cette histoire est surréaliste et n'a aucune relation apparente avec ses premières péripéties. La mort est citée mais non pas prise en compte, elle crée un contrepoint fugace et troublant à la légèreté de la musique et des paroles de l'enfant. Un grand écart existe ainsi entre la simplicité du texte, son vocabulaire très quotidien, sa syntaxe épurée et ce qui s'y joue de grave, au détour d'une phrase ou d'un paragraphe sans conclusion réelle. L'évocation du terrorisme, par exemple, se fait à deux reprises comme le retour insistant d'un thème trop vite écarté.

Est-ce qu'on est en guerre, elle demande
Non, tu réponds,
ou oui mais pas avec un pays
avec des gens qui ont un avis différent sur les choses que nous faisons.
Que font ces gens, elle demande
Des morts
Pourquoi
Parce qu'ils sont en colère
Pourquoi ils sont en colère¹⁰⁵⁴

Cette question reste sans réponse. Les voix de l'enfant et de l'adulte se mêlent dans cette écriture sans ponctuation – autant que dans l'atonie de la voix de l'interprète – pour dire autant l'incompréhension de l'enfant que celle de l'adulte, ou sa difficulté à formuler ce qui défie la raison. Le thème du terrorisme revient sur le mode du souvenir d'enfance :

Tous les matins tu traverses le parc avec ton père pour aller à l'école
Un jour ton passage est bloqué
Parce la banque de l'autre côté du parc est sur le point d'exploser
La banque s'appelle la banque d'Amérique
Et les hommes qui sont sur le point de faire sauter la banque
On les appelle *cellules communistes combattantes*
Juste avant l'explosion les hommes distribuent des papiers
Pour te dire
Éloigne-toi vite pour ne pas être blessé¹⁰⁵⁵

Ainsi les attentats du 13 novembre 2017, évoqués et rapidement écartés du drame, font retour sous la forme insistante d'autres attentats et du souvenir d'enfance. Le changement de strate temporelle, qui crée l'effet d'un écho entre deux enfances, indique une récurrence historique, voire une permanence de certaines problématiques. L'inscription d'un même motif dans un temps plus éloigné, de la mémoire, crée un effet de profondeur temporelle dans le récit et permet d'entendre ce qui se trame dans les silences de la discussion entre le père et sa fille.

Le regard de l'enfant est en fait un filtre que le dramaturge choisit d'apposer sur ces récits. Dans l'épisode où le père et sa fille regardent ensemble un film, la main de l'adulte posée sur les

¹⁰⁵³ *Id.*

¹⁰⁵⁴ *Id.*

¹⁰⁵⁵ *Id.*

yeux de l'enfant¹⁰⁵⁶ dessine l'image de ce régime discursif, à savoir celui qui impose le silence à l'endroit de ce qui est tabou ou impensé. La main fait écran devant le regard de l'enfant comme l'absence de mots et les réponses lapidaires de l'adulte font écran à l'irruption de la violence dans son quotidien. Par ailleurs, la main est aussi l'image d'un écran qui opère sur le plan du visible dans tout le dispositif de *Chansonnette pour Gigi* : rien, apparemment, n'est visible aux yeux des spectateur·trice·s, mis face à un espace mouvant et vide. La mobilité de cet espace, habité par des présences invisibles, traduit un rapport au réel, qui échappe à la compréhension. La maison, espace domestique et rassurant, avec ses couleurs pâles, est traversé de forces, invisibles à qui n'entend que la légèreté de la « chansonnette », mais dont les noms – terrorisme, système capitaliste, sexualité – percent des brèches dans la surface lisse des paroles enfantines.

3.2.2 Le trou noir de la folie et du suicide

Les multiples cadres presque vides de la création *Chansonnette pour Gigi* nous évoquent un autre cadre, qui est celui rencontré dans la deuxième partie du « passage à l'acte 2 » des *Os noirs* de Phia Ménard. Ouvrant sur la pénombre du fond de scène, ce cadre découpe un rectangle noir dans l'immensité blanche du mur et du plateau vide. Il instaure, par le contraste des luminosités, un dialogue entre un espace visible et un espace invisible dont émerge sporadiquement une fumée blanche. L'interprète semble à plusieurs reprises s'adresser à lui, ou à quelque chose qui se trouverait de l'autre côté, esquissant des gestes de parole. C'est à l'issue d'une séquence de danse, au cours de laquelle l'interprète perd le contrôle d'elle-même et se soumet à de violentes injonctions extérieures que celle-ci grimpe sur le rebord du cadre et se jette finalement de l'autre côté pour y disparaître. Ce trou noir en fond de scène fait voir la faille entre deux strates de réalité, qui permettra au personnage de s'évader d'un monde devenu pour elle incompréhensible et violent, dont la blancheur uniforme évoque possiblement l'hôpital psychiatrique.

Ce cadre noir ne constitue pas à proprement parler une figure dramatique mais plutôt un seuil dont la traversée modifiera le statut des présences scéniques. Il découpe la scène pour la construire en espace mental où dialoguent le réel et un ailleurs, obscur mais apparemment attractif. En franchissant ce seuil, l'interprète s'absente, au sens propre, comme sur le plan de la raison. Sa réapparition ne se produira que sous la forme d'un corps noir, fait de cendres.

¹⁰⁵⁶ *Id.* : « Ensemble vous regardez La Reine des neiges / Et quand Kristoff embrasse Princesse Anna sur la bouche / Vous criez / *Harram barram* / Tu lui caches les yeux avec tes mains pendant un moment / Et puis vous continuez gaiement de regarder ».

La place centrale accordée, sur le plan scénographique, à ce cadre ouvrant sur un « autre » espace, signifiant la mort ou la folie, nous raconte également une construction aveugle du réel, au cœur duquel trône et agit un trou noir et sans fond. Son caractère central et apparemment attractif dit le difficile maintien d'une présence de ce côté-ci de la réalité.

3.2.3 Tabou et fantasme : ce qui pourtant « EST »¹⁰⁵⁷

Les cadres creux mis en scène par Benjamin Verdonck et Phia Ménard se rencontrent, quoi que de façon abstraite, dans le montage des œuvres de Gisèle Vienne. En effet, dans les « trous »¹⁰⁵⁸ de *I apologiže*, la metteuse en scène désigne le non-dit des fantasmes et autres images érotico-meurtrières qui hantent les imaginaires.

La confrontation aux créations de Gisèle Vienne laisse souvent un sentiment d'inconfort, de gêne, pour avoir été mis·e face à des images qui ne disent rien mais agissent comme un catalyseur d'images interdites et de tabous sur notre imaginaire. Aucun·e spectateur·trice de *I apologiže* – ni même de *Jerke* – n'assiste pourtant à une scène de sexe ou de meurtre. La qualité d'objets des mannequins mis en scène, autant que l'écriture à rebours, font voir avant tout un homme en quête d'une figuration impossible. Or, un certain nombre de codes visuels suffisent finalement à faire entendre, à travers les manques du récit, la teneur de cette scène impossible. La référence aux adolescentes d'Alain Robbe-Grillet, tout comme les relations violentes et dominatrices entre le narrateur et les autres corps, éveillent chez les spectateur·trice·s un fonds d'images connues, liées à la pédophilie et au sadomasochisme. Le mode d'écriture des images d'*I apologiže* les retient pourtant en-deçà de la représentation. Ainsi des images absentes, parce que tabous ou interdites, agissent-elles dans l'imaginaire spectral. Gisèle Vienne parle à cet égard de son attirance pour le « personnage manquant, fantasmé »¹⁰⁵⁹, qui l'amène à mettre en scène des présences composites.

Tout en évitant l'apparition de l'image absente, ce mode d'écriture affirme par ailleurs l'existence de cette image et son influence sur ce que nous considérons comme le réel. L'effet de reconstitution, qui marque la structure narrative d'*I apologiže*, constitue une tension vers l'effacement des frontières entre fantasme et réalité et maintient le public en attente de cette image manquante jusqu'à le faire anticiper et composer lui-même cette image invisible.

¹⁰⁵⁷ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 167. Nous empruntons cette graphie à Tadeusz Kantor pour faire entendre une forme de persistance ou d'insistance de la présence des figures marionnettiques fragilisées.

¹⁰⁵⁸ Voir l'analyse de la construction de *I apologiže*, dans ce même chapitre, section [La reconstitution], p. 483.

¹⁰⁵⁹ Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », *op. cit.*, p. 447.

Les modes d'écriture de *I apologize* (Gisèle Vienne), des *Os noirs* (Phia Ménard) ou encore de *Chansonnette pour Gigi* (Benjamin Verdonck), bien que dans des registres extrêmement différents, reposent sur la mise en scène de drames tissant un équilibre fragile entre le réel, le figurable, d'une part, et l'interdit, le tabou, l'immontrable, d'autre part. Que ce soit dans les suspens qui suivent une question d'enfant, dans le morcellement d'un fil narratif ou dans la tache noire qui perce un plateau blanc, des brèches accusent l'équivocité du visible. Une image interdite n'apparaît pas mais agit sur le présent du drame. Celui-ci se pense donc par strates (de ce qui se voit réellement au plateau à ce qui se trame dans notre imagination), en passant par le filtre qui se pose sur nos yeux, écran qui peut prendre différentes formes dramaturgiques mais qui est notamment fait de silences, d'invisibles, de suspensions. La construction de ce présent stratifié, fait de multiples absences, construit une vision du réel indissociable de l'action du rêve, de la folie, du souvenir et du fantasme.

3.3. Faire voir la jointure ou performer des présences mixtes

L'intégration d'une forme d'absence peut donc agir suivant un mécanisme de suggestion (par la mise en place d'indices poignants) ou d'empreinte (par l'exercice de l'influence d'un ailleurs, tout entier contenu dans le présent). Pour autant, ces absences, qui retiennent l'écriture en-deçà de la figuration, sont elles-aussi des effets. Elles sont créées de toutes pièces à partir du présent de la représentation et du plateau. Dans les *Hurléments* du Clastic Théâtre autant que dans *Les Folles* de la compagnie La Muet/tte, la reconstruction de l'Histoire procède de l'appropriation fictionnelle. De même, la puissance agissante d'une absence, monstre « épique » (*Animal épique*), enfant pour qui l'on écrit une « chansonnette » (*Chansonnette pour Gigi*) ou adolescent malade (*Last Spring: a prequel*), le construit de toutes pièces. Ces absences sont performées. Leur convocation est un acte de création. Le simulacre – que l'on ne rencontre pas sur les scènes de François Lazaro, Gisèle Vienne ou encore Benjamin Verdonck – laisse place à une forme de simulation, dans le sens où une absence n'y est pas figurée mais simulée. Le verbe latin *simulare*, dont proviennent les termes « simulation » ou « simulacre », contient le sème de mensonge, qui renvoie notamment au processus d'écriture fictionnelle. Ainsi les processus de simulation des absences, parce que leur mécanisme sont mis en scène, parlent autant de notre rapport à l'absent et au fictif que de notre faculté à les construire, à les faire jouer malgré leur informité, leur invisibilité, leur inexistence.

3.3.1 « Tout est là »¹⁰⁶⁰, le plateau comme lieu de fabrique des présences

Du point de vue de l'organisation spatiale, un trait récurrent des créations de Gisèle Vienne, Jean-Pierre Larroche, Benjamin Verdonck, les Rémoiseurs, Guillaume Lecamus, pour ne citer qu'eux·elles, est le peu d'entrées et de sorties depuis ou vers les coulisses du plateau.

Quelques exceptions sont les danseur et danseuse Jean-Luc Verna et Anja Röttgerkamp dans *I apologize* de Gisèle Vienne. Or il et elle font aussi figure d'exception dans la série des corps manipulés par Jonathan Capdevielle, qui ne sont que des mannequins quand ces danseur·se·s sont humain·e·s. Leur présence possède donc une intensité plus prononcée que celle des autres figures et leur singularité troublante dans la série des corps manipulés se dit justement dans leur faculté à entrer et sortir de l'espace du fantasme.

Dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, seul·e l'interprète se retire un instant de la scène circulaire. Ses entrées et sorties marquent des changements de qualité de l'espace fictionnel. Son irruption au milieu des figures rompt l'homogénéité diégétique du paysage d'objets volants. Ainsi, bien qu'ils soient présents au plateau du début à la fin de la représentation, la qualité de présence des sacs volants varie pourtant. Le plateau est leur lieu d'engendrement (depuis les poches de l'interprète) et leur lieu d'anéantissement (lorsqu'ils ne font plus voir que des cadavres de plastique décharnés).

D'autres exceptions se rencontrent par exemple dans *L'Un dans l'Autre* de la compagnie la Mue/tte, où chaque séquence fait voir un nouveau décor. Mais, même dans cette dernière création, les objets ponctuellement animés apparaissent à partir des éléments scénographiques une fois que ceux-ci sont installés, et non pas depuis les coulisses de la scène.

Le principe dramaturgique qui sous-tend ce choix de ne rien faire, ni entrer, ni sortir du plateau, est celui selon lequel « tout est là »¹⁰⁶¹, pour reprendre la formule de Jean-Pierre Larroche. À propos d'*Animal épique* et de *Tremblez, machines !*, le metteur en scène explique que le plateau y est considéré comme un atelier. Il est le lieu d'une transformation, le lieu d'une recherche de forme à partir de l'informe. Ce qui se joue à cet endroit est proche de la logique de surgissement mise en œuvre chez Philippe Genty et qu'a analysée Marie Garré Nicoară dans sa thèse. Elle rapporte les propos du marionnettiste au sujet des entrées et sorties des interprètes : « Je déploie des trésors d'invention et d'énergie pour les faire surgir du centre de la scène ou pour les diluer, les métamorphoser, les effacer, les remplacer là, sous les yeux des spectateurs, comme si ce qu'ils

¹⁰⁶⁰ J.-P. LARROCHE, « Entretien réalisé par Julie Postel », visioconférence, 2018, p. 62 du vol. 2 de la thèse.

¹⁰⁶¹ *Id.*, p. 62 du vol. 2 de la thèse.

voyaient surgissait de leur propre imaginaire»¹⁰⁶². La chercheuse commente ces propos de Philippe Genty :

C'est l'espace qui va générer toutes les formes qui vont y prendre place, des éléments mobiles (objets, matériaux mobiles, marionnettes) jusqu'aux corps des comédiens. Chaque « paysage intérieur » aura son mode de fonctionnement, la constante étant ce refus des entrées et sorties latérales, cet effacement des coulisses. Agissant comme une matrice, la scène produit ses apparitions et disparitions.¹⁰⁶³

Afin de poursuivre cette analyse, nous affirmerons que l'espace génère des formes. Ces dernières, toutefois, ne se fixent pas dans le visible et n'émergent que fugacement. Ce faisant l'espace du plateau se construit comme une matrice fictionnelle où se concentrent une multitude d'absences potentielles, de densités variables.

Ce procédé ne se résume donc pas à la seule mise en scène du bricolage. Le déroulement dramatique suit non seulement l'élaboration d'une forme à partir d'éléments présents mais marque surtout l'élaboration d'une présence à partir de l'organisation des tensions dans le visible. Les apparitions et disparitions ne tiennent pas qu'à la mise en visibilité des figures puisque d'emblée « tout est là » et pourtant invisible. Il se fabrique donc toujours dans cet espace scénique clos un drame de la tension entre le présent et l'absent, ces deux états ne constituant que les deux pôles d'un axe continu et non pas deux états opposés et contradictoires de la figure.

3.3.2 Mettre en scène l'écriture de nos mythes

À propos du travail sur l'Histoire et la mémoire, le principe de « convocation » qui a pu nous paraître pertinent à différents égards a pourtant ses limites. Dans la mesure où il fait entendre un passage d'un ailleurs à un ici, il ne résiste pas à la disjonction notoire des strates condensées par la présence marionnettique. De même, il ne résiste que difficilement à l'observation selon laquelle, dans la création des *Hurléments* par le Clastic Théâtre, le traitement du passé s'avère davantage être une construction fictionnelle, voire mythique, qu'un témoignage ou une reconstitution. L'évocation d'une époque passée est documentée plus que documentaire. Malgré les résidences dans les Ardennes qui ont précédé la création, François Lazaro insiste sur l'importance de la fictionnalisation à l'œuvre. Les paroles finalement entendues et lues dans le spectacle sont des lettres de réclamation fictives écrites par Francis Marshall. Le travail sur la mémoire locale se combine à un travail de création qui assume un régime d'historicité non-réaliste. Ainsi, Francis

¹⁰⁶² P. GENTY, « Entretien mené par Carolyn Carlson », <<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>>, s. d. ; in M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, op. cit., p. 61.

¹⁰⁶³ M. GARRÉ NICOARĂ, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, op. cit., p. 65.

Marshall et François Lazaro avaient intitulé l'exposition précédant les *Hurlements* : « Exposition de la vraie-fausse mémoire »¹⁰⁶⁴.

Il ne s'agit pas de faire un acte d'histoire, mais un geste artistique, car nous travaillerons sur l'idée d'une vraie-fausse mémoire, qui fasse que le passé ressorte sous forme de hurlements et d'actes théâtraux. Pour que cette histoire d'ici devienne l'histoire de tous.¹⁰⁶⁵

Dans l'écriture des *Hurlements*, cette part fictionnelle qui touche au passé lui-même se retrouve à travers la juxtaposition de corps hétérogènes. La fiction et l'Histoire ne s'opposent pas et leur travail réciproque donne une dimension mythique et universelle – « l'histoire de tous » – au drame de la survivance ouvrière. Le caractère mythique s'affirme dans des choix de mise en scène axés sur des effets spectaculaires tels que la présence de multiples feux sur le parcours de la représentation. Le lien topique au rituel, opéré par l'élément feu, participe du devenir immémoriel du geste ouvrier, contre son effacement qui menace.

Le traitement du passé relève donc du « bricolage contemporain »¹⁰⁶⁶, pour reprendre une expression de Jean-Luc Mattéoli et faire de nouveau référence à la scène comme atelier telle que l'envisage Jean-Pierre Larroche. Ce geste, « à l'intersection du travail de l'historien, de l'artisan et du poète »¹⁰⁶⁷ revient à bricoler « une famille de substitution et une histoire glorieuse, lorsqu'on a perdu l'une et l'autre en raison des changements qui affectent le monde »¹⁰⁶⁸.

Sur un tout autre registre, le texte de *Chansonnette pour Gigi* met en œuvre un bricolage similaire des strates de fiction. Les histoires drôles enfantines se tissent sans transition et sans ponctuation au flot de discours de l'adulte. Ce jeu trouble la distinction entre le réel, marqué par des faits historiques, et la fiction.

Si la connaissance de l'humain passe par l'appréhension de ses mythologies, la marionnette contemporaine, à la présence feuilletée, et dont les jointures sont laissées à jour, permet de mettre en spectacle les processus de construction d'une mémoire ou d'une réalité, par le tissage de multiples récits, inventés ou authentiques.

3.3.3 Une écriture prothétique ?

La question de l'absence performée soulève alors une interrogation sur le type de drame et d'action que peut engager une telle présence marionnettique, agissant notamment par l'absence.

¹⁰⁶⁴ CLASTIC THÉÂTRE, « Présence du Clastic Théâtre dans le cadre d'une résidence sur le site de l'ancienne fonderie Thomé-Génot à Nouzonville », projet de résidence déposé au FMTM, s. l., 2012, p. 3.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁶⁶ J.-L. MATTÉOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 161.

¹⁰⁶⁷ *Id.*

¹⁰⁶⁸ *Id.*

À la fin d'une des représentations des *Hurlements*, des ouvriers ont accepté de forger une pièce devant le public. Le public a applaudi à la fin du travail. Comment le geste ouvrier a-t-il été assimilé à un geste spectaculaire ? Quelle forme de transfert peut s'opérer de l'un à l'autre ? Il s'agit à travers le geste marionnettique de présenter l'absence d'un autre geste. La main est au centre de cette articulation entre le poétique et le politique : elle fait l'objet d'une disparition signifiante, dans les *Hurlements*. L'artiste-interprète n'y est plus manipulateur.

Cette figure marionnettique, apparaissant dans « l'entre » des corps, à l'endroit où la matière et les corps sont en voie de s'absenter, pourrait-elle faire office de prothèse ? Non, car la prothèse se définit comme « appareil, dispositif servant à remplacer un membre, une partie de membre amputé, ou un organe gravement atteint ou détruit »¹⁰⁶⁹. La prothèse permet un remplacement fonctionnel du membre absent. En signalant la menace de disparition, la figure marionnettique ne remplace pas la main ouvrière et industrielle. Elle ne prend pas forme humaine, mais procède d'un déplacement esthétique du problème politique et économique. Métaphoriquement, la figure composée d'absence occupe – plutôt que celle de la prothèse, fonctionnelle – la place du membre absent, ce membre amputé qui continue malgré tout de démanger.

La présence marionnettique défait la linéarité historique et mémorielle pour proposer une attention collective à un espace déserté. Présence paradoxale qui tient à l'action d'une absence, elle fait voir l'effacement et hurler l'étouffé.

4. Conclusion

Les artistes contemporain·e·s saisissent le potentiel du langage marionnettique à mettre en tension le visible et l'invisible. Pourtant, s'il·elle·s reprennent des références topiques au *colossos* antique comme au fantôme romantique, il·elle·s en défont les formes, en déjouent les codes et en troublent l'opposition structurante entre présence et absence. Il ne s'agit ainsi nullement, chez Benjamin Verdonck comme chez la Mue/tte, chez Gisèle Vienne comme chez François Lazaro, de combler une absence réelle par la figuration, même évanescence, d'un simulacre. Au contraire, leurs recherches tendent à marquer l'influence d'une absence dans le présent du drame et ce, potentiellement, par des atteintes aux densités de présence. Ainsi le fantôme théâtral acquiert un caractère d'autant plus troublant qu'il se dissout dans le dispositif. Du « spectre » ne reste que la racine étymologique qui le relit au latin *specere* : le drame se joue dans ce que l'on voit et le doute

¹⁰⁶⁹ « Prothèse », dans J. Rey-Debove et A. Rey (éd.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015, p. 2055.

sur ce que l'on voit, dans la tension entre le vu et l'invisible. Il s'agit d'inquiéter le rapport entre le visible et l'invisible.

Alors que nous observions dans la deuxième partie de la thèse l'indépendance de la densité des formes visibles et de l'intensité de la présence marionnettique, notre focalisation dans ce chapitre sur les mécanismes et les conséquences de la discontinuité de la présence permet de caractériser des présences mixtes. L'oscillation de l'intensité d'une présence rend tangible et dramatique une absence. L'écriture marionnettique met ainsi en drame un feuilletage de présence et d'absence, par la variation à vue de leur équilibre. C'est ainsi que dans la dramaturgie de Jean-Pierre Larroche, par exemple, « tout » est considéré comme contenu en puissance au plateau. Seul le jeu – au sens dramatique mais aussi au sens d'écart – des corps, des lumières, des sons génère des présences ou rend tangible des absences. Le fantomatique devient ainsi un principe d'écriture, qui atteint l'ensemble du dispositif, et non plus la seule caractéristique d'un corps ou d'un objet cerné. Cette approche de la scène peut également être qualifiée de « spectrale » dans un sens proche de son acception physique : elle procède par diffraction de la présence suivant ses degrés d'intensité variable.

Le langage marionnettique devient ainsi un langage propre au déploiement du doute mais aussi à un travail poétique sur l'articulation des temps. Suivant l'acception temporelle de l'absent comme ce qui n'est plus ou ce qui n'est pas encore, la présence feuilletée de la marionnette contemporaine se prête à la mise en scène de figures de revenant comme de disparaissant. Ces noms en participe présent font entendre la tension active dans le drame entre deux états de la présence. Ils désignent des figures qui se manifestent dans le présent et influent sur le drame sous forme de vision : vision d'un passé qui fait retour mais aussi vision d'un à-venir synonyme de disparition. Suivant cette caractéristique esthétique, la figure marionnettique peut être porteuse d'un engagement politique. Elle est propre en effet à mettre la mémoire au présent de l'action ou à formuler un appel à l'endroit où une absence menace.

L'économie de telles présences feuilletées fait donc voir une manipulation des temps mais aussi du réel, qu'elle redimensionne à l'aune du rêve et de l'indicible. En effet, elle fonde un langage qui intègre l'absence comme agent du drame. L'ailleurs, la mort mais aussi le fantôme, le souvenir ou l'hallucination y agissent à travers ce langage au même titre que le présent.

Ce caractère de mixité des présences composées d'absence met finalement à vue la façon dont se construisent nos mythes et nos histoires. Le feuilletage produit des effets de saut et laisse visible des jointures entre de multiples degrés de réalité. Ainsi la mise en scène topique de l'impossible, de l'indicible, du tabou, rendue possible par le langage marionnettique devient-elle l'objet central de dramaturgies réflexives.

Nous interrogeons en introduction de ce chapitre la mise en œuvre d'effets de présence par les nouvelles technologies du son et de l'image. Il nous apparaît que le langage marionnettique produit effectivement des présences comme effets dans la mesure où elles intègrent une absence. Le jeu marionnettique pourrait à cet égard constituer une chambre de résonance pour penser la spécificité du recours au numérique dans l'élaboration des présences. Ses artifices ne relevant pas du numérique permettent une approche de la présence stratifiée qui laisse visible la main agissante. Sans vouloir affirmer que le recours au numérique implique d'effacer cette main, il s'agit d'insister sur le fait que les créations marionnettiques contemporaines la mettent spécifiquement à vue. En effet, c'est la visibilité du montage des temporalités et du rapprochement de strates de réalité disjointes, qui fonde la dimension dialectique et active de leurs images mobiles.

S'il ne s'agit pas essentiellement pour François Lazaro ou Gisèle Vienne de mettre en mouvement des objets, il importe de fonder des images mobiles au sein desquelles la présence circule, afin que le regard puisse se saisir de ce montage et librement se l'approprier, en juger, le mettre à distance critique.

Chapitre 3.

Partage de l'infiguré

Heureux ceux qui croient sans avoir vu.

Évangile selon Saint-Jean (Jn 20, 29)

À quoi tient que, devant quelque chose, l'un dise qu'il voit ce qui n'y est pas, et que les autres ne voient pas ce qui s'y trouve [...] ?

Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*¹⁰⁷⁰

La mise en œuvre de figures oscillant entre les pôles de l'immatérialité et de l'opacité ouvre des brèches dans notre rapport coutumier au visible. Elle défait également les codes de réception de l'animation marionnettique, telle que définie par Henryk Jurkowski suivant la triple correspondance entre marionnette, objet fabriqué et corps d'un sujet fictif¹⁰⁷¹. Mettre à mal cette correspondance conduit à redéfinir la position spectatorielle ainsi que la nature de ce qui se partage dans l'acte de représentation – ou de présentation, suivant les dispositifs. Il s'agit donc d'examiner les modalités du partage de la présence défigurée – le partage étant une des conditions nécessaires à sa reconnaissance et donc à son existence¹⁰⁷². La façon dont nous abordons la persistance des présences marionnettiques dans ce chapitre revient finalement à nous concentrer sur cette qualité de la présence, identifiée en préliminaires de notre recherche, comme quelque chose qui « passe »¹⁰⁷³ de la scène à la salle. Quelle est la forme de communication, de transmission ou d'échange maintenue malgré l'atteinte à la continuité et à la visibilité des présences dramatiques ? Quel dialogue des intelligences¹⁰⁷⁴ et quelle mise en branle des sensations articule la figure marionnettique défigurée ? En quoi la forme floue et l'atteinte à l'intégrité matérielle de l'objet-marionnette influent-elles sur les cadres et les cheminements de pensée ouverts aux spectateur·trice·s ? Quelle est la nature de ce qui persiste à être partagé malgré la dématérialisation relative des figures marionnettiques ?

¹⁰⁷⁰ M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards, op. cit.*, p. 234.

¹⁰⁷¹ Voir *infra*, « Introduction générale », p. 19.

¹⁰⁷² Voir sur ce point les « Préliminaires pour cerner la présence », section [« L'accord » sur la présence], p. 87.

¹⁰⁷³ Ce verbe constitue lui-même une hypothèse de recherche, qu'il s'agira de vérifier ou de nuancer dans le présent chapitre.

¹⁰⁷⁴ Entendons ici « intelligence » suivant la polysémie qu'ouvre son étymologie : *inter-legere*, comme faculté de choisir, de discerner mais aussi faculté de lier des éléments.

Le double sens du terme « partage » ouvre un questionnement, d'une part, sur le commun au sens de ce qui est mis en partage et, d'autre part, sur ce que l'infiguré disjoint, c'est-à-dire sur les mécanismes par lesquels il nous divise potentiellement. Le manque à être visible de la marionnette implique une révision de sa conception univoque comme lien entre des spectateur·trice·s assemblé·e·s. Aurélia Ivan (compagnie Tsara) décrit, par exemple, ce lien dans les termes suivants : « Le spectacle vivant peut s'approcher d'une religion, car il convoque une présence commune. Étymologiquement, la religion n'est rien d'autre que ce lien : “religio”, lien en latin »¹⁰⁷⁵. Nous proposons d'examiner et de nuancer ce lien de parenté entre spectacle vivant et cérémonie religieuse, souvent précisément affirmé à travers le concept de « convocation de présence ». Il s'agit de saisir les mécanismes propres par lesquels la présence défigurée génère ou révèle du commun mais aussi d'observer plus finement si ce lien préexiste, ou non, à l'événement théâtral, comment il l'influence et s'il résiste, ou non, à l'expérience de la représentation.

Cette approche des présences persistantes s'intéressera à l'évolution des regards au prisme des pratiques des arts de la marionnette. Régis Debray affirme en effet qu'aucune histoire de l'image ne peut s'écrire sans considération pour la qualité des regards qui la co-construisent. « On aura compris, écrit-il, qu'il n'y a pas d'un côté *l'image*, matériau unique, inerte et stable, et de l'autre *le regard*, comme un rayon de soleil mobile qui viendrait animer la page d'un livre grand ouvert »¹⁰⁷⁶. Dans la mesure où nous pensons, sur le modèle de Hans Belting, la présence comme ce qui anime l'image¹⁰⁷⁷, il nous apparaît qu'une analyse de la présence marionnettique contemporaine ne peut s'écrire sans réflexion sur le type de regards qu'elle crée et implique.

Précisons enfin que nous n'avons pas choisi de mener une étude de terrain auprès des publics afin d'analyser de façon systématique la réception des œuvres. Si cette perspective pourrait être envisagée pour compléter notre recherche, nous avons choisi de nous concentrer sur les regards tels qu'anticipés par les artistes et écrits par les dispositifs. Les outils de la médiologie (fournis notamment par Régis Debray) et de l'iconologie (telle que la pratique Marie-José Mondzain) compléteront ceux de l'analyse sémiologique¹⁰⁷⁸, dont les limites se révéleront au contact d'écritures performantielles. Nos matériaux d'étude seront donc dans ce chapitre, comme dans les précédents, les captations et autres traces textuelles, photographiques et iconographiques relatives

¹⁰⁷⁵ A. IVAN, « Les objets obligent à se positionner », *op. cit.*, p. 197.

¹⁰⁷⁶ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁷⁷ Voir sur la triangulaire image-médium-regard développée par Hans Belting, voir p. 253.

¹⁰⁷⁸ Ce chapitre ouvre le champ d'une métaréflexion sur nos analyses précédentes dans la mesure où il propose une prise de recul par rapport aux outils analytiques jusqu'ici déployés qui sont principalement ceux de la sémiotique.

aux œuvres. Ils seront enrichis de notre propre vécu de spectatrice – singularisé par une conscience critique de chercheuse en travail –. Une place particulièrement importante sera donnée aux discours des artistes sur leurs processus de création et leurs propres conceptions du rapport aux spectateur·trice·s. Il importe en effet de saisir ce que chacun·e postule comme étant l'invisible mis en partage à travers ses créations, afin de mesurer les choix que ces postulats amènent sur le plan de l'écriture et d'observer le devenir de cet invisible idéal dans l'acte de partage.

Nous pouvons donc entendre de deux façons le titre de ce chapitre, qui correspondent à deux perspectives que nous adopterons successivement, nous interrogeant à la fois sur « ce qu'ensemble, nous ne voyons pas » – autrement dit le rapport du groupe à l'invisible – et sur « ce que nous voyons, mais pas ensemble » – c'est-à-dire sur l'expérience individuelle des spectateur·trice·s et la liberté de regard que balise l'écriture de l'infiguré.

Dans un premier temps, il s'agira de se saisir du fonds commun imaginaire, invoqué par la sémiologie, pour analyser de quoi il se compose et ses modes de convocation dramatique. À travers les discours des Rémoleurs, de Gisèle Vienne ou de François Lazaro, se lisent des conceptions divergentes de l'assemblée spectatorielle. Il en découle des dispositifs multiples d'accordage ou de désaccordage des publics face aux œuvres. La notion de fonds imaginaire commun soulève par ailleurs des questions d'ordre culturel et social. Ce qui se partage dans l'infiguré est potentiellement aussi ce qui ne s'y discute pas. La teneur idéologique d'une telle construction sera instruite des recherches iconologiques de Marie-José Mondzain. Ainsi, observerons-nous la façon dont Gisèle Vienne et Phia Ménard notamment jouent de ce consensus sur l'invisible pour le mettre à distance et en faire voir les limites potentielles.

La manifestation puis la considération collective d'une présence invisible ouvre sur une multitude de jeux sensoriels et perceptifs. Or il se trame à travers eux un équilibre nécessaire entre le croire et le voir comme entre le travail imaginaire bienveillant et l'illusion sensorielle. La situation de liberté, de soumission ou d'incertitude dans laquelle les figures évanescentes placent les spectateur·trice·s fait partie intégrante des dramaturgies à l'œuvre.

C'est ainsi que la défiguration, même partielle et ponctuelle, de la marionnette questionne le mode de dialogue – si nous nous avançons à parler de « dialogue » – entre scène et salle. Du côté des processus de création et de la dramaturgie, elle amène d'importantes réflexions sur l'approche de l'écriture comme balisage du sens. Il s'agirait pour les artistes de mettre en œuvre une dialectique singulière entre le cadrage et l'ouverture du sens, entre l'orientation des regards et la liberté interprétative. Finalement, écrire avec moins de matières, peu de mouvements et

davantage d'infiguré conduit-il nécessairement à accorder une plus grande liberté au spectateur·trice·s ? Nous analyserons dans le dernier mouvement de ce chapitre les écritures marionnettiques suivant l'équilibre qu'elles tentent d'instaurer, par le partage des présences, entre mise en commun d'une parole et liberté interprétative.

1. L'invisible en partage ou qui partage

La présence marionnettique mise en œuvre dans des créations aussi variées que celles de François Lazaro, Gisèle Vienne, Guillaume Lecamus ou Benjamin Verdonck, naît de l'invisible. Depuis l'écart entre les matières et les corps, une dynamique figurative opère, qui se compose d'absence et se signale comme artifice. Le tangible compose avec le virtuel. Or l'économie des regards qui se joue dans cet équilibre entre visible et invisible repose sur un ensemble de codes et de présupposés culturels. Quelles sont ces images incorporées que nous avons en partage et comment sont-elles tramées par les artistes dans des dramaturgies de l'infiguré ?

La faille dans le visible que crée l'absence d'objet-marionnette crée des dynamiques de reconnaissance collective, de connivence et de partage tacite. Mais cette forme de connivence peut également avoir des conséquences en termes de « partage du sensible »¹⁰⁷⁹, suivant l'expression de Jacques Rancière. Comment les présences oscillantes mises en œuvre dans les créations du corpus, utilisent-elles les ressorts de cet invisible partagé ? Comment ces artistes se positionnent-il·elle·s vis-à-vis de processus de réception que François Lazaro qualifierait de « tribaux »¹⁰⁸⁰ et qui créent à la fois du commun et de « l'exclusif »¹⁰⁸¹ ?

La persistance, dans les discours d'artistes, de la notion de commun, voire de communauté, va en fait souvent de paire avec une prise en considération de l'expérience solitaire comme première étape d'un dialogue. La problématisation même du partage de l'infiguré et des limites de son universalité permet de défaire les évidences et d'émanciper les regards d'un rapport potentiellement discriminant aux images.

¹⁰⁷⁹ Jacques Rancière nomme « partage du sensible », une « distribution *a priori* des positions », passée dans les dispositifs esthétiques depuis une norme socialement conditionnée (in J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 18). « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives ». (in J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12)

¹⁰⁸⁰ F. LAZARO, « L'art de faire parler les pierres », *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁸¹ J. RANCIÈRE, « Le Partage du sensible - entretien », sur *Multitudes*, <<http://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/>>, s. d.

1.1. L'invisible en commun ?

Une présence marionnettique telle que nous l'avons observée, indépendante d'un corps de matière possède une dimension virtuelle. Sa reconnaissance tient alors en partie à une forme de projection des spectateur·trice·s. Or nos regards varient suivant les situations et le cadre de mise en rapport avec l'œuvre. C'est pour cette raison que Régis Debray affirme qu'« une *histoire des usages* et des *sociabilités* du regard devrait pouvoir revisiter utilement l'histoire de l'art. Le regard rituel n'est pas le regard commémoratif ou familial, qui n'est pas celui de for privé que nous pratiquons, par exemple, en feuilletant à domicile un album de reproductions »¹⁰⁸². En outre, et plus largement, nos regards sont construits socialement et historiquement. Il existe des « cultures du regard »¹⁰⁸³, qui dépendent de l'histoire des techniques et des croyances collectives. Dès lors, il importe de s'interroger sur la conscience qu'ont les artistes de ces variables influant sur l'invisible et d'analyser la façon dont il·elle·s les convoquent, les manipulent, les déplacent.

1.1.1 Fonds d'images que « nous avons en nous »

François Lazaro fait le postulat à partir des œuvres de Francis Marshall – objets et textes – qu'elles renvoient à une forme « enfouie »¹⁰⁸⁴ de commun, qu'il nomme « humanité »¹⁰⁸⁵. Ainsi écrit-il : « Il m'a paru indispensable de revisiter l'univers décalé de Francis Marshall, artiste *singulier*, comme pour mieux me convaincre à nouveau de *mon humanité* »¹⁰⁸⁶. La singularité du plasticien ouvre donc paradoxalement sur une universalité, permettant au metteur en scène marionnettiste de se refléter et de se sentir traversé de commun, d'« humanité ».

François Lazaro note également que ce que met en branle l'univers de Francis Marshall relève à la fois du mythe et de l'intime. Il explique son projet de mise en scène par le fait que « jamais nous n'avons eu autant besoin de re-poétiser l'existence, de laisser ressurgir du brouillard les mythes les plus fous et intimes, de réapprendre à fouiller la matière même de nos restes »¹⁰⁸⁷. Un « nous » apparaît alors dans son discours qui semble défini par le partage de « mythes », malgré la méconnaissance potentielle que nous aurions de ceux-ci. L'exhumation de ce fonds commun, enfoui, brouillé, constitue l'objet de la quête des *Hurléments*. Nous noterons que, malgré ce que nous avons pu auparavant reconnaître comme un fort ancrage territorial de cette création dans les

¹⁰⁸² R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image, op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁸³ *Id.*

¹⁰⁸⁴ CLASTIC THÉÂTRE, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, dossier de présentation », *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁸⁵ *Id.*

¹⁰⁸⁶ *Id.* (Nous soulignons.)

¹⁰⁸⁷ *Id.*

ateliers de la forge ardennaise, les *Hurlements* ont connu une forme précédente, intitulée *Mémoires du cavalier invisible*, créée en 2006 à Somain, au sud de Lens (Hauts-de-France). Les artistes affirmaient déjà y avoir travaillé avec « la mémoire d'un pays »¹⁰⁸⁸ :

Aniche, Auberchicourt, Bruille-les-Marchiennes, De Sesevalle, Ecaillon, Escaudin, Lallaing, Lewarde, Masny, Montigny en Ostrevent, Rieulay, Somain, Blanc-cul, Sainte Catherine, Cité Barrois, Cité de Montigny, Lemay, Cité Vuillemin, Prieuré de Beurepaire, Dépôt Sainte Yacinthe, Fosse Larchevêque, Fosse Vuillemin, ...¹⁰⁸⁹

Cette énumération, ouverte sur des points de suspension, évoque par sa forme l'immensité du territoire partageant une histoire commune de vie ouvrière et d'univers industriel. L'ancrage territorial, à Nouzonville dans les Ardennes, de la création des *Hurlements* ne contredit donc en rien l'universalité des présences invisibles qui hantent l'usine en voie d'abandon. Le dispositif d'émergence de présences à partir des absences au creux de la forge crée des voies de mise en commun d'histoires qui potentiellement se méconnaissent.

Octave Mannoni explique ainsi le fonctionnement symbolique des artifices théâtraux par la relation singulière qui s'établit entre le signe tangible, ancré dans un instant, un lieu et un fonds d'images « que nous avons en nous » :

La nature de l'illusion théâtrale ne peut pas tout à fait être comprise simplement en référence à un problème de croyance. [...] Le masque ne se donne pas pour autre qu'il n'est, mais il a le pouvoir d'évoquer les images de la fantaisie. Un masque de loup ne nous fait pas peur à la façon du loup, mais à la façon de l'image du loup que nous avons en nous.¹⁰⁹⁰

Dans le cadre du dispositif théâtral, la singularité de la chose visible agit par la rencontre de son pendant dans le fonds imaginaire d'un groupe, d'un « nous » posé par Octave Mannoni. Ce principe rejoint la place fondamentale qu'Anne Ubersfeld fait aux communs culturels dans sa définition de la réception. Elle parle ainsi de « conditionnement culturel antérieur à toute activité de spectateur »¹⁰⁹¹.

Outre les *Hurlements* du Clastic Théâtre, la construction des œuvres de Gisèle Vienne ou de Phia Ménard, entre autres, se comprend également suivant cette économie du visible, qui ne relève pas de l'animation illusoire d'objets mais de l'animation à partir d'eux d'images inconscientes et incorporées.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁸⁹ *Id.*

¹⁰⁹⁰ O. MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 165.

¹⁰⁹¹ A. UBERSFELD, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 81.

1.1.2 Travailler avec les codes pour faire voir ce qu'ils excluent

Phia Ménard expose très précisément la conscience qu'elle a de travailler avec des codes visuels dépendants d'une époque, d'un espace ou encore d'un milieu social. Lorsque nous lui demandons ce qu'évoque pour elle l'opacité d'une matière ou d'un objet, qui serait mis en scène comme désanimé¹⁰⁹², la metteuse en scène insiste sur la persistance du code malgré l'effet d'opacisation. Si la matière brute n'est pas le lieu de construction d'une présence dramatique, elle agit encore comme symbole. La metteuse en scène distingue toutefois des degrés plus ou moins grands de « détermination »¹⁰⁹³, qui influent sur la façon dont elle compose avec eux. « Par exemple, l'objet de jonglerie est un objet très déterminé. Il est reconnu tout de suite, pour sa fonction, son histoire, etc. L'objet indéterminé, lui, laisse un flou qui est intéressant »¹⁰⁹⁴. Il s'agit en effet pour Phia Ménard, une fois cette conscience prise de l'importance du jeu des codes, d'explorer ces zones, où le code soit est inexistant, soit pourra être défait.

Car reconnaître le caractère culturellement construit des codes avec lesquels elle écrit l'amène à relativiser leur universalité.

Le spectateur a une télévision, un ordinateur, a lu des livres, a lu des bandes-dessinées. Il a énormément de références, qui sont les siennes propres. [...] Dans d'autres pays, il y a d'autres références. Et cela donne d'autres réactions. [...] En tenir compte, c'est se préparer à comprendre pourquoi ça peut ne pas être perçu ou mal perçu. C'est une question propre à chaque société.¹⁰⁹⁵

Phia Ménard est dans une démarche active et consciente d'écriture à partir des objets et des corps, qu'elle conçoit comme autant de signes. Le trait stéréotypique selon lequel les arts de la marionnette, en tant qu'arts visuels, touchent davantage à l'universel que les arts textuels, fait voir ses limites à l'aune du codage socioculturel de nos fonds imaginaires.

Toutefois ce qui retient plus spécifiquement notre attention dans l'approche sémiologique de la dramaturgie dont témoigne Phia Ménard est qu'elle croise par ailleurs une volonté de l'artiste de faire voir ce qui échappe à sa maîtrise. La metteuse en scène et jongleuse construit son projet d'« Injonglabilité Complémentaire des Éléments » sur l'idée de déconstruire la virtuosité technique de l'interprète. Sa pratique de l'animation marionnettique introduit dans son parcours de circassienne la notion de perte de contrôle. Dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* comme dans *P.P.P.* ou

¹⁰⁹² Nous proposons à Phia Ménard de réagir à notre conception médiologique de l'opacité des objets dès lors qu'ils sont sujets d'une désanimation ou d'une mise en scène de leur qualité matérielle au détriment de l'élaboration d'une figure. (cf. P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 114 du vol. 2 de la thèse)

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 114 du vol. 2 de la thèse.

¹⁰⁹⁴ *Id.*

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 115 du vol. 2 de la thèse.

Vortex, elle met ainsi en scène des objets et matières qui échappent à l'humain. Or cette déconstruction de la virtuosité technique passe également par l'autonomisation des figures, qui échappent irréductiblement à la forme fixe et visible. Autant sur le plan technique que sur le plan de la construction dramaturgique des présences, il nous apparaît que Phia Ménard cherche à surprendre le code, autrement dit à défaire les habitudes d'identification d'un·e spectateur·trice anticipé·e comme sémioticien·ne. D'où la question que se pose l'artiste au cours de l'écriture : « Un objet porte-t-il tout de suite quelque chose ? S'il ne porte rien, il m'intéresse. S'il porte déjà quelque chose, est-ce que je suis en capacité de le piéger ? »¹⁰⁹⁶. La metteuse en scène met en péril sa propre maîtrise des codes en cherchant l'endroit où les spectateur·trice·s se mettront à douter de ce qu'il·elle·s ont vu ou ne sauront l'interpréter suivant leurs codes. Dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* ou dans *Les Os noirs*, le signe échappe à la certitude du visible pour produire des figures davantage « indéterminées », qui renvoient à des présences exclues ou inconnues du code.

1.1.3 Faire voir le commun interdit de partage

Chez Gisèle Vienne, le recours aux codes et aux symboles culturels est tout autant conscient dès le processus d'écriture, même si les codes avec lesquels elle joue sont de l'ordre du tabou, « ces grands interdits connus »¹⁰⁹⁷, c'est-à-dire des codes qui balisent ce qu'il est interdit de partager.

Ses œuvres relèvent selon elle d'un jeu conventionnel avec les règles sociales et théâtrales. Elle dit prendre leur contre-pied en choisissant de faire apparaître dans le visible ce qui exige de rester dans l'invisible, en représentant « ce qui peut perturber l'équilibre de la communauté »¹⁰⁹⁸. C'est pourquoi, lorsque la question lui est posée de la raison pour laquelle ses œuvres choquent de nombreux·ses spectateur·trice·s, la metteuse en scène répond très simplement que ce choc est moral et que lui-même est très convenu. Nous témoignerons pourtant que ce contre-pied n'est pas aussi clair et que Gisèle Vienne met en œuvre une provocation plus subtile, à la lisière du visible et de l'invisible, qui permet justement de faire poindre le doute sur la transgression à l'œuvre.

Alors que « le propre d'une culture est de fabriquer du naturel, c'est-à-dire des ensembles d'objets mentaux et de comportements à ce point apprivoisés, assimilés, domestiqués que nous

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 114 du vol. 2 de la thèse.

¹⁰⁹⁷ G. VIENNE, « *I apologize*, feuille de salle », hTh - CDN Montpellier (Grammont), 2013.

¹⁰⁹⁸ *Id.*

en avons perdu le caractère relatif, l'arbitraire, la partialité »¹⁰⁹⁹, la réduction des stimuli codés à leur manifestation minimale permet à Gisèle Vienne de les activer et de les mettre à distance tout à la fois. L'écart entre le visible – ce qui techniquement se voit – et la vision spectatorielle – ce qui effectivement est vu – est creusé dans la mesure où la metteuse en scène utilise les codes mais dérobe finalement au public toute visibilité de l'image fantasmatique, par la construction d'une narration parcellaire. C'est par exemple le cas dans *I apologizze*. Il est en effet impossible d'affirmer clairement qu'*I apologizze* fait voir un meurtre, ou même que *Jerk* montre un viol. Ces actes dont la représentation est tabou ne franchissent pas exactement la lisière du visible, ce qui constitue l'intérêt de la provocation et rend possible le recul critique du·de la spectateur·trice sur son propre fonds imaginaire. Ainsi le malaise généré chez les spectateur·trice·s révèle le caractère tabou de ces images, sans que celles-ci ne soient concrètement figurées. « J'ai compris, par la suite, que les spectateurs étaient souvent davantage troublés par ce qu'ils imaginaient que racontait le spectacle, que par ce qui était visible sur scène – en général assez prude et inoffensif. »¹¹⁰⁰, écrit ainsi la metteuse en scène.

Cette écriture à partir du code, plus qu'une simple provocation, a pour enjeu d'ouvrir le dialogue sur un invisible interdit de représentation mais que Gisèle Vienne juge « essentiel » et profondément partagé.

On peut avoir une sexualité qui va bien dans les codes, mais même si on a une vie et un imaginaire qui rentrent un peu mieux dans les rangs, je pense que les pièces sont parfois des miroirs grossissants par rapport à des pensées ou à des sensations qui animent évidemment tout le monde. On est sur des ressorts et des sujets essentiels.¹¹⁰¹

L'enjeu est donc pour Gisèle Vienne d'outrepasser la convention qui régit une relation muette et solitaire à l'invisible. En la débordant très légèrement – par des gestes suggérés, des présences qui surgissent et s'évanouissent aussi vite – elle met au jour la norme sans la défaire. Elle écrit avec le code pour désigner aux spectateur·trice·s la porte ouvrant sur un imaginaire retenu.

[...] il me semble important qu'il y ait la possibilité de se confronter à ces interdits, de les voir, d'y réfléchir, de dialoguer avec, et de dialoguer avec les passions internes qui nous animent. [...] je force le trait, peut-être pour préserver la liberté de la « mauvaise pensée » dans l'art qui, à mon avis, est vraiment d'un intérêt évident pour la communauté. Donc j'ai vraiment l'impression de travailler, alors là en tant que citoyen, pour le bien de la communauté.¹¹⁰²

L'enjeu de l'écriture des présences défigurées, traversant le visible de façon fugace, est donc double : mettre en partage un invisible jamais partagé (c'est le sens jugé provoquant de ses mises

¹⁰⁹⁹ J.-M. PRADIER, « Introduction », *Horizons / théâtre*, n° 4, s. d., p. 15.

¹¹⁰⁰ G. VIENNE, « Un itinéraire de création », *op. cit.*, p. 370.

¹¹⁰¹ G. VIENNE, « *I apologizze*, feuille de salle », *op. cit.*

¹¹⁰² *Id.*

en scène, qui thématisent les fantasmes érotiques ou criminels) et témoigner du fait – pour elle problématique – que ce commun est soumis à l'interdit d'être partagé.

Phia Ménard et Gisèle Vienne témoignent donc semblablement d'une connaissance des codes et d'une volonté de les rendre visibles pour en dévoiler le caractère dogmatique et naturalisé. Les travaux de Marie-José Mondzain montrent en effet que la mise en œuvre de l'invisible repose sur des enjeux de pouvoirs et constitue le lieu de combats idéologiques. Elle écrit à propos de l'opposition entre iconophiles et iconoclastes à l'époque de la crise byzantine¹¹⁰³ :

Les uns et les autres ont en fait inauguré le champ réflexif propre à l'image dans ses relations avec le jugement et le pouvoir de faire voir en tant qu'il est un pouvoir de faire penser ou bien de faire croire pour se faire obéir.¹¹⁰⁴

La question de l'obéissance aux images se superpose donc selon Marie-José Mondzain avec l'adhésion aveugle à un code. Deux postures se dessinent alors face à cet invisible en commun : la désignation et la déconstruction. L'économie des présences feuilletées dans *I apologize* de Gisèle Vienne¹¹⁰⁵ constitue la représentation en acte de désignation de l'image absente car tabou. Le maintien des figures de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* en marge de toute forme constitue chez Phia Ménard un acte de déconstruction du code, dans la mesure où le visible échappe à toute fixation et défait les attentes spectatorielles.

Ainsi l'invisible en partage dans les créations de Phia Ménard comme de Gisèle Vienne n'est jamais considéré comme une chose figée, ni comme le lieu d'un accord. Le feuilletage des présences comme l'oscillation de l'épaisseur matérielle des figures permettent de pointer le code comme sa puissance normative et moralisatrice. Finalement, la double oscillation des figures produit une critique des normes et la fragilisation des codes qui régissent notre rapport à l'invisible.

1.2. Créer un « nous »

L'existence d'un fonds imaginaire commun, même inconscient, est donc une condition nécessaire quoiqu'insuffisante pour saisir la subtilité dramaturgique d'écritures qui choisissent la défiguration des présences. En effet, la notion d'assemblée spectatorielle telle qu'elle est pensée et

¹¹⁰³ La crise byzantine de l'image constitue le premier terrain de recherche de Marie-José Mondzain. À cette période selon elle, s'est structurée un nouveau rapport aux images dont nous sommes héritier·e·s. Sa thèse portait ainsi sur « les sources byzantines de l'imaginaire contemporain ». (cf. M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie, op. cit.*)

¹¹⁰⁴ M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards, op. cit.*, p. 144.

¹¹⁰⁵ Voir notre analyse de ce feuilletage dans la partie III, chapitre 2, section [Tabou et fantasme : ce qui pourtant « EST »], p. 491.

mise en œuvre par des artistes comme Gisèle Vienne, Zimoun ou les Rémouleurs ne tient pas au présupposé d'une communauté fondée par le rassemblement théâtral. Le commun y naît plus subtilement d'une expérience solitaire de l'invisible, qui crée – parfois *a posteriori* – l'espace d'une rencontre et d'une réflexion sur le groupe. C'est ainsi que la perception des présences dépend d'un double effet combinant le sentiment de commun et l'expérience individuelle de participer à la présence.

1.2.1 Défaire l'évidence du groupe

Les créations de Gisèle Vienne, comme celles de Zimoun ou encore d'Arnaud Louski-Pane (collectif Mazette !) se préoccupent de l'idée de « faire groupe » plus qu'elles ne considèrent le groupe comme un existant préalable à la réception des œuvres.

Les deux dernières créations de Gisèle Vienne, *The Ventriloquists Convention* (2015) et *Crowd* (2017), témoignent que la solitude au sein même du groupe est une préoccupation majeure chez cette artiste. Dans *The Ventriloquists Convention*, le recours à la ventriloquie ne sert pas uniquement à l'animation des *muppets*. Il est un moyen de faire entendre les disjonctions entre les rapports très policés au sein du groupe et la réalité du mal-être ressenti par les individus. La vision du groupe présentée par Gisèle Vienne est ainsi souvent négative et violente. Qu'il s'agisse des mannequins adolescentes de *I apologize*, mutiques et physiquement réduites à une esthétique sérielle ou des adolescent·e·s esseulé·e·s et perdu·e·s que l'on rencontre dans *This is how you will disappear*, *The Pyre* et *The Ventriloquists Convention*, l'isolement de la figure ne se dit pas par son isolement physique mais par l'incapacité à être entièrement présent·e au sein du groupe. Aussi le déploiement de leurs présences dans l'invisible, par la voix off (*The Ventriloquists Convention*), le déploiement spatial (*Last Spring*), la référence au chat (*The Pyre*) fait voir l'absence de liens réels entre les membres d'un potentiel groupe. Le commun et le rassemblement constituent donc des questions fondamentalement problématiques pour la metteuse en scène.

Les installations de Zimoun ouvrent également une réflexion sur le rapport de l'individu au groupe. Le livret accompagnant l'installation des *Mécaniques remontées* au Centquatre à Paris fait état de cette ouverture thématique.

Si elles dégagent une étonnante impression d'harmonie, ses pièces peuvent aussi être regardées comme des foules constituées de multiples individus, qui possèdent chacun leur comportement. Ils agissent séparément tout en faisant partie d'un tout, créant un double niveau de lecture : d'une très grande simplicité au premier abord, ces ensembles dégagent peu à peu une dimension abstraite, une complexité riche en variations visuelles et sonores.¹¹⁰⁶

L'addition d'éléments simples produit en effet chez Zimoun une complexification de la structure des présences. L'élaboration d'une présence multiple, ou figure de foule¹¹⁰⁷, produit chez l'observateur·trice un sentiment d'être lui·elle-même débordé·e ou noyé·e au sein d'un tout qui le·la dépasse, notamment parce que cette présence complexe, à la fois sonore et visible, emplit une grande partie de l'espace disponible à sa vue et son déplacement.

Enfin, les recherches artistiques que mène Arnaud-Louski Pane (collectif Mazette !) autour des matières fluides sont guidées par le même type d'interrogations. L'artiste y projette ses questionnements sur les limites de l'individu et son rapport à son environnement :

Nous présumons des qualités intangibles aux choses et aux êtres plutôt que de pointer leur interconnexion et leur relativité. Les mêmes équations gèrent l'écoulement du sang et celui de l'air autour des corps. La peau est perméable, les montagnes coulent, l'individualité se distend. Le corps est un fluide qui progresse, et la frontière que nous appelons corps est bien ténue.¹¹⁰⁸

Le choix de matières fluides pour la création des *Hautes Herbe* lui permet de mettre en scène un rapport nuancé et changeant de l'un au multiple et à l'illimité. La frontière poreuse entre les corps vaporeux et charnels y érige un nombre toujours indéfini de figures.

La problématisation récurrente du rapport de l'individu au groupe, dans des créations qui déploient des présences immatérielles et défigurées, montre qu'il n'y a aucune évidence chez ces artistes dans l'acceptation de ce qui fait groupe. Ce problème est parfois thématiqué, sinon rendu sensible par le choix de matières échappant à la forme. Cette conscience de la difficulté à faire groupe influe sur l'écriture des dispositifs artistiques, qui vont chercher à construire un lieu de convergence non pas par l'accord sur invisible conventionnel mais par le partage d'une expérience esthétique, autrement dit par l'élaboration d'un vécu commun.

1.2.2 Un accordage nécessaire

Nous avons évoqué avec Hans Belting la détermination culturelle de nos regards comme l'importance du caractère déterminant du cadre et du contexte sur notre faculté de voir. Ainsi,

¹¹⁰⁶ ZIMOUN et Le Centquatre, « *Mécaniques remontées*, livret de l'exposition », *op. cit.*

¹¹⁰⁷ Voir partie I, chapitre 2, section [Figure de foule], p. 174.

¹¹⁰⁸ A. LOUSKI-PANE, « *Les Hautes Herbes*, dossier de présentation », *op. cit.*, p. 5.

outre les préalables culturels qui font l'objet des travaux de Gisèle Vienne et Phia Ménard, les conditions de l'expérience esthétique agissent sur le caractère fédérateur ou non de la présence infigurée.

Afin de faire de l'invisible le lieu d'un échange plus que d'une assertion ou d'une soumission, il est nécessaire de permettre un accord sur ce qui le fonde et ce qu'il charrie. Ainsi une mise en condition des spectateur·trice·s est nécessaire pour permettre leur « accordage » minimal. Gisèle Vienne explique ainsi que « de manière très consciente, le début des pièces est toujours un moment où l'on s'accorde »¹¹⁰⁹.

À travers les différents entretiens que nous avons menés avec les artistes, transparait une sensibilité commune à l'état physique des spectateur·trice·s. Elle prend très souvent la forme d'une attention au rythme ou à une forme de musicalité. Guillaume Lecamus explique que, plus sensible au son qu'au visuel, il écoute comment les choses sonnent et surtout vérifie que sa qualité d'écoute ne faiblit pas¹¹¹⁰. Phia Ménard parle d'une « phase d'anesthésie » pour désigner une forme de lâcher prise, nécessaire à l'entrée dans le drame. Elle passe notamment par un ralentissement du rythme, par des scènes relativement longues et lentes, contrastant selon elle avec le rythme de nos vies. Dans les propos de Gisèle Vienne se retrouve clairement cette dimension musicale : « la pièce et les spectateurs s'accordent pour ensuite aller dans une expérience musicale, physique, sensorielle, qui peut être partagée ». Ainsi saisit-on que la dimension musicale de ce conditionnement minimal des spectateur·trice·s tient à la dimension elle-même musicale de la dramaturgie des présences mise en œuvre.

Nous avons à plusieurs reprises abordées la dimension physique de l'expérience des présences spatialisées, submersives, circulant à travers les corps. Cette dimension physique implique pour être opérante de mettre les corps au diapason, si ce n'est les esprits. Un tel conditionnement n'est pas en effet synonyme de calibrage des pensées, ni d'injonction à la vision commune. Il opère davantage une concentration, au sens psychologique mais aussi spatial, des subjectivités.

1.2.3 Convergence et rencontre des subjectivités

Le discours d'Anne Bitran, metteuse en scène des *Rêves et motifs*, au sein de la compagnie les Rémouleurs, est très fortement marqué par l'idée d'une communauté qui se méconnaît et qu'il s'agit par l'expérience théâtrale de révéler à elle-même. Cette communauté dépasse celle des seul·e·s spectateur·trice·s pour inclure les artistes, comme créateur·trice·s de présences. La « lettre aux spectateurs de *Rêves et motifs* » qu'elle publie dans le livret du spectacle fait entendre la

¹¹⁰⁹ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 159 du vol. 2 de la thèse.

¹¹¹⁰ G. LECAMUS, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 97 du vol. 2 de la thèse.

réurrence d'un « nous ». Ce pronom y désigne à la fois « nous les non-mathématiciens, nous les nuls en maths, nous les gens... »¹¹¹¹. Le « commun » auquel s'adresse la metteuse en scène possède donc son double sens de collectif et d'ordinaire. En outre, ces caractéristiques du « nous » émergent par la négative : il s'agit de l'absence de connaissances et de compétences scientifiques et de l'absence d'exceptionnalité. Un groupe s'esquisse donc *a priori* par la séparation par rapport à d'autres, indéfinis et absents.

Nous saisissons dans la suite de sa lettre que ce qui fonde le commun est aussi le partage de « questionnements »¹¹¹² liés à un vécu en « des temps troublés »¹¹¹³. L'assemblée est donc fondée par des contemporain·e·s, par l'expérience commune d'une époque. Le vocabulaire de la rencontre insiste enfin sur l'horizontalité et la réciprocité des rapports entre artistes et spectateur·trice·s. « Hâte de vous rencontrer ! » conclut la metteuse en scène. Il s'agit donc à travers ce « nous » de cerner une assemblée pré-existante mais se méconnaissant.

Par ailleurs, la figure du mathématicien Alexandre Grothendieck constitue l'épicentre d'une convergence spatio-temporelle des individus. Anne Bitran insiste en effet sur la proximité géographique du lieu de vie du scientifique : « il était [...] notre voisin ! »¹¹¹⁴. L'enjeu de *Rêves et motifs* est donc de créer une présence dramatique contemporaine et complice, capable de rendre palpable des temporalités, espaces et univers culturels qui nous sont communs, bien que nous l'ignorions. À l'image de la multitude de corps en train de porter une énorme et unique tête, que représente la gravure d'Alfred Kubin publiée dans le livret et projetée au cours du spectacle (cf. Figure 48), l'élaboration de l'invisible dans *Rêves et motifs* recherche une convergence des subjectivités éparses pour la reconnaissance de ce qui est commun.

¹¹¹¹ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 4.

¹¹¹² *Id.*

¹¹¹³ *Id.*

¹¹¹⁴ *Id.*

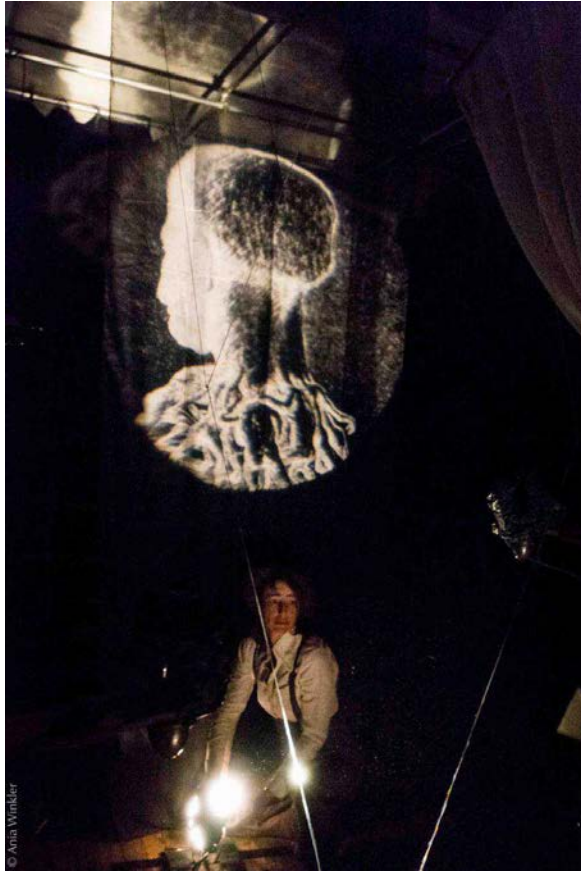


Figure 48 - *Rêves et motifs*, Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ana Winkler)

Le modèle du théâtre selon Anne Bitran est donc celui d'un assemblage – plus que d'une assemblée – dans la mesure où le sens de son travail repose dans la dynamique de convergence des subjectivités. Celle-ci en outre se fait autour de présences fictives de façon déhiérarchisée.

Or rassembler ainsi les visions ne signifie pas les homogénéiser. La metteuse en scène affirme qu'« aucun d'entre vous ne verra [...] le même spectacle »¹¹¹⁵. Car l'enjeu n'est pas en effet de « voir » la même chose mais de regarder au même endroit pour s'y « rencontrer »¹¹¹⁶. C'est encore une fois dans la convergence plus que dans le cheminement intellectuel que repose le sens de sa pratique.

Une telle approche de l'invisible non pas comme territoire cerné mais lieu d'un dialogue rejoint ce que Marie-José Mondzain appelle le « voir ensemble » et qui ne se comprend qu'en acceptant la distinction entre le « visible » et la « vision » :

¹¹¹⁵ *Id.*

¹¹¹⁶ *Id.*

Voir ensemble ce n'est pas partager une vision car jamais personne ne verra ce que l'autre voit. On ne partage que ce que l'on ne voit pas. C'est cela l'invisible. Voir ensemble, c'est partager l'invisibilité d'un sens. Le partage pathique est une affaire politique qui exige la construction commune d'un regard critique.¹¹¹⁷

Aussi, la figure d'Alexandre Grothendieck ne peut permettre ce « partage pathique » que par son caractère de fluctuation et d'infiguration. L'écoute de ses mots, leur appropriation par les spectateur·trice·s tient paradoxalement à son absence de visibilité claire, qui permet à chacun·e d'exercer aux côtés des autres son « regard critique » pour l'élaboration critique et dialogique d'un invisible en partage.

1.3. Différer l'accord sur la présence

La mise en œuvre de présences défigurées tient donc à une nécessaire mise en accord physique et à la reconnaissance de codes partagés. Pour autant les artistes cherchent à partir de ces communs préexistants, ou qu'il·elle·s ont construit, à créer des images mobiles capables de faire vivre une expérience singulière aux spectateur·trice·s. Pour penser le type de regards qu'induit la marionnette infigurée, il s'agit donc de substituer le modèle d'un accord prérequis à un accord bienveillant et co-construit. Celui-ci cherche à faire une place aux subjectivités, dans le processus d'investissement de l'invisible. C'est ainsi que les dispositifs de (re)présentation proposent une expérience solitaire, avant ou alors qu'ils produisent un sentiment, à la fois diffus et profond, d'appartenance à un groupe, par des procédés plus tacites et physiques que la seule connivence culturelle. Fissurer le rassemblement physique des spectateur·trice·s constitue parfois une étape préliminaire à la construction d'une assemblée pensante, réunie par des principes plus émancipateurs que le seul partage de présupposés.

1.3.1 Seul·e au sein de « la tribu »

Dans l'article que François Lazaro intitule « Une étrange amnésie », publié dans le numéro 4 de la revue *Puck*, le directeur artistique du Clastic Théâtre fait le récit à la première personne d'une expérience spectatorielle. Ce récit retient notre attention par le paradoxe qui le sous-tend entre l'expérience solitaire et l'élaboration à partir d'elle d'un modèle spectatorial.

Il s'ouvre sur la reconnaissance d'une présence, qui possède les traits de la présence frissonnante et minuscule de la marionnette contemporaine¹¹¹⁸ :

¹¹¹⁷ M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, *op. cit.*, p. 140.

¹¹¹⁸ Voir partie III, chapitre 1, p. 411.

[...] à deux ou trois reprises, un frisson m'a parcouru, discret, ma gorge s'est nouée. J'aurais dû me tenir sur mes gardes. Mais j'ai continué à re-garder pour moi ces choses.¹¹¹⁹

Le verbe « regarder » se confond, par un jeu typographique avec le geste de « garder ». Cette appropriation très individuelle de ce qui est vu est le déclencheur de l'expérience idéale et solitaire décrite par François Lazaro.

Dans un second temps, celui de « l'amnésie »¹¹²⁰, il s'opère un basculement : de la distance critique à la participation au spectacle. François Lazaro, en spectateur « ravi »¹¹²¹, fusionne avec la scène. Il « se réfugie dans des corps de théâtre »¹¹²². Alors que l'oubli de la frontière entre scène et salle lui fait perdre sa position d'observateur extérieur, que son corps est traversé par l'expérience, d'autres vivent la même expérience simultanément. Ce qui se communique dans cette expérience possède donc la faculté paradoxale d'être à la fois partagé entre tou·te·s et approprié par chacun·e. François Lazaro observe ainsi que les « choses [qui] viennent d'être jouées »¹¹²³, comme chacun·e des autres spectateur·trice·s, il « ne les [a] pas partagées. Elles sont toutes à [lui], uniquement, totalement »¹¹²⁴.

Si le récit de François Lazaro n'a pas pour objet central l'articulation de l'expérience solitaire au sentiment de groupe, elle informe en filigrane sur ce mécanisme idéal et paradoxal. La disparition temporaire de la pensée critique – « plus de voix intérieure, plus de réflexion »¹¹²⁵ – avant le retour à la parole et à l'échange articule le sentiment du particulier à la recherche du commun. Suivant un processus structuré par étapes, l'expérience silencieuse, physique et individuelle, précède la reconnexion au groupe.

Cette connexion n'est pas nommée comme étant construite par le spectacle. Elle lui préexiste mais le passage par l'expérience solitaire lui confère une dimension à la fois plus intense et « apaisée »¹¹²⁶:

Je suis intensément plongé dans une solitude qui ne me pèse pas. J'appartiens à une tribu et mes peurs se sont apaisées. Je suis plus grand, plus humain, plus sauvage.¹¹²⁷

L'appartenance au groupe acquiert un caractère de certitude – ce dont témoigne l'affirmation nette « J'appartiens à une tribu » – et entretient un rapport sain et rassurant avec la possibilité d'une expérience solitaire.

¹¹¹⁹ F. LAZARO, « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *op. cit.*, p. 88.

¹¹²⁰ *Id.*

¹¹²¹ *Id.*

¹¹²² *Ibid.*, p. 92.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 88.

¹¹²⁴ *Id.*

¹¹²⁵ *Id.*

¹¹²⁶ *Id.*

¹¹²⁷ *Id.*

Par ailleurs, la projection individuelle des spectateur·trice·s crée une forme de déracinement physique, à l'issue duquel le retour au groupe et le souvenir de l'expérience vécue ensemble renforcent l'appartenance à « une tribu »¹¹²⁸. Les retrouvailles de groupe suite à l'expérience solitaire – autrement dit le retour au commun – sont seulement dites dans cette phrase, dont le caractère lapidaire souligne l'évidence et l'importance : « Je suis plus humain »¹¹²⁹. La reprise de l'échange verbal suite à l'épisode d'aphasie spectatorielle se traduit ailleurs dans le texte de François Lazaro par des insertions au discours direct : « Qui a vu voler des corps ? [...] Qui a vu parler des marionnettes ? [...] Les marionnettes ont-elles parlé ? ». Ces questions font état d'une tentative, cette fois collective, de perpétuation du souvenir, de recherche d'un accord sur l'expérience qui vient d'être vécue. Les propos d'Hannah Arendt éclairent très justement ce mécanisme par lequel l'expérience solitaire ne prend sens que par sa mise en commun : « C'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité du monde et de nous-même [...] »¹¹³⁰. Aussi le retour au commun constitue non pas seulement un retour à un état préexistant du groupe mais il avalise l'expérience solitaire, la rassure.

La mise en regard du récit de François Lazaro et des présences infigurées que nous avons précédemment analysées fait entendre la nécessité du collectif pour qu'ait lieu le processus de reconnaissance d'une figure immatérielle. La présence du groupe agit tacitement dans ce processus. Elle pourrait permettre le dépassement de la sidération¹¹³¹ et l'accès au discours ou à la raison critique.

1.3.2 Rassemblement *a posteriori* de l'assemblée morcelée

Si nous avons retenu comme indice de présence l'idée d'un accord collectif¹¹³², il apparaît donc que la présence défigurée ou infigurée nécessite également, pour être performée, une expérience solitaire, une place laissée à l'exercice d'une subjectivité.

Certains dispositifs artistiques élaborent de façon très claire ce temps de l'expérience solitaire, dans la mesure où ils peuvent se traverser seul·e, sans contrainte de rassemblement spatial ou de coordination temporelle d'un groupe. Nous pensons, par exemple aux installations de Zimoun, qui se singularisent ainsi au sein de notre corpus. Leur caractère d'installation ne suffit pas à

¹¹²⁸ *Id.*

¹¹²⁹ *Id.*

¹¹³⁰ H. ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, G. Fradier (trad.), Paris, Pocket, 1988, p. 90.

¹¹³¹ Voir notre analyse de l'effet de sidération au cœur de l'élaboration d'une figure dématérialisée : partie I, chapitre 3, section [Saturation des sens], p. 239.

¹¹³² Voir à ce sujet dans les « Préliminaires pour cerner la présence », la section [« L'accord » sur la présence], p. 87.

déterminer ce principe. Les installations de Gilbert Peyre, par exemple, se découvrent en groupe à la Halle Saint-Pierre (en 2017) et suivant un parcours rythmé par un·e guide.

Ainsi à l'entrée d'une des salles de l'exposition *Mécaniques remontées* de Zimoun, l'observateur·trice peut éprouver un sentiment de petitesse face à l'amplitude des dispositifs, un sentiment d'inclusion proche de celui évoqué par François Lazaro dans son récit d'« étrange amnésie »¹¹³³. Littéralement immergé·e au sein de l'installation, chacun·e est seul·e face à un temps et un espace qui évoquent l'infini¹¹³⁴.

Cette expérience solitaire est transposée dans des dispositifs dramatiques, où le public forme pourtant physiquement une assemblée. Le décrochage par rapport à la réalité du collectif s'articule de façon singulière au retour de la conscience du groupe dans la création *The Pyre* (2013) de Gisèle Vienne. La metteuse en scène y articule deux temps clairement distincts de l'expérience spectatorielle. L'œuvre se structure en effet en trois parties. Deux sont scéniques, la troisième est textuelle. Dans le cheminement proposé au public, le morcellement de l'assemblée spectatorielle s'organise avant sa reconstruction suivant un autre modèle, inquiété et fantomatique.

La première partie, scénique, est annoncée comme étant la « Troisième partie ». Les spectateur·trice·s y font l'expérience d'une désorientation sensorielle. Un corps de femme, vêtu de blanc, placé au centre du plateau, reste d'abord un long temps immobile et silencieux. Gisèle Vienne cite dans ses notes sur le spectacle les propos d'Isadora Duncan à propos de sa conception de « la danse de l'avenir » comme « art hautement religieux comme au temps des Grecs »¹¹³⁵. Or le caractère cérémoniel de cette ouverture installe le cadre d'une expérience extra-quotidienne. Puis les mouvements illusoires de l'espace – effet de la manipulation des 17 000 LEDs – de part et d'autre du plateau, produisent une perte des repères spatiaux des spectateur·trice·s. L'extrême lenteur, le piétinement de l'image, le caractère répétitif des mouvements d'Anja Röttgerkamp enfin instaurent un doute sur la qualité de la présence en scène. Au cours de cette première phase et de celle qui suivra, le corps « ravi »¹¹³⁶ du·de la spectateur·trice est soumis à des chocs sensoriels, lumineux et sonores. Le sentiment qu'il y a là quelque chose se nuance d'un doute sur la présence spectrale en scène.

¹¹³³ F. LAZARO, « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *op. cit.*, p. 88

¹¹³⁴ Sur la question du développement paysagé de la figure et de sa distinction avec « l'atmosphère », voir partie II, chapitre 3, section [Présence spatialisée ou « atmosphère » ?], p. 364.

¹¹³⁵ « [...] mais la danse de l'avenir deviendra à nouveau un art hautement religieux comme aux temps des Grecs. Car un art qui n'est pas religieux n'est pas un art, c'est une marchandise quelconque ». (in I. DUNCAN, *Der Tanz der Zukunft*, *op. cit.* ; cité par G. VIENNE, « The Pyre », *op. cit.*)

¹¹³⁶ F. LAZARO, « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *op. cit.*, p. 88

Cette ouverture place donc *The Pyre* sous le signe esthétique de la cérémonie rituelle mais une cérémonie dont le corps sacrifié serait autant celui de la figure que celui du·de la spectateur·trice. Au cours de cette première partie (nommée « troisième ») de quasi-suspension, un ensemble d'illusions perceptives mettent les spectateur·trice·s dans un état liminaire d'oubli de leur ancrage collectif dans l'espace du théâtre. La relation physique au temps et à l'espace est si troublée que le rassemblement physique dans le théâtre se résume à la somme d'autant de corps inconscients de leur proximité physique et de leur expérience commune.

Quel est le sens d'un tel ravissement qui rompt les liens conscients entre spectateur·trice·s ? Il serait possible de confronter ce mécanisme à la critique formulée par Olivier Neveux à propos du phénomène de surexposition du corps en souffrance sur la scène contemporaine¹¹³⁷, qui place selon lui le·la spectateur·trice dans une position consensuelle, dans la mesure où, en tant qu'observateur·trice, il·elle ne fait qu'un avec le corps en souffrance qu'il·elle voit. De telles dramaturgies ne favoriseraient, selon lui, ni l'action, ni l'émancipation par rapport à la violence en cause. En outre, Olivier Neveux attaque la bonne conscience collective qui naît de ce type de représentations suite auxquelles le public peut se dire sensibilisé sans qu'à aucun moment n'ait été problématisée la violence infligée au corps.

Dans *The Pyre*, il est vrai que la reconstitution d'une narration, qui donnerait sens à la souffrance et à la fragilité de la présence, reste complexe durant toute la durée du spectacle. Mais le dispositif propose finalement une sortie de cet « état de victime »¹¹³⁸ et de la sidération spectatorielle à travers le troisième temps de l'œuvre : celui de la lecture du texte de Dennis Cooper. Le temps de la lecture constitue, suite au morcellement de l'assemblée des spectateur·trice·s et à leur participation empathique au morcellement du corps en scène, le temps du recouvrement du sens et de la reconstitution du commun.

Si la fin de la représentation est vécue comme la fin d'une hypnose, le·la spectateur·trice, marqué·e par l'expérience solitaire qu'il·elle vient de faire, ne sort pas du théâtre seul·e, ni les mains vides. Le livre distribué à l'entrée du spectacle constitue la « Partie I » de l'œuvre et son troisième temps. À l'issue du spectacle, voire après la sortie du théâtre, le·la spectateur·trice trouve, au cours de la lecture différée de cette « Partie I », des bribes de sens et surtout se reconnecte aux autres.

Si la lecture peut être un acte solitaire, loin du rassemblement des corps provoqué par le rendez-vous théâtral, il existe, dans l'entre-deux du lieu de représentation et du lieu de lecture, un

¹¹³⁷ L'ensemble de ce paragraphe se fonde sur l'article d'O. NEVEUX, « L'État de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx*, n° 41, 1^{er} décembre 2007, p. 99-108.

¹¹³⁸ *Id.*

temps où l'œuvre reste ouverte. Elle est encore en suspension et commence à être mise en partage. Il s'agit d'un temps de recul, de prise de conscience et d'échange. Des hypothèses sur ce qui vient d'être vu peuvent y être formulées. Des expériences vécues y sont évoquées, éventuellement comparées. La recherche de sens se poursuit – en connaissance de l'existence d'une suite écrite – dans la confrontation des subjectivités, dans la confrontation des souvenirs de la présence incertaine. De plus, la numérotation des parties, en sens inverse de leur présentation au public, indique un mouvement de retour à la source, qui met les spectateur·trice·s sur la piste d'un sens à chercher dans l'œuvre écrite. Ce sens pourrait être celui de la violence vue et imposée à la présence dramatique, spectrale, morcelée, discontinue.

Si aucune des parties de *The Pyre* ne construit une narration linéaire, c'est l'articulation entre ses parties qui écrit le cheminement de l'isolement et de la sidération, au groupe et au raisonnement critique sur la violence et la douleur. En effet, le texte de Dennis Cooper thématise beaucoup plus clairement que la scène, le deuil de la mère et la violence du père, éprouvés par un adolescent isolé.

Gisèle Vienne prend donc à rebours l'idée d'une assemblée constituée. Elle produit la déconnexion des expériences individuelles, la fracture dans le groupe, avant d'ouvrir sur un temps de construction collective, qui est aussi un temps de recherche de sens. Ainsi le groupe est-il présent dans les créations de Gisèle Vienne par l'expérience paradoxale de sa fragilisation. La construction d'un sens commun passe par l'exacerbation des écarts qui fondent nos solitudes.

Une telle trajectoire, décrite par le regard spectatorial, dans ses rapports au collectif et à l'invisible, correspond à ce qu'écrit Marie-Madeleine Mervant-Roux à propos du concept de « communauté », loin d'être uniformément positif dans les pratiques du théâtre du Radeau, où il est confronté à la notion de « choralité » :

Ce qui dans le travail pourra être choral ne se rattachera donc à aucune évidence de formation communautaire, mais, d'une façon plus tourmentée, plus laborieuse, plus négative, à l'entêtement dans l'idée selon laquelle le théâtre est le premier et le dernier lieu à réunir des solitudes qu'il aura d'abord suscitées.¹¹³⁹

Peut-être le terme de « choralité » est-il alors le plus juste pour décrire des expériences spectatoriennes articulant l'expérience solitaire à la reconnaissance d'un collectif. Il nous apparaît en effet que ces « solitudes [...] suscitées » par le dispositif de *The Pyre* se résolvent dans une réception chorale, qui donne sens et assurance à la densité fluctuante des présences scéniques.

¹¹³⁹ M.-M. MERVANT-ROUX, *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 142.

La construction de présences qui fuient et échappent a donc des conséquences sur les modalités de lien entre les spectateur·trice·s de l'œuvre. Elle confère une importance fondamentale à la réunion et à l'échange sans lesquels aucune évidence de présence ne peut être affirmée.

L'accordage des spectateur·trice·s prépare leur parcours solitaire quoique collectif à travers le drame. Jouant sur ce que le groupe a en partage, symboles et codes, et sur des sensibilités harmonisées, les artistes peuvent tenter des écarts, creuser des absences, s'écarter du visible pour créer du doute et déplacer les habitudes. Le processus de retour au groupe (qui peut aussi alterner avec l'expérience solitaire) est celui où les spectateur·trice·s reprennent un dialogue et s'assurent ou s'entretiennent de la nature des présences perçues, autrement dit de la qualité de ce qui a été mis en partage.

2. Travail et liberté du regard : voir, croire, douter, penser

Les différents dispositifs organisent donc la singularité de la position spectatorielle face à des présences illusoires. Quelle dialectique se met en place entre le tangible et l'imaginaire, à travers la visibilité incertaine des figures ? La question de l'illusion, de ses modalités physiques, de son sens dramaturgique est centrale pour saisir la modulation des regards, induite par la mise en scène de figures immatérielles ou existant irrémédiablement comme « effets » de présence.

Après avoir interrogé les rapports entre spectateur·trice·s, il s'agit donc d'observer le dialogue ouvert par l'œuvre avec chacun·e, à travers l'organisation du visible et de la vision. Quelle position, plus ou moins figée, les présences discontinues, construisent-elles pour le regard ? Les questions de liberté d'interprétation et de consentement à l'illusion croisent celles du travail spectatorielle et de la manipulation invisible pour interroger la qualité dialectique des images. Suggestion, assertion, mise en partage, suivant quels modes de relation se tisse le lien entre l'œuvre et le·la spectateur·trice ? C'est à travers les multiples articulations possibles entre illusion et liberté, entre croyance et adhésion bienveillante, que prennent sens les présences marionnettiques défigurées.

Les travaux de Marie-José Mondzain, initiés avec *Image, icône, économie*¹¹⁴⁰, se concentrent sur la querelle des images à l'époque byzantine, et nous aident à penser les liens de confiance ou de manipulation qui structurent nos relations aux images et donc à l'invisible. Alors que la philosophe choisit le terrain de l'image religieuse pour fonder ses études iconographiques, ses réflexions éclairent les procès de défiguration de la marionnette contemporaine. Il se joue en effet

¹¹⁴⁰ M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, *op. cit.*

dans les créations qui nous intéressent une mise en question profonde des liens entre le croire et le voir et de la structure cartésienne qui les oppose.

La présence défigurée sera d'abord interrogée au prisme du « voir » et du « vouloir voir ». En effet, ce que voient les spectateur·trice·s n'est pas l'exacte transposition d'une image pensée, créée et offerte au regard. Leur vision est un champ articulant le visible et une part d'invisible qui tient également à leur activité imaginative. Dans l'invisible, ce qui échappe aux spectateur·trice·s rencontre ce qu'il·elle·s ont la liberté de construire. Ainsi l'oscillation entretenue entre le figuré et l'infiguré conditionne la qualité de liberté offerte aux spectateur·trice·s.

Puis il s'agira donc d'observer la façon dont la reconnaissance de présences illusoires tient à un « vouloir croire ». Suivant le cadre dramaturgique posé par l'œuvre, le·la spectateur·trice bienveillant peut faire acte de croyance plus ou moins bienveillant et lucide. Les mécanismes de cette activité spectatorielle trouvent des modèles dans le « je sais bien... mais quand même » théorisé par Octave Mannoni ou encore la dynamique du « comme si », caractéristique de l'icône selon Marie-José Mondzain.

Le désir de voir et l'envie de croire des spectateur·trice·s se muent en une forme d'inquiétude, lorsque les dispositifs leur dérobent la possibilité d'imager ou mettent en échec leur reconnaissance de présences. Le doute, propre aux présences défigurées, produit ainsi une singulière incertitude des images. La construction d'images stratifiées invite à une distance critique vis-à-vis de nos mécanismes incorporés et volontaires de voyance et de croyance pour nous faire penser les enjeux de pouvoir et de liberté qui se trament dans le partage des présences.

2.1. Pouvoir voir

La présence, comme « ce qui anime » l'image¹¹⁴¹, n'est pas une production objective, dans la mesure où une part de son existence repose sur sa reconnaissance collective, son partage, sa communication¹¹⁴². Nous qualifions ainsi d'illusoires les présences oscillantes des dramaturgies contemporaines pour désigner la part d'invisible, d'irréel et de projection imaginaire qui entre en jeu dans leur construction. Des figures dramatiques, parfois évanescents, soumises à un procès de défiguration, impliquent un travail pour le regard, qui cherche à négocier, malgré la densité variable des formes, la reconnaissance de présences. Ce travail s'organise alors comme le tissage d'une illusion sensorielle et d'une illusion active (souvent désignée comme illusion consentie).

¹¹⁴¹ Nous nous référons à la conception médiologique de Hans Belting, qui pense le regard comme ce qui anime l'image. Voir *infra*, partie II, chapitre 2, p. 253.

¹¹⁴² Voir *infra*, « Préliminaires pour cerner la présence », section [« L'accord » sur la présence], p. 87.

Dans leur écart, il se négocie l'acceptation de ce qui est donné à voir, la soumission à ce qui s'impose physiquement aux sens, mais aussi la liberté de se saisir et de co-construire la signification des images offertes au regard.

2.1.1 Illusion perceptive ou quand la figure s'impose aux sens

La portée du caractère illusoire des présences marionnettiques, telles que nous les avons analysées jusqu'ici, peut être précisée à la lumière de ce qui se nomme « illusion perceptive » ou « sensorielle », afin de connaître les mécanismes et le degré de contraintes qui régissent notre rapport au visible.

Des mécanismes optiques, qui permettent la création d'images impossibles, sont au fondement des arts de la magie. Certains sont mis en pratique par des compagnies pratiquant les arts de la marionnette, telles La Mue/tte ou encore Benjamin Verdonck, à la fois pour ôter, plus ou moins provisoirement, aux spectateur·trice·s, la possibilité de ne pas voir, et pour réduire soudainement la marge de liberté qu'il·elle·s croient posséder face au visible.

Les dernières Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », organisées par THEMAA en 2016, ont donné lieu à de nombreuses discussions autour de la notion d'illusion consentie ou non. Il ressort de ces échanges entre marionnettistes et magicien·ne·s que si l'écriture marionnettique laisse les spectateur·trice·s libres de construire l'image et libres d'oublier ou non les ficelles de sa production, le langage magique repose sur la confrontation du regard à des images impossibles et impossibles à démonter. Nous pouvons alors faire l'hypothèse que le langage magique est un outil majeur pour la construction de présences illusoires, telles que nous les observons dans les pratiques marionnettiques, dans la mesure où il peut conférer une consistance troublante aux figures, à la fois irréfutable et impossible.

L'animation fugace et finale de la structure de bois dans *Animal épique* mis en scène par Jean-Pierre Larroche n'est pas une pure projection imaginaire, elle repose objectivement sur un procédé de manipulation invisible de la structure, reliée aux cintres par des fils très fins et transparents. Si les spectateur·trice·s au cours de toute la représentation acceptent de « s'imaginer » des présences, le pacte de réception se déplace soudainement lorsque la présence « s'image » effectivement, malgré eux·elles, là où leur travail bienveillant n'était pas à l'œuvre et contre toute possibilité de la rationaliser.

En ces instants où le procédé d'illusion magique est à l'œuvre, le virtuel ne se superpose plus à l'invisible, il est rapatrié dans le visible. La figure illusoire acquiert grâce à lui et fugacement une qualité tangible. Le mouvement et la forme imaginaires de la chimère se trouvent soudain réalisés

au plateau. Ainsi le fait d'avoir posé, préalablement à l'effet, un autre cadre de réception participe de la circulation à vue de la figure entre des strates d'intensité et de densité variables. C'est le cas, par exemple, dans *Animal épique*, qui aiguise le « vouloir voir » des spectateur·trice·s pendant toute la représentation, avant de le surprendre dans les minutes finales.

La compagnie La Mue/tte met elle aussi en œuvre des procédés magiques dans sa création les *Folles*. Elle a notamment bénéficié pour ce travail des conseils de Benoît Dattez, artiste magicien. Le tissage de manipulations visibles et invisibles y produit ainsi l'effet de présences impossibles qui s'imposent fugacement aux sens, en dépit de l'exercice de la raison. Dans la scène dite du microphone du solo *Silencio es salud*, le corps du locuteur disparaît alors que sa voix poursuit son discours. Cet effet impose de percevoir une figure persistante à l'endroit où aucun corps ne lui est plus lié. Les techniques magiques dans le solo de Delphine Bardot sont principalement mises en œuvre dans les parties du spectacle qui renvoient aux cauchemars, au passé et aux souvenirs, c'est-à-dire à des espaces diégétiques marqués par l'absence de contrôle de la figure principale. Ces qualités du visible donnent accès aux spectateur·trice·s aux états de déraison ou de confusion que traverse le personnage maternel, ne parvenant pas à dissocier l'animé de l'inanimé, le présent de l'absent.

Chez La Mue/tte ou les Ateliers du spectacle, l'effet magique permet donc de rendre fugacement tangible la confusion des strates de réalité. Il ravive également la persistance fragile d'une présence défigurée, parfois minuscule et extrêmement tacite.

Ces illusions perceptives, telles que mises en œuvre dans des créations qui ne les placent pas au centre de leur dramaturgie sont toujours provisoires et tissées à d'autres modes de regard, afin de faire elles-mêmes l'objet d'une mise à distance. Il est donc intéressant de repérer les jonctions récentes qui se multiplient entre artistes des deux arts, de la marionnette et de la magie. Leurs rencontres nourrissent en effet des écritures de la stratification des présences et assoient l'oscillation des figures entre visible et invisible.

La forme de contrainte sensorielle que pose la magie, lorsqu'elle s'invite dans la dramaturgie des œuvres marionnettiques, ne doit pas s'entendre sur un plan idéologique comme un assujettissement du spectateur qui n'aurait plus de libre arbitre. Elle nourrit au contraire le doute sur la consistance des figures marionnettiques, en sapant ponctuellement des mécanismes naturalisés (quoique loin d'être universels¹¹⁴³) de compensation des manques du visible.

¹¹⁴³ Voir à ce sujet les travaux en cours de l'anthropologue et doctorante, Valentine Losseau, également dramaturge au sein de la compagnie 14:20. Ses recherches portent sur les pratiques de la magie dans le monde et notamment sur les sociétés mayas du Mexique, ainsi que les villages éphémères de magiciens

2.1.2 Sur le travail de complément du visible

Du mécanisme d'illusion magique à celui de travail pour la perception d'une figure immatérielle, la variable semble donc être l'ampleur des manques dans le visible. L'illusion sensorielle réduit ces manques jusqu'à les rendre imperceptibles. Les spectateur·trice·s réalisent un travail différent, lorsqu'à l'inverse, le tangible se dérobe et ne laisse poindre qu'*a minima* des traces de présence. Comme l'explique Mathieu Bouvier dans son article sur les mécanismes de vision et d'image « en surcroît »¹¹⁴⁴, des phénomènes neurologiques sont en jeu dans ces processus de figuration à partir du visible lacunaire :

[...] à chaque fois que mon cerveau perd, fût-ce une fraction de seconde, l'identification anatomique du corps que j'ai sous les yeux, "je supplante la coupure empathique par un recours figural". Je remplace l'identité ambiguë par une ressemblance hasardeuse. [...] Une perception indécidable doit donner lieu, par inférence, à « la meilleure hypothèse possible » ; c'est précisément la définition que donne Alain Berthoz de l'illusion.¹¹⁴⁵

Alain Berthoz définit en effet l'illusion comme « une solution à une incongruence, à une perte de cohérence de la perception »¹¹⁴⁶. Lorsque les manques dans le visible sont infimes, nos sens les compensent spontanément pour reconstituer une figure cohérente, au point parfois que ce travail de compensation nous échappe. Lorsque les lacunes de la figure sont claires et exacerbées, le·la spectateur·trice fournit un travail imaginaire plus important – même si parfois inconscient –, qui lui fait simultanément connaître la figure et sa nature illusoire. Ainsi la figure prend-elle la forme, plus ou moins virtuelle, de la « meilleure hypothèse possible »¹¹⁴⁷. Les dispositifs qui sans cesse défont toute hypothèse figurale sont donc ceux qui rendent dramatique l'« identité ambiguë »¹¹⁴⁸ de la figure.

Partant de cette notion de travail spectatoriel, Georges Didi-Huberman affirme qu'une mise en branle de la pensée peut se jouer dans l'élaboration même de l'illusion. Dans son ouvrage *Essayer voir*, il repart de l'exemple célèbre de cette illusion d'optique qui fait voir à partir de la même image soit un lapin, soit un canard (cf. Figure 49). S'interrogeant sur le désir de voir sans lequel l'alternance ne peut avoir lieu entre les deux images, le philosophe explique qu'une part du travail spectatoriel participe de l'apparition soudaine de l'image.

de rues en Inde. (source : COMPAGNIE 14:20, « Présentation de la Cie 14:20 », sur *Site de la compagnie 14:20*, <<http://www.1420.fr/>>, s. d.)

¹¹⁴⁴ M. BOUVIER, « Excès de vision », *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n° 1, 2015, p. 105.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹¹⁴⁶ A. BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 274 ; in M. BOUVIER, « Excès de vision », *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁴⁷ A. BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, *op. cit.*, p. 274 ; in M. BOUVIER, « Excès de vision », *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁴⁸ M. BOUVIER, « Excès de vision », *op. cit.*, p. 112.

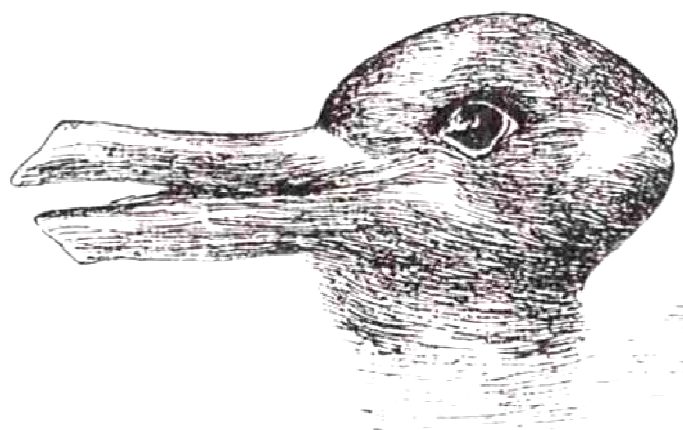


Figure 49 - Lapin-canard. (1^{re} publication : *Fliegende Blätter*, Munich, 1892)

Reprenant les analyses qu'en a faites Ludwig Wittgenstein, il s'arrête sur le fait que cet *Anfleuchten* (illumination) est « à demi expérience visuelle et à demi pensée »¹¹⁴⁹. Il est finalement impossible de créer une ligne de séparation stricte entre illusion sensorielle et illusion active, comme une approche comparative du langage marionnettique et du langage magique aurait pu nous amener à le faire¹¹⁵⁰.

La formule de Didi-Huberman sur l'imbrication du sensible et de l'expérience intellectuelle éclaire notre analyse de la réception des présences marionnettiques. Les écritures de Gisèle Vienne et de Benjamin Verdonck, comme celles des compagnies La Mue/te ou des Ateliers du spectacle, composent avec le principe d'illusion sensorielle mais l'articulent à une défection chronique des images. Le travail compensatoire des spectateur·trice·s est requis puis désamorcé. Il s'agit donc de ne pas penser l'illusion sensorielle et l'illusion active comme les deux pôles d'un axe qui représenterait la quantité de travail des spectateur·trice·s, mais comme deux phénomènes imbriqués, dont seuls l'équilibre et l'inscription dans une dramaturgie modifient le sens.

Ni simple résultat d'un processus neurologique, ni simple expression de la bonne volonté imaginative des spectateur·trice·s, la figure dramatique infigurée oblige ainsi à une négociation permanente des regards entre le « visible » et la « vision »¹¹⁵¹. L'analyse de la qualité d'illusion mise en œuvre éclaire les principes du doute et, parfois, de l'inconfort du regard spectral face à des

¹¹⁴⁹ L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, p. 278, cité par G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir, op. cit.*, p. 65.

¹¹⁵⁰ Voir *infra*, à propos des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », p. 522.

¹¹⁵¹ Voir sur ce sujet, l'approche de Marie-José Mondzain, citée p. 514.

présences stratifiées. Elle défait, par ailleurs, toute aspiration à une opposition schématique entre le penser et le croire, entre le bienveillant et le consenti.

2.1.3 La permission d'illusion

Un autre fait empêche d'affirmer catégoriquement que l'illusion sensorielle constituerait un ancrage de la figure quand l'illusion active permettrait son oscillation. L'illusion perceptive mise en œuvre dans les créations de Benjamin Verdonck, par exemple, ne confine ni au réalisme de la figure, ni à l'édification de toute forme. Elle pose un cadre sensoriel et un accord sur le type de regard à poser sur l'œuvre.

Pour la création de *Chansonnette pour Gigi*, Benjamin Verdonck a travaillé avec Lucas Van Haesbroeck, créateur lumière spécialiste des illusions d'optique. Sa recherche ne tendait pourtant pas à l'émergence d'un visible magique, qui s'imposerait aux sens malgré son irrationalité. L'illusion perceptive lui permet plutôt de construire l'impression que le volume du castelet évolue, que sa profondeur varie ou que la superposition des plans verticaux s'inverse. L'effet d'optique n'est donc pas proprement magique. Il consiste en un trouble perceptif simple, basé sur des ressorts neurologiques aux ficelles très accessibles. Le plus clair nous semble plus proche que le plus sombre. Benjamin Verdonck jouait de ces mêmes ficelles très basiques de la vision dans *Notallwhowanderarelost*, où il mettait en scène des triangles plus ou moins grands pour approfondir la perspective dans le castelet.

L'enjeu n'est pas pour l'artiste de « détourner le réel dans le réel » – principe par lequel Raphaël Navarro définit l'écriture magique – mais de poser un cadre irréel et ludique pour l'évolution de présences illusoires. La dimension rudimentaire de cette illusion dans *Chansonnette pour Gigi* n'impose pas une présence aux regards mais plutôt autorise le public à y projeter davantage que ce qui s'y trouve visiblement. Elle lui signale son droit à l'illusion et à la rêverie. Ainsi Benjamin Verdonck explique-t-il son intention :

Je voulais que la boîte, la musique et le texte fassent faire une sorte de voyage dans un monde inconnu. Je voulais proposer d'être pendant trois quarts d'heure dans un monde différent. Comme quand tu fais du yoga. Tu essayes de t'échapper de tes pensées quotidiennes, c'est le même genre d'exercice. Je souhaitais que le public atteigne ce stade, entre dans un tel univers.¹¹⁵²

Son projet est donc de constituer le visible en invitation au voyage, mais un voyage dans lequel le·la spectateur·trice est relativement libre. Il s'agissait pour lui de dessiner un cadre, proposer un passage, permis par l'illusion sensorielle, qui invite au lâcher prise et rejoint en cela un principe de l'expérience méditative.

¹¹⁵² B. VERDONCK, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 138 du vol. 2 de la thèse.

De la même façon, Gisèle Vienne affirme s'être inspirée de l'art optique pour construire grâce à des jeux de matières – un miroir sans tain, un tapis de danse réfléchissant, des chaussures de cuir chromées – la silhouette imprécise de la danseuse de *The Pyre*. Les ressorts de cet effet sont simples et non dissimulés. L'effet de fusion entre le corps d'Anja Röttgerkamp et l'espace alentour n'est donc jamais total, ni définitif¹¹⁵³. Il est fluctuant et confère un caractère évanescent au corps de la danseuse.

L'effet magique est toujours tissé, dans le fil de ces dramaturgies, à des manipulations visibles ou il est réalisé par des mécanismes simples et à vue. L'illusion perceptive imparfaite entretient avant tout l'oscillation des dispositifs entre les pôles de l'opacité du médium et de la génération d'une présence. Elle empêche de fixer la figure.

L'illusion sensorielle nourrit donc les présences illusoires non pas directement en leur donnant corps et forme mais en installant un pacte de vision. Elle pose un cadre où le visible met en échec la raison. Ce cadre perceptif est favorable à la projection imaginaire. Il permet la mise œuvre par le public des mécanismes de projection, qui permettront la reconnaissance de présences à partir de l'invisible. Il acquiert une dimension hallucinatoire, qui éveille la sensibilité à des présences minuscules, entamées, spatialisées.

2.1.4 Boucles entêtantes ou l'illusion auditive

L'accent que nous mettons sur les regards spectatoriels ne doit pas minorer l'importance du travail sonore dans l'invitation à l'hallucination et dans la désorientation sensorielle.

La forme circulaire marque, par exemple, la création sonore de *I apologize* par Peter Rehberg, comme elle se retrouve dans le principe même des *Suites* n° 4 et 5 de Bach, jouées en direct sur le plateau de *Rêves et motifs* des Rémouleurs. La boucle musicale peut produire un vertige et une désorientation qui favorisent le décrochage par rapport au réel. Elle est associée de façon topique mais sur des fondements physiques – que l'on pense par exemple à la pratique des derviches tourneurs – au vertige et à la transe.

Marta Pereira pour sa prochaine création, *Et mon corps inondé*, a proposé aux créateurs sons, Olivier Métayer et Nicolas Verger, de s'inspirer de la musique minimaliste de Steve Reich, dont l'œuvre *Piano phase*. Celle-ci repose sur la répétition par deux pianos ou un piano et une bande

¹¹⁵³ Cet adjectif fait référence au titre de la création *Nous, rêveurs définitifs* (2016) de la compagnie 14:20. Il s'agit de faire entendre l'opposition entre la mise en œuvre de l'illusion en magie nouvelle et une forme d'illusion techniquement très basique, qui pose un cadre au rêve mais ne cherche pas l'infailibilité.

magnétique de très courtes phrases musicales (quelques mesures seulement) qui progressivement se décalent pour produire sans cesse un nouvel assemblage. Chez Zimoun, le son des installations est produit suivant ce même modèle, par le mouvement répétitif de petits moteurs, qui créent des boucles de sons infinies.

François Lazaro emploie l'adjectif « entêtante » pour décrire la création sonore qu'il souhaite créer avec Jacques Di Donato et Isabelle Duthoit pour les *Hurlements* : « la musique sera furieuse, hurlante, entêtante quand elle ne sera pas enfantine et sibylline »¹¹⁵⁴. L'adjectif « entêtant » ouvre sur un double sens, propre à caractériser le type d'illusions sensorielles auxquels tous ces artistes recourent. Il désigne à la fois une forme d'enivrement et une persistance obstinée du son (on pense ici au sens du mot « entêtement »)¹¹⁵⁵. Aussi ces sons sont propres à simuler la persistance d'une présence, tout comme ils offrent le cadre sensoriel propre au décrochage du réel.

Tout en marquant cette présence d'une forme d'irréalité – due à « l'enivrement » –, les musiques qualifiées d'« entêtantes » peuvent mettre en mouvement la pensée, quoiqu'elles jouent, par des biais physiques, du décrochage par rapport au réel. Le terme d'« entêtant » nous invite, par sa racine « tête », à ne pas négliger le processus intellectuel qui peut être mis en branle par l'exercice de la transe. Tadeusz Kantor saisit dans les termes suivants l'imbrication que nous pressentons entre une dimension métaphysique de l'illusion et le motif de la répétition : « Cet aspect métaphysique de l'illusion, que nous n'avons pas encore mentionné, c'est / la RÉPÉTITION. / Presque un rituel »¹¹⁵⁶.

Ainsi l'illusion sensorielle permet-elle d'articuler la forme du rituel, dont nous avons observé précédemment qu'il était nécessaire à l'accordage des regards et à l'élaboration de présences délocalisées par rapport aux objets et à toute forme visible¹¹⁵⁷.

Les propositions analytiques que nous formulons se fondent davantage sur les dispositifs créés que sur l'analyse des vécus spectatoriels et singuliers. Ainsi notre analyse de la place faite aux regards dans les œuvres de Gisèle Vienne, de Benjamin Verdonck, de Marta Pereira, fait émerger l'idée d'un « pouvoir voir » (faute de juger d'un « vouloir voir ») conditionné par l'œuvre.

¹¹⁵⁴ CLASTIC THÉÂTRE, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, dossier de présentation », *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁵⁵ « Entêtant », dans J. Rey-Debove et A. Rey (éd.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015, p. 886.

¹¹⁵⁶ T. KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 258.

¹¹⁵⁷ Voir partie II, chapitre 2.

2.2. Vouloir croire ou l'imagination bienveillante

Notre analyse des dispositifs visuels – et plus globalement sensoriels – ne suffit pas à faire émerger un modèle pour la reconnaissance ou non de présences marionnettiques. Si l'activité neurologique et le travail de compensation imaginatoire complètent les lacunes du visible, elles ne suffisent pas à créer l'image, autrement dit à affirmer l'existence d'une présence. L'analyse d'un mode de présence, que nous analysons comme virtuel et immatériel, croise donc les mécanismes du voir et ceux du croire. Quel type de crédit est investi, plus ou moins consciemment, dans l'existence de figures éphémères ? Quelle marge possèdent les spectateur·trice·s pour moduler leur adhésion à une présence infigurée ? Quelle relation entretiennent-il·elle·s alors avec des figures qui s'imposent ou se proposent ?

2.2.1 Connaissance relative de la passe

Octave Mannoni, suivant une approche qui croise psychanalyse et anthropologie, affirme à propos de l'illusion théâtrale qu'elle relève d'un « croire », bien différent de celui produit par la seule illusion perceptive.

Les effets de masque et ceux de théâtre sont possibles en partie grâce à la présence de processus qui s'apparentent à ceux de la négation (*Verneinung*) ; qu'il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres. Le théâtre, à ce moment, jouerait un rôle proprement symbolique. [...] on voit combien nous serions loin d'une illusion qui serait la présence d'un faux réel.¹¹⁵⁸

L'illusion théâtrale est différente de « la présence d'un faux réel » parce qu'elle passe par une connaissance de l'artifice, qui fonde le potentiel de l'illusion à libérer les « images de l'inconscient ». C'est à partir de la théorie freudienne de la « *Verleugnung* »¹¹⁵⁹ (ou déni de réalité) qu'Octave Mannoni explique le fonctionnement symbolique du théâtre. Ce principe synthétisé dans la formule « je sais bien... mais quand même » éclaire la façon dont « une croyance peut être abandonnée et conservée à la fois »¹¹⁶⁰. La formule est caractéristique, selon lui, de l'instauration du fétiche¹¹⁶¹. Au contraire des stéréotypes véhiculés par les Occidentaux sur les croyances fétichistes, la seconde partie de la formule ne relève d'aucune forme de naïveté. La persistance de la croyance « s'explique par le désir ou le fantasme »¹¹⁶².

¹¹⁵⁸ O. MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène, op. cit.*, p. 166.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 13.

À partir de l'exemple des Katsina chez les Hopi, ces sculptures cérémonielles qui sont les esprits de forces invisibles, Octave Mannoni montre que ce mode de croyance paradoxale, et lointaine de l'illusion, est une affaire de communauté. Il précise enfin que la pensée magique n'est pas celle de l'enfant qui « croit encore que les Katsina sont des dieux » mais bien celle de l'adulte dont la « croyance aux Katsina aura subi une transformation après le "*Verleugnung*" [et] aura pris la forme de la présence mystique et invisible des vrais Katsina, la présence "quand même" en dépit du témoignage de la réalité »¹¹⁶³.

Une telle persistance de la croyance malgré la dénégation de sa réalité fait écho, d'une certaine façon, aux mécanismes de réception des arts de la marionnette qui reposent sur la connaissance du jeu. La forme de croyance suscitée par des dispositifs marionnettiques classiques ne peut pourtant être exactement calquée sur celles des Hopi, qui est une croyance ritualisée et communautaire. La reconnaissance de la présence marionnettique ne tient pas non plus de la croyance sereine de l'enfant Hopi, pour qui les Katsina sont des dieux « parce que cela lui est garanti par des gens à qui il fait confiance »¹¹⁶⁴. Elle relève davantage de la croyance inquiète et paradoxale des adultes, qui est dite « magique » par Octave Mannoni. Au vu des stéréotypes réducteurs sur le théâtre de marionnettes comme théâtre pour enfants, il est notable également que, selon l'auteur, la croyance magique des adultes se nourrit du fait d'entretenir celle des enfants : « Les initiés participeront à leur tour à la mystification, et on peut dire que les enfants sont comme le support de la croyance des adultes »¹¹⁶⁵.

Le « je sais bien... mais quand même » désigne donc par certains aspects la posture du·de la spectateur·trice de marionnettes. Son paradoxe s'entend d'autant plus fortement dans le cas de figures devenues évanescences du fait du démantèlement de l'objet-marionnette. La persistance de la croyance va dans le sens d'une plus radicale *Verleugnung*, dans la mesure où aucun support visible, aucune forme fixe, ne constitue plus l'assise du « mais quand même » que les Katsina assurent.

Pour saisir la spécificité de la reconnaissance d'une présence défigurée, il est donc nécessaire de défaire l'opposition occidentale entre croyance et connaissance. L'anthropologue Bruno Latour invite à un tel décloisonnement, sans lequel il est impossible de saisir certains de nos mécanismes imaginaires, de projections et de relations à notre environnement. Suite à une étude menée chez

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁶⁴ *Id.*

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

un ethnopsychiatre, dans le cadre de laquelle il a rencontré des migrants, il conclut en effet sur la « sagesse de la passe » de ces personnes,

s'obstinant à ne pas croire en leurs dieux, pendant que nous [Européens et colons] nous obstinions à croire qu'ils adoraient naïvement de la matière brute et que nous étions nous-mêmes sortis de la croyance pour pénétrer dans le savoir.¹¹⁶⁶

La croyance spectatorielle, persistant malgré la fragilité des supports matériels de projection, est une preuve de la volonté de croire, conditionnée culturellement et contextuellement, par le groupe et par le cadre de la représentation. Les dispositifs contemporains font voir de façon exacerbée la porosité des rapports du croire au savoir. Or cette porosité est ce qui fonde, selon Bruno Latour, des rapports variés et enrichissants à des instances imaginaires. Aussi écrit-il à propos des patients qu'il a rencontrés dans la consultation d'ethnopsychiatrie du Centre Devereux (Paris) qu'« ils entretiennent des divinités dans des états multiples, intéressants, fragiles, sans exiger d'elles qu'elles durent obstinément ou qu'elles proviennent de notre philosophie »¹¹⁶⁷. Une telle affirmation éclaire la relation spectatorielle aux présences discontinues qui se manifestent sur les scènes contemporaines.

La fragilisation des présences marionnettiques exacerbe les mécanismes de la *Verleugnung*. En cela, elle procède à la déhiérarchisation du « croire », du « voir », et du « savoir », héritée d'une construction culturelle occidentale.

2.2.2 Faire « comme si... de rien n'était »

La posture spectatorielle face à la présence marionnettique relève donc du déni de réalité. Ce déni avant d'être un mécanisme psychanalytique est le propre du processus symbolisant, qui consiste à voir et donner du crédit aux images. À ce propos, nous avons rappelé précédemment – alors que nous tentions de cerner les mécanismes de la présence marionnettique à partir des outils de l'iconographie¹¹⁶⁸ – la traduction étymologique de l'icône, proposée par Marie-José Mondzain :

[...] la plus exacte traduction de « *eikon* » est “comme si” : seul régime grammatical du spectateur qui engage celui qui fait voir et celui qui voit à partager toutes les formes du crédit, de la fiabilité et de la fidélité jusqu'à l'abus de confiance.¹¹⁶⁹

L'attitude spectatorielle que l'icône installe est, selon la philosophe, celle d'un engagement réciproque entre les créateur·trice·s et les regardeur·se·s. Marie-José Mondzain retient donc de la formule du « comme si » l'idée d'un pacte bilatéral autorisant l'élaboration de la présence. Ce

¹¹⁶⁶ B. LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux fatiches*, op. cit., p. 133.

¹¹⁶⁷ *Id.*

¹¹⁶⁸ Voir dans les « Préliminaires pour cerner la présence », la section [Économie du visible et de l'invisible dans l'icône], p. 64.

¹¹⁶⁹ M.-J. MONDZAIN, *Homo spectator*, op. cit., p. 226.

pacte est alors celui qui ancre les positions relatives des contractuel·le·s et les modalités de la co-construction de l'invisible.

L'outil grammatical du « comme si » est, en rhétorique, celui de la comparaison. Au contraire de la métaphore qui nomme le comparant et non le comparé, la comparaison fait entendre la relation des deux instances à travers l'outil adverbial du « comme ». Appliquée aux arts de la marionnette, la formule iconique rend compte d'une posture spectatorielle que l'on retrouve dans les théories de l'opalisation ou de la double vision¹¹⁷⁰.

Or la spécificité de la défiguration marionnettique contemporaine est d'instaurer ce régime ludique du « comme si », tout en laissant en suspens la formule comparative. Le processus comparatif est laissé ouvert lorsque la présence, fragilisée, discontinue, échappe au visible. Le pacte du « comme si » enclenche l'approche comparative mais le comparé reste parfois sans comparant. La mécanique qui, à partir des corps bruts des pantins de Francis Marshall ou des pantins anthropomorphes de Gisèle Vienne, nous inviterait à faire « comme si », est enrayée. Elle n'ouvre sur aucune présence.

Le « comme si » mérite donc de faire entendre la position consciente des spectateur·trice·s face aux manques du visible mais il ne suffit pas à rendre compte de la dynamique imaginative dans laquelle les œuvres contemporaines installent les spectateur·trice·s. La présence discontinue et fragilisée de la marionnette contemporaine amène une forme d'instabilité dans le pacte du « comme si ». Celui-ci s'avère déceptif, lorsque la volonté de croire débouche sur une impasse de la figuration. La règle d'écriture qui structure les dispositifs défigurant la marionnette n'est plus seulement de « faire comme si » mais de faire « comme si de rien n'était », suivant une autre formule enfantine et ludique. Aussi la déception de l'acte de voir n'est pas nécessairement synonyme de déception pour l'imagination, au contraire.

Le modèle du « comme si... de rien n'était » est donc propre à désigner l'instabilité produite dans la posture spectatorielle face aux évolutions contemporaines de la figure marionnettique. La défiguration exacerbe les mécanismes de *Verleugnung* et amène à relativiser la suprématie des postures savantes sur celles propres à la croyance. En cela, les présences défigurées se dotent d'un très fort potentiel de renouvellement des catégories de pensée, qui passent par l'expérience d'une autre forme de rapport dialogique au visible et parfois par l'inquiétude face au visible.

¹¹⁷⁰ Voir sur ces deux principes en introduction, p. 25 et dans la partie I, chapitre 2, p. 177.

2.3. Désemparer, inquiéter, émanciper le regard

Le déséquilibre des catégories structurant la pensée occidentale entre croyance et connaissance repose dans les créations contemporaines sur l'ouverture toujours maintenue du sens des images. La présence qui se dérobe et le code symbolique qui se délite amènent les spectateur·trice·s à douter du visible et par là même, à s'inquiéter de leurs facultés de voir. Max Legoubé, artiste magicien, emploie le terme d'« inévidence »¹¹⁷¹ pour désigner une « démarche allusive [qui offre] la possibilité d'une pensée critique non didactique ». Il pense ainsi le doute et l'inquiétude comme premiers maillons de la mise en branle de l'esprit critique.

2.3.1 La semblance et l'incertitude

La dislocation du lien univoque entre objets visibles et lieux des présences dramatiques tout comme le jeu ponctuel avec l'illusion d'optique sont des traits caractéristiques des créations marionnettiques contemporaines, qui produisent une défection de la confiance dans le visible.

Notre souvenir d'avoir vu un pilon en activité dans *Les Hurlements* du Clastic Théâtre, qui fût défait lors du visionnage d'une captation du spectacle, a constitué pour nous un indice majeur du jeu de semblances propre à la présence dématérialisée¹¹⁷². Si de légères défaillances de mémoire pourraient expliquer des écarts entre le souvenir d'un spectacle et ce qui s'y est effectivement produit, un trop grand nombre de nos souvenirs spectatoriels se sont avérés être des mirages pour n'être pas symptomatiques d'un jeu sur la semblance. À la sortie de *The Pyre, Crowd, Jerk*, créés par Gisèle Vienne, comme à la fin du spectacle *Chansonnette pour Gigi* de Benjamin Verdonck ou encore après avoir vu *54x13* du Morbus Théâtre, le même doute existe à propos de ce que nous avons vu. Était-ce réel ? À quel endroit ai-je fantasmé un mouvement de l'objet ? Le castelet a-t-il effectivement changé de volumes et ses couleurs ont-elles changé ? Le mouvement imprimé à la structure de bois à la fin d'*Animal épique* est d'une telle fugacité qu'il produit le doute *a posteriori* sur le fait qu'il a bien eu lieu.

La présence qui se dérobe, tout comme les corps fluides et vaporeux qui s'évanouissent, ne permettent jamais de décrire l'expérience du visible scénique sur un autre mode que le « *methought* ». Cette modalité du voir dont Monique Borie affirme qu'elle est caractéristique de l'œuvre shakespearienne¹¹⁷³ s'est ressentie de façon intense au cours de l'élaboration de la présente thèse. Comment en effet retrouver la trace de cette semblance et produire son analyse ?

¹¹⁷¹ M. LEGOUBÉ, « Un espace pour la divagation », *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁷² Voir le récit de ce souvenir de spectatrice, p. 170.

¹¹⁷³ M. BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, *op. cit.*, p. 70.

La reconnaître *a posteriori* n'est possible que par la comparaison entre le souvenir de l'expérience spectatorielle et le visionnage de captations du spectacle – lorsqu'il n'est pas possible de revivre les représentations avec un œil davantage distancié et préparé aux repérages des effets. Quoiqu'il en soit, ce travail est propre à l'analyste et n'est pas celui de tout.e spectateur.trice, qui vit une unique fois la représentation. Celui.celle-ci garde alors essentiellement des images marquées par l'incertitude et le doute.

2.3.2 Inquiéter, enquêter

Le sens de cette mise en doute quasi-systématique du visible est celui d'une contestation d'un rapport aux images s'offrant comme évidences et asseyant ainsi un rapport de domination entre les créateur.trice.s d'images et leurs spectateur.trice.s. *A contrario* d'une prétendue « inflation de l'image »¹¹⁷⁴, Marie-José Mondzain accuse ainsi certains modes de productions du visible, de « faire peser sur le destin de l'image et, par voie de conséquence, sur la responsabilité du regard une vraie menace »¹¹⁷⁵. Il nous apparaît qu'un tel rapport au visible est celui décrit par Gisèle Vienne comme hollywoodien et politiquement oppressant :

Quand on nous donne une réponse, physiquement il y a une satisfaction, on est content. Quand un politicien nous donne une réponse on est content, quand un film hollywoodien a une résolution, on est content, quand on nous dit des âneries qui ressemblent à des réponses, on est content.¹¹⁷⁶

Partant de ce constat, la metteuse en scène veut adopter une position qu'elle jugera responsable d'un point de vue social. La mise en cause du rapport de crédulité est autant à faire, selon elle, du côté de la production des images que du côté des outils de réception dont les publics peuvent se doter.

Ma mission c'est d'aiguiser la sensibilité des spectateurs, la mienne, celle des artistes, dans notre rapport au sens, et de faire de nous de meilleurs inspecteurs dans notre lecture des signes. Il est aussi important de nous méfier de notre rapport à la vérité des réponses.¹¹⁷⁷

Cette position d'« inspecteurs » du visible est conditionnée par certaines écritures qui ménagent une place pour le doute et la prise de recul critique sur nos habitudes de regard. Les œuvres de

¹¹⁷⁴ M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, *op. cit.*, p. 17. Cette position de l'auteure est suivie de l'explicitation suivante : « Pour la première fois peut-être l'image court un grave danger et menace de disparaître sous l'empire des visibilités. Il y a de moins en moins d'images. Les formes les plus récentes des visibilités donnent l'impression d'une inflation sans précédent du flux iconique. [...] D'une façon qui paraîtra peut-être paradoxale, je répète que ces flux n'ont jamais été aussi menaçants pour l'image, qu'il n'y a jamais eu aussi peu d'images. [...] Je veux dire que le débordement des visibilités fait peser sur le destin de l'image, et par voie de conséquence, sur la responsabilité du regard une vraie menace ».

¹¹⁷⁵ *Id.*

¹¹⁷⁶ G. VIENNE, « *I apologize*, feuille de salle », *op. cit.*

¹¹⁷⁷ *Id.*

Gisèle Vienne construisent donc pour le·la spectateur·trice une position d'enquêteur·trice. D'une part, la confrontation équivoque des corps humains aux corps artificiels produit une « réflexion sur l'image, l'opinion, la perception actuelle que nous avons du corps »¹¹⁷⁸. D'autre part, une narration fragmentaire l'invite à mener l'exercice de la reconstitution :

Avant de faire *I apologizze*, j'avais trouvé chez Robbe-Grillet quelque chose de très intéressant par rapport à la narration, c'est le fait que nous sommes nécessairement dans un rapport subjectif et fragmenté dans notre perception du monde. Dans un rapport peut-être déstabilisant, inquiétant si on veut être un peu peureux, ou ultra excitant, jubilatoire et stimulant si on veut être un peu aventurier.¹¹⁷⁹

La double émotion possible face au vacillement de l'unité, du visible, du plein, est le propre du mécanisme dialectique d'oscillation des présences : inquiétude et jubilation. La joie sans nuance, celle produite par les réponses claires apportées par des images univoques¹¹⁸⁰, est, selon la metteuse en scène, une « espèce de joie qui peut faire de nous des ânes [et] dont il faut se méfier »¹¹⁸¹. La peur, *a contrario*, est le pendant d'une expérience « jubilatoire et stimulant[e] »¹¹⁸², dans laquelle nous voyons une lecture plus émancipée des images et des rapports de pouvoir qui s'y trament.

La sortie de l'hypnose et de la sidération est aussi permise par des ruptures de rythme que l'on rencontre dans la structure de *I apologizze* de Gisèle Vienne ou encore dans *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* de Phia Ménard. À propos de l'humain qui revient au plateau pour défaire l'enchantement produit par l'autonomie apparente des corps volants, Phia Ménard parle d'un meurtre de la marionnette voire d'une stratégie d'auto-défense de l'artiste contre le pouvoir sidérant et la grâce absolue des objets¹¹⁸³. Sur le plan dramaturgique, la survenue de l'humain dans l'homogénéité fictionnelle de la danse des objets est un moyen d'alerter, d'éveiller les spectateur·trice·s aux pièges de l'image trop peu stratifiée et de les maintenir en état d'enquêter sur le visible.

2.3.3 Rassurer ou inquiéter pour mettre à penser

Doute, peur, inquiétude sont autant de sentiments connotés négativement et qui marquent les discours sur les présences oscillantes des dramaturgies contemporaines. Gisèle Vienne montre pourtant qu'ils ne sont qu'un versant de l'expérience en fait joyeuse et stimulante de la liberté.

¹¹⁷⁸ *Id.*

¹¹⁷⁹ *Id.*

¹¹⁸⁰ Voir citation *supra* de G. Vienne, p. 534.

¹¹⁸¹ G. VIENNE, « *I apologizze*, feuille de salle », *op. cit.*

¹¹⁸² *Id.*

¹¹⁸³ P. MÉNARD, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 105 du vol. 2 de la thèse.

Comment s'opère alors la dialectique entre la naissance du doute, de la peur, du trouble et l'émergence de la pensée ? Comment d'une forme de morcellement et de chaos peut émerger une posture de spectateur·trice émancipé·e ?

Le philosophe Clément Rosset explique comment notre rapport bienveillant voire participatif à l'illusion tient à la recherche d'une protection face au réel. Il pose comme définition technique et générale de l'illusion, le principe de « faire d'une chose deux »¹¹⁸⁴, comme le fait l'illusionniste¹¹⁸⁵. Il montre alors que le dédoublement volontaire résout une forme d'angoisse « qu'on peut décrire sommairement comme l'inquiétude à l'idée qu'en acceptant d'être cela qu'on est on accorde du même coup qu'on n'est *que* cela »¹¹⁸⁶. Appliqué aux dispositifs marionnettiques, cette forme d'illusion rassurante est celle produite par la stabilité du « comme si », celle qui permet au public de s'installer durablement dans une forme d'illusion qui le « protège du réel »¹¹⁸⁷. Un cadre hermétique posé à la représentation, une forme de fiction homogène des présences, sécurise sur le fait que ce qui s'y joue n'a pas de lien avec notre réalité. Les présences fictives y sont parfaitement et entièrement étrangères au réel. Dès lors que les modes de présence se mettent à osciller, du présent du plateau à l'ailleurs de la folie, du passé ou du rêve, sans même que ces strates ne soient clairement séparées, la duplication rassurante n'a plus lieu.

Le doute sur la présence crée ainsi une figure du·de la spectateur·trice humble. Sentir que quelque chose nous échappe revient à accepter que notre vision subjective ne suffit pas à le penser entièrement et d'emblée. C'est un des principes moteurs de la pensée, du dialogue et de la curiosité. Un texte d'Alexandre Grothendieck cité dans *Rêves et motifs* des Rémouleurs rend compte du lien existant entre le dynamisme de la pensée et la confrontation au trouble et au paradoxe.

Le limon et la source

Il y avait la magie des nombres, et celle des mots, des signes et des sons. Au moment du travail, quand peu à peu une compréhension s'amorce, prend forme, s'approfondit ; quand dans une confusion peu à peu on voit apparaître un ordre, ou quand ce qui semblait familier soudain prend des aspects insolites, puis troublants, jusqu'à ce qu'une contradiction enfin éclate et bouleverse une vision des choses qui paraissait immuable – dans un tel travail, il n'y a pas trace d'ambition ou de vanité. Ce qui mène alors la danse est quelque chose qui vient de beaucoup plus loin que le “moi” et sa fringale de s'agrandir sans cesse (fût-ce de “savoir” ou de “connaissance”) – de beaucoup plus loin sûrement que notre personne ou même notre espèce.¹¹⁸⁸

¹¹⁸⁴ C. ROSSET, *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 19.

¹¹⁸⁵ *Id.*

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁸⁸ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 13.

Paradoxalement, le « travail » permet de substituer « l'insolite » au « familier ». Les mots d'Alexandre Grothendieck font entendre la façon dont les spectateur·trice·s passent d'un rapport halluciné aux images à un rapport équivoque et « troublant » mais dynamique.

Le morcellement des images et la stratification des présences dans la mise en scène de ses textes par les Rémouleurs opèrent suivant une dialectique semblable. Aucune image produite n'y est parfaitement hypnotique, toutes les ficelles en sont visibles, et surtout toutes ces images sont éphémères, fixées provisoirement sur la surface d'une bulle de savon ou réduites de la forme anthropomorphe à une simple boule de papier froissé. L'assurance du·de la spectateur·trice doit faire place à une forme de curiosité dès lors que sa recherche de formes familières est sans cesse désamorcée.

L'inquiétude du voir telle que mise en œuvre dans les créations marionnettiques contemporaines n'est donc pas uniquement synonyme d'angoisse, d'anxiété ou d'épouvante¹¹⁸⁹. Elle renvoie, suivant son sens étymologique, à l'absence de quiétude, de repos et de tranquillité ; autrement dit l'inquiétude du voir est une forme de son dynamisme, produite par une instabilité qui n'est pas essentiellement un tourment.

Pour saisir cette forme d'inquiétude qui s'oppose au statisme de la sérénité, nous pouvons revenir aux installations de Zimoun et aux accidents qui y retiennent tout particulièrement notre attention¹¹⁹⁰. Alors que les œuvres plastiques et sonores de l'artiste font pénétrer dans des espaces souvent apaisants par le caractère fluide, minimal et apparemment éternel du son et du mouvement des objets, c'est l'accident d'une des micro-unités qui y crée la présence dramatique. Un moteur en panne, une tige de bois cassée, nous poignent parce qu'ils nous sortent de la torpeur et de l'hypnose. Une telle mise en œuvre de l'inquiétude rejoint ainsi profondément notre analyse de la présence comme frisson, autrement dit comme événement qui rompt le cours d'un souffle régulier. L'accident dans le visible nous pose question et provoque un retour critique sur l'expérience en cours.

3. Le « sens » du partage : balisage de l'indicible

La question qui se pose à ce stade de la recherche est celle du sens du partage, dans des créations qui se refusent à l'élaboration d'une narration à partir de figures continues. Dans quel sens s'opère la circulation voire la communication, caractéristique de ce qui fait présence ? Que

¹¹⁸⁹ « Inquiétude », dans *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015, p. 1337.

¹¹⁹⁰ Voir notre récit de ces micro-accidents qui font naître du dramatique dans l'installation, dans la partie III, chapitre 1, section [Accidents dans le souffle], p. 431.

peuvent et que cherchent à signifier les présences infigurées de la marionnette contemporaine ? La difficulté à percevoir une présence pleine et entière ne présume pas de l'absence de tout discours. Simplement, la marionnette comme figure à la présence discontinue renouvelle les modalités du discours esthétique. La question est donc de savoir quel modèle d'expérience esthétique et discursive élaborent les présences fragilisées de la figure marionnettique.

Sur le plan dramaturgique, on peut se demander quels sont les fondements qui assurent un échange, lorsque la forme de ce qui se partage se dérobe. Il s'agit de penser la spécificité d'approches dramaturgiques qui tendent à baliser l'invisible, afin de maintenir l'ouverture interprétative tout en orientant vers un cœur de sens commun. L'enjeu est donc d'analyser les présences fragilisées et incertaines déployées dans les œuvres, au prisme des tensions qui les structurent entre ouverture et balisage du sens, entre primauté de l'expérience sensible et dialogue des idées, entre flou, incertitude et discours.

3.1. Modalités du passage

3.1.1 « Communiquer », « transmettre » : polémique sur le « discours » artistique

Notre réflexion sur le sens pouvant s'élaborer au creux de dispositifs dramatiques qui mettent en scène des présences incertaines doit être située par rapport à la polémique sur l'existence même d'une dimension discursive ou de communication propre à la création artistique.

Le discours de Valère Novarina est symptomatique de la défense d'un théâtre qui « résister[ait] encore un peu à l'usage mécanique du langage qui se répand autour de nous »¹¹⁹¹. Dans *Lumières du corps*, il affirme que le théâtre est le lieu où

sortir le langage de *l'enfer de la communication*, de *l'empire de l'échange* – l'ancrer à nouveau dans le corps et le faire résonner jusqu'au profond de la matière, développer les harmoniques entre lui et les corps animés et inanimés, l'orchestrer à l'espace et aux spectateurs qui écoutent avec nous.¹¹⁹²

L'auteur oppose donc une forme de langage à visée communicationnelle à une écoute musicale et désintéressée des résonances entre les corps. Les mots du dramaturge mettent en échec l'ambition de repérer toute forme de discours dans le creuset des œuvres. Le refus de « la communication », ou du modèle de « l'échange » profite à un langage libéré du modèle de Jakobson et de la nécessité sémiotique. Le dramaturge ouvre pourtant des pistes permettant de

¹¹⁹¹ V. NOVARINA, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁹² *Id.* (Nous soulignons.)

nommer plus justement les modalités persistantes d'un partage en marge de « l'empire de l'échange »¹¹⁹³ : l'écoute des résonances et l'ancrage du langage dans le corps. La musicalité et la physicalité du langage au théâtre primeraient sur son devoir de sens.

Notre parti dans la polémique sur la teneur discursive et sémantique des créations artistiques intègre la vision novarinienne mais rejoint aussi les positions médiologiques de Régis Debray sur l'image. Le philosophe défend, contre « les sentinelles du mystère esthétique »¹¹⁹⁴, l'idée que l'art occupe une fonction médiumnique qui serait de l'ordre d'une « transmission symbolique »¹¹⁹⁵. Il prête aux « esthètes »¹¹⁹⁶ l'opinion selon laquelle « ce qui vaut, c'est ce qui ne sert à rien »¹¹⁹⁷ et que « l'artiste [...] n'[a] pas vocation à colporter des messages »¹¹⁹⁸. S'il reconnaît parfaitement que les catégories de la communication sont inaptées à décrire une œuvre d'art, il affirme toutefois que l'image « transport[e] du sens »¹¹⁹⁹, à l'instar de la parole et de l'écrit.

L'homme *transmet* et *reçoit* par son corps, par ses gestes, par le regard, le toucher, l'odorat, le cri, la danse, les mimiques, et tous ses organes physiques peuvent servir d'organes de transmission.¹²⁰⁰

C'est à la lueur de ces propos que nous choisissons d'aborder le sens porté par des œuvres, qui défont visiblement les codes du langage, et *a fortiori* de la narration, pour faire primer la stratification des présences. La défiguration de la marionnette contemporaine impose de penser en termes, non pas de communication, mais de transmission symbolique ce qui persiste à faire sens à travers les œuvres, bien que les signes tangibles en soient de l'ordre de l'évanescence. Par la suite, nous emploierons le terme de transmission pour désigner la transmission symbolique, c'est-à-dire en nous distinguant toujours d'un sens communicationnel de cet acte, qui serait fondé simplement sur le transfert d'une chose ou d'une information, sans changement d'état, d'un locuteur à son interlocuteur¹²⁰¹.

¹¹⁹³ *Id.*

¹¹⁹⁴ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁹⁷ *Id.*

¹¹⁹⁸ *Id.*

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹²⁰⁰ *Id.*

¹²⁰¹ À ce propos, nous renvoyons aux recherches de Jean-Baptiste Richard, doctorant à l'Université Polytechnique des Hauts de France, sous la direction d'Amos Fergombé, qui prépare actuellement une thèse sur « le spectateur, le spectatorial et le voir à retardement ». Il propose de pallier à l'insuffisance des termes « transmission » et, plus encore, « communication », en analysant les modes de réception déterminés par l'œuvre et l'action des spectateur·trice·s suivant le modèle de ce qu'il nomme « spection ».

Nous envisagerons donc la « fonction médiumnique »¹²⁰² de la figure incertaine et non son « usage médiatique »¹²⁰³ afin de penser les modalités d'un partage artistique. Alors que Régis Debray affirme que l'image « n'a pas les propriétés sémantiques de la langue »¹²⁰⁴ et que « cette originalité lui donne une puissance de transmission sans égal »¹²⁰⁵, il s'agit de montrer suivant quelles modalités la figure marionnettique propose par l'expérience sensible un défi au discours.

3.1.2 Proposer ou « l'artiste ignorant·e »

Le modèle de la transmission symbolique, que nous avons choisi pour penser le sens du partage des présences, n'est pas contradictoire avec la célèbre réponse que le poète Paul Valéry fit à un exégète : « si l'on s'inquiète [...] de ce que j'ai « voulu dire » dans tel poème, je réponds que je n'ai pas voulu dire, mais voulu faire et que ce fut l'intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit ! »¹²⁰⁶. L'artiste se place en retrait par rapport à toute volonté discursive et revendique la puissance performative du langage, dans la mesure où « l'intention de faire » prévaut sur la « volonté de dire » pour l'élaboration du « dit ». L'absence de complément d'objet aux verbes « dire » et « faire » dans la première partie de sa réponse, leur forme poétiquement intransitive, crée l'effet d'une action sans but ou, plus précisément, sans but prémédité, d'un acte pour lui-même. En outre, il définit à travers ces mots l'expérience spectatorielle comme rapport à l'œuvre et non à l'artiste et comme irréductible à une expérience logique.

Une forme d'humilité peut se lire également à travers le déni de discours. Nous la rencontrons aussi dans le discours de la metteuse en scène Anne Bitran (*Les Rémoleurs*). Dans sa « Lettre aux spectateurs de *Rêves et motifs* », elle affirme un rapport à l'œuvre et au public de l'ordre du « partage ». Le terme revient au moins à deux reprises dans cette courte lettre, à propos « des textes que [les Rémoleurs sont] si heureux de partager avec [n]ous »¹²⁰⁷ et du fait de « partager avec [n]ous [les] mots magnifiques »¹²⁰⁸ d'Alexandre Grothendieck. Cette transmission qui adopte le modèle du partage pose un rapport d'horizontalité entre spectateur·trice·s et acteur·trice·s de la création, ainsi qu'une forme d'égalité de connaissances vis-à-vis du sens de l'œuvre. Différemment du « don », qui impose une direction dans la transmission, le « partage » repose sur une transmission multidirectionnelle et déhiérarchisée.

¹²⁰² R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 63.

¹²⁰³ *Id.*

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁰⁵ *Id.*

¹²⁰⁶ P. VALÉRY, « Avant-propos », dans G. Cohen, *Essai d'explication du « Cimetière marin »*, Paris, Gallimard, 1933, p. 23.

¹²⁰⁷ *Les Rémoleurs*, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 4.

¹²⁰⁸ *Id.*

Jean-Pierre Larroche, comme Gisèle Vienne, parle de son rapport à l'œuvre en termes de mise en partage d'un sens qui ne lui appartient pas, quand il ne lui échappe pas. Jean-Pierre Larroche affirme qu'il s'efforce de ne pas mettre de sens « derrière » le visible :

J'aime bien mettre le sens de ce qu'on voit dans ce qu'on voit. Ce n'est pas une posture, ni un trait d'esprit mais j'essaie la plupart du temps de ne rien mettre derrière ce qui se produit. C'est dans ce qui se passe que du sens peut se construire pour celui qui regarde. Je m'efforce de ne pas mettre des choses derrière. Il n'y a pas d'arrière-plan, même s'il y a toujours de l'arrière-plan !¹²⁰⁹

Le paradoxe que l'artiste fait entendre à travers cette conclusion peut se saisir au prisme de la polémique, que nous avons précédemment, sur la faculté de l'œuvre à faire discours. Nous entendons surtout dans le témoignage de Jean-Pierre Larroche la volonté de laisser la place à un dialogue du·de la spectateur·trice avec l'œuvre et non avec l'artiste. En outre, nous notons que si l'artiste semble chercher un acte qui ne soit pas de l'ordre du discours, il ne refuse pas à son œuvre toute faculté de transmission symbolique.

Gisèle Vienne insiste justement sur ce rapport autonome des spectateur·trice·s à l'œuvre, sur lequel elle n'a pas et ne cherche pas à avoir une emprise totale. Elle en vient à se désigner comme spectatrice – certes privilégiée – de ses propres œuvres.

J'essaie moi-même de comprendre ce que je fais mais en même temps, je ne suis pas dans un flou artistique complet. Tout cela est très réfléchi, très pensé, très travaillé mais je suis sur le même plan que le spectateur. Je ne surplombe pas mon travail. Je n'en tire pas les ficelles avec une connaissance supérieure et je ne détiens pas la vérité sur mon travail. J'essaie de le comprendre.¹²¹⁰

Son discours articule donc, comme celui d'Anne Bitran, une forme d'humilité vis-à-vis du sens de l'œuvre à l'affirmation d'une relation horizontale avec les spectateur·trice·s. L'« artiste ignorant·e » – suivant le modèle du « maître ignorant » développé par Jacques Rancière à partir de l'œuvre du pédagogue Ferdinand Buisson – ignore lui·elle-même le sens de son œuvre. Nous pouvons faire l'hypothèse que l'ignorance de l'artiste, faite d'humilité plus que de méconnaissance, est celle qui produit le caractère de fragilité de présences hésitant à prendre corps, forme et voix. La présence « suggérée » est le corolaire d'un geste artistique pensé comme humble proposition, se manifestant comme « suggestion » d'un sens et soumise à la lecture critique et imaginative d'un public.

¹²⁰⁹ J.-P. LARROCHE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 65.

¹²¹⁰ G. VIENNE, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 160 du vol. 2 de la thèse.

3.1.3 Le « pli » de la pensée

En ce sens encore, le terme médiologique de « transmission » échoue à décrire tout à fait l'élaboration de sens à l'œuvre. Le modèle de l'artiste ignorant·e défait l'idée d'un sens déjà existant et qu'il s'agirait de mettre en partage. Le sens, autrement dit ce que l'œuvre fait, n'advient que comme valeur ajoutée au tangible par l'acte de partage, autrement dit lorsqu'un·e spectateur·trice accepte de s'appropriier les indices de présence et de les relier. Lorsqu'il évoque la présence comme « ce qui s'ajoute au visible »¹²¹¹, l'image proposée par Yannick Butel est celle du pli :

à cet endroit où le voir est dépassé, là où le corps, le jeu, la parole du texte et la voix de l'acteur cessent d'être le miroir de l'œuvre, [...] entre ce qui est donné de manière visible et ce qui s'ajoute au visible : ce qui se fait entendre, il y a la naissance d'un pli éprouvé par la pensée.¹²¹²

Alors que Yannick Butel ancre sa réflexion sur une dramaturgie des textes, elle peut s'adapter aux dramaturgies marionnettiques où l'on entendra la présence comme « ce qui se fait entendre », dans le dépassement des corps et des voix. Le « pli » – qui précédemment nous permettait d'imager l'existence en puissance de la figure au creux de la matière¹²¹³ – offre le modèle d'une appropriation de l'œuvre par ses spectateur·trice·s, qui, se saisissant de la matière en partage, lui confèrent forme et volume.

Les figures apparaissant de façon fugace, dans le mouvement des matières fluides chez Phia Ménard ou dans le dessin mouvant des pans de papier manipulés dans *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba, forment un parallèle scénique à cette image du « pli éprouvé par la pensée »¹²¹⁴. L'apparition de volumes par accumulation accidentelle de matière a partie liée avec les mécanismes imaginatifs de construction illusoire de la présence. Si ce « pli » est de l'ordre de la compréhension ou d'une autre forme d'expérience de la pensée, c'est ce qu'il importe à présent d'interroger.

3.2. Présences sensibles et insensées ?

La dimension non-discursive du partage des présences met en question le partage d'un sens suivant des mécanismes intellectuels de compréhension. La primauté de l'expérience sensible sur l'appréhension d'un discours pose la question de ce que peuvent et ce que font les présences marionnettiques discontinues et défigurées, dans l'ordre du *logos*.

¹²¹¹ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre, op. cit.*, p. 117.

¹²¹² *Ibid.*, p. 116-117

¹²¹³ Voir dans la partie III, chapitre 2, section [Le fantôme dans les plis du rideau], p. 462.

¹²¹⁴ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre, op. cit.*, p. 117.

3.2.1 Physiologie de l'expérience de penser

La nécessité a été démontrée à plusieurs égards dans les pages qui précèdent de fabriquer pour le public les conditions d'une expérience physique extra-ordinaire, afin qu'il perçoive et fasse exister des présences partiellement immatérielles. La question se pose alors du caractère suffisant et autonome de cette expérience sensible ou de sa capacité à devenir le terreau d'une expérience de pensée. La présence marionnettique mise à mal dans sa continuité et sa matérialité relèverait-elle d'un « pré-sens », d'un en-deçà du discours, qui passerait par le sensible et non par l'intelligible ?

Il nous apparaît que les états liminaires dans lesquels les artistes disposent les spectateur·trice·s font office de moteur pour une mise en mouvement de l'intellect, mouvement qui pourtant ne serait pas de l'ordre unique de la raison rationnelle.

La mise en mouvement des spectateur·trice·s dans le dispositif des *Hurlements* relève, nous l'avons montré, d'une forme de flânerie¹²¹⁵. Or Walter Benjamin reconnaît cette attitude une posture critique contre le travail : « Le flâneur [...] va oisif comme un homme qui a une personnalité ; il proteste ainsi contre la division du travail qui fait des gens des spécialistes. Il proteste également contre leur activité industrielle »¹²¹⁶. Le déplacement physique influe physiologiquement et symboliquement sur l'ordre de la pensée. Aucune distinction nette des expériences physiques et critiques ne peut être opérée. Le lien entre elles est constituant pour la création de dynamiques de sens non-dialogiques et non-narratives.

Les *Mécaniques remontées* de Zimoun proposent une autre forme d'expérience sensorielle. Réparties dans différents espaces du bâtiment, elles dessinent un parcours alternant promenade et contemplation immobile. L'abstraction des formes produits un décrochage par rapport à l'espace réel mais ce décrochage est ponctué par un temps de retour à l'espace public : au cours du cheminement d'une installation à l'autre dans l'espace du Centquatre (Paris). Des choix de direction s'imposent donc aux spectateur·trice·s et des contrastes s'érigent dans le parcours global de ces œuvres. Dans l'alternance entre suspension et mouvement, se dessine une dialectique liant l'expérience purement sensorielle à l'élaboration d'une dramaturgie, à la reconnaissance d'une logique unifiant l'univers de l'artiste.

¹²¹⁵ Voir partie II, chapitre 2, p. 341.

¹²¹⁶ W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*, 3^e édition, Paris, Le Cerf, 1997 ; cité par J.-L. MATTEOLI, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 64.

Benjamin Verdonck enfin avec *Chansonnette pour Gigi* propose une autre modalité de lien entre l'expérience sensorielle et la mise en branle de la pensée, à travers le modèle de la méditation. Autant la très grande abstraction des images proposées que leur tissage avec le texte dit par Benjamin Verdonck et la musique acoustique de Bram Devens et Tomas de Smet constituent un dispositif extrêmement ouvert et propre à la divagation des pensées. Les liens aléatoires entre tous ces stimuli sensoriels ouvrent sur un paysage très vaste de sens potentiels. Or le principe de la méditation est bien celui d'un cheminement paradoxal de l'hyper-connexion sensorielle à l'ici et maintenant vers un autre degré de conscience. La forme même de la berceuse constitue explicitement une référence pour le metteur en scène de la « chansonnette pour Gigi : « je voulais créer une pièce de théâtre comme une pièce de musique, qu'on peut comprendre sans les mots. J'aimais l'idée d'une chanson que l'on chante aux enfants pour les endormir »¹²¹⁷.

La berceuse agit comme opérateur esthétique de la méditation. Elle articule un rythme, une mélodie et un ton de voix pour agir physiquement. La dimension sensorielle est première dans l'expérience qui cherche à produire une mise en branle de la pensée par diversion des principes de logique et de raison.

3.2.2 Le mystère

Accepter, donc, de penser sans comprendre semble être le fil structurant des dramaturgies à l'œuvre. C'est la posture en tout cas dans laquelle les Rémouleurs nous installent et nous confortent lorsqu'il·elle·s choisissent de monter les textes du mathématicien Alexandre Grothendieck. Le choix des textes dits, parmi les plus de mille pages de l'œuvre *Récoltes et Semailles*¹²¹⁸, cherche certes à faire entendre l'engagement politique et les considérations philosophiques de l'auteur mais il témoigne aussi d'un rapport audacieux aux textes scientifiques, qui cherche une autre expérience que la seule « compréhension » :

Nous avons sélectionné un éventail de textes, dont certains, textes de mathématique pure, de très haute volée, sont hors de portée de notre compréhension, nous qui ne sommes pas mathématiciens. Mais leur beauté formelle, l'intense poésie qui se dégage de cette langue mathématique, la polysémie des termes (« le discret », « le continu »...), « la mystérieuse beauté du monde des choses mathématiques » qu'Alexandre Grothendieck rêvait de partager avec nous nous a poussé à leur donner une place de choix dans le spectacle, au risque que le spectateur soucieux de tout comprendre s'y perde un peu ! Mais, après tout, n'est-ce pas en se perdant un peu qu'on rencontre vraiment une ville ou un pays ?¹²¹⁹

¹²¹⁷ B. VERDONCK, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 136 du vol. 2 de la thèse.

¹²¹⁸ A. GROTHENDIECK, « Récoltes et Semailles. Réflexions et témoignage sur un passé de mathématicien », *op. cit.*

¹²¹⁹ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 4.

L'impossible compréhension des textes ne constitue donc en rien une impasse pour l'expérience esthétique. Non seulement une forme de « beauté » émane de la langue mais aussi Anne Bitran revendique l'errance et la désorientation comme modalités de la rencontre « vrai[e] ». Rencontrer n'est pas comprendre mais, une fois encore, c'est dans le mouvement vers l'Autre et vers l'inconnu que se situe le sens de la création des Rémouleurs. La mise en œuvre d'une présence qui échappe sans cesse au regard et se dissémine dans tout l'espace place le cœur de sens de *Rêves et motifs* dans le cheminement plus que dans la compréhension, dans la confrontation au mystère plus que dans l'assimilation d'une pensée exacte.

La compréhension d'une chose qui nécessite de la concevoir comme figée et close n'est pas même la conception que le mathématicien Alexandre Grothendieck a des enjeux de la recherche en mathématiques. Ainsi parle-t-il des « vastes eaux mouvantes de la réflexion », lorsqu'il s'adresse à son·sa lecteur·trice néophyte à propos des quelques passages très techniques de ses *Récoltes et Semailles* :

Tu peux bien sûr sauter sans plus les passages qui te paraîtront de nature un peu trop "calée". Comme tu peux aussi les parcourir, et saisir peut-être au passage un reflet de la "mystérieuse beauté" (comme m'écrivait un ami non mathématicien) du monde des choses mathématiques, surgissant comme autant d'"étranges îlots inaccessibles" dans les vastes eaux mouvantes de la réflexion...¹²²⁰

La dynamique du « saut » d'îlots en « îlots inaccessibles » rappelle les choix de montage réalisés par les Rémouleurs, écrivant *Rêves et motifs* comme une multitude de séquences quasi-autonomes et se succédant. Comme nous l'avons montré, ces sauts sont aussi caractéristiques des montages de *54x13* du Morbus Théâtre ou des *Hurlements* du Clastic Théâtre¹²²¹. La discontinuité de la présence dramatique y constitue un opérateur de mise en mouvement de la pensée, mouvement qui n'est pas synonyme de compréhension mais d'éveil de l'intelligence, au sens étymologique de « faculté de créer des liens » (*inter-ligere*).

3.2.3 L'abstraction ou l'ouverture du sens

Une telle approche du sens porté par les œuvres, s'écartant des modèles de la compréhension, de la transmission comme du discours, met au jour les limites de l'outil sémiologique pour aborder ces créations. Le sens des présences discontinues ne peut se connaître seulement à travers des mécaniques de symbolisation telles que nous les évoquions avec Régis Debray.

¹²²⁰ A. GROTHENDIECK, « Récoltes et Semailles. Réflexions et témoignage sur un passé de mathématicien », *op. cit.*, p. 38 ; cité par Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 11.

¹²²¹ Voir partie II, chapitre 3, section [Îlots découpés dans l'espace animé], p. 378.

L'expérience physique et sensorielle est un maillon du processus sans lequel la qualité d'un sens ouvert et non nécessairement raisonnable ne peut être perçue.

Chez Zimoun, autant qu'« il n'est pas question d'un début ou d'une fin »¹²²², il n'est pas question d'un sens. Le livret fourni avec l'exposition et créé par le Centquatre parle davantage de « stimulation ».

Une manière de stimuler l'esprit du visiteur, qui peut être poussé à toutes sortes d'associations d'idées : sur l'espace, la perception, l'individualité, la simplicité, le minimalisme, mais aussi les sociétés, les réseaux, l'humour, la science, etc.¹²²³

L'artiste complète lui-même cette liste d'« idées » :

Je vois des liens avec différents thèmes et crée une œuvre sur la base d'un grand champ d'intérêts. La perception, les dispositifs, l'individualité, l'espace, l'absurdité, l'architecture, la science, le son, les méthodes, la simplicité, la composition, la sculpture, la nature, le minimalisme, les réseaux, etc. pour n'en citer que quelques-uns, voire même les sociétés, l'industrialisation, l'humour ou la mécanique quantique, etc.¹²²⁴

Ces longues énumérations de thèmes, qui toutes deux se terminent sur la formule « etc. », sont symptomatiques de l'ouverture thématique dont sont porteuses ces installations. En outre un thème ne fait pas idée. L'artiste ne fige pas le sens qu'il investit lui-même dans ses créations et affirme que sa volonté est d'offrir une grande liberté aux spectateur·trice·s. En effet, sans articulation entre eux sinon celle de la juxtaposition, ces concepts énumérés ne constituent aucun discours. À l'instar des unités structurelles du drame – disloquées au cours de la seconde moitié du XX^e siècle¹²²⁵ – les écritures marionnettiques témoignent d'un morcellement du sens. Des concepts, des entités, sont nommées par l'artiste mais, dans son discours, il ne les articule pas pour les mettre en tension ou suivant une forme de conflit. Cette relation des parties sera à tisser par le·la spectateur·trice face aux œuvres.

Un même symptôme se retrouve dans le discours du metteur en scène Jean-Pierre Larroche à propos de son travail dramaturgique. Il dit ne pas chercher à déployer un fil à travers l'œuvre mais plutôt à faire le tour d'une figure¹²²⁶. Or cette figure, qui peut être pour lui une idée aussi abstraite que le visage, le quatre mains, l'animal, une échelle, un chasseur, ne contient pas en soi une problématique ou une tension. Elle s'apparente davantage à un thème qu'à une idée.

Nous devons mettre en regard cette aporie du discours des artistes avec ce que font les œuvres elles-mêmes et ce qu'elles produisent effectivement en termes d'idées, de tensions, si ce n'est de

¹²²² ZIMOUN et Le Centquatre, « *Mécaniques remontées*, livret de l'exposition », *op. cit.*

¹²²³ *Id.*

¹²²⁴ *Id.*

¹²²⁵ Sur ce sujet, voir : H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002. Sur la dislocation plus précise de la notion de « personnage », voir : J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain*, *op. cit.* ; ainsi que : J. SERMON, *L'effet-figure*, *op. cit.*

¹²²⁶ Entretien informel avec Jean-Pierre Larroche, réalisé en décembre 2017, à Paris.

propos. Il est nécessaire d'analyser la façon dont sont, en fait, organisés, structurés, mis en lien ou en tension ces thèmes simplement énumérés, juxtaposés, par les artistes. La posture qui consiste à invoquer une absence de sens préconçu de l'œuvre ne doit pas amener à négliger le travail dramaturgique qui organise les expériences, qui balise l'itinéraire des spectateur·trice·s à travers le visible et l'invisible, qui leur donne une direction, autrement dit un sens.

3.3. Balisage du sens

Denis Guénoun appelle « les mots » cette chose que le théâtre fait advenir « par des corps » dans le champ du visible¹²²⁷. Or ces termes sont insuffisants pour approcher les œuvres de mon corpus qui ne placent pas les corps au cœur de leurs dispositifs et ne reposent pas systématiquement sur un texte préexistant à l'œuvre scénique. Autrement dit, ils sont insuffisants pour décrire des démarches qui ne reposent pas sur des processus d'incarnation à partir d'un texte écrit. Mais Denis Guénoun anticipe ces limites à sa propre démonstration lorsque, après avoir posé la condition singulière de l'apparaître-là au théâtre, il évoque des cas limites, une « sorte d'extrême »¹²²⁸ :

C'est à ce titre, et désormais seulement, qu'on peut émanciper un peu le théâtre de son rapport à l'œil, à l'ocularité comme sensation singulière. Ce rapport [...] est en effet, mais *à la limite*, extensible à l'écoute. On peut imaginer – mais *comme une sorte d'extrême* – un théâtre des sons, un théâtre de l'ombre. Théâtre de la nuit, de l'éclipse, du moment d'obscurité qui s'oppose aux lumières comme les silences habitent la musique. Moment où, par l'oreille aussi, se fait l'épreuve de l'apparaître-là d'un corps – d'un souffle, d'une voix – qui peut en effet, un moment, être aveuglément entendu.¹²²⁹

Comment ne pas lire dans ce paragraphe sur les cas limites de sa démonstration une parfaite description des phénomènes sonores, oculaires, sensibles que nous avons analysés tout au long de notre recherche ? Failles dans le visible, importance de la donnée musicale, mise en œuvre de la lumière crépusculaire, persistance du souffle, et plus clairement encore « théâtre de l'ombre » se retrouvent sur les scènes marionnettiques contemporaines comme dans la description par Denis Guénoun de cas extrême de la performativité de l'acte théâtral. Aussi s'agit-il d'analyser le devenir du sens dans ces cas limites qui convoquent une forme d'« écoute aveugle »¹²³⁰, au détriment de l'apparaître-là des mots.

¹²²⁷ D. GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, op. cit., p. 29-30

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹²²⁹ *Id.*

¹²³⁰ Nous reprenons à travers cette expression la référence à « l'apparaître-là d'un corps » qui peut « être aveuglément entendu ». (in *Id.*)

3.3.1 Cerner par le texte

Les Rémouleurs, Guillaume Lecamus, Gisèle Vienne ou encore le collectif Kahraba articulent leurs propositions scéniques à des textes. Leurs approches créatives ne s'originent pas nécessairement dans les mots, ni même ne les placent au centre de la dramaturgie, mais elles identifient le texte comme un matériau porteur de sens au même titre que les autres langages qui s'y articulent.

Dans la lettre d'Anne Bitran aux spectateurs de *Rêves et motifs*, précédemment citée, la metteuse en scène parle « des *textes* que [les Rémouleurs sont] si heureux de partager »¹²³¹, comme du fait de « partager avec [nous] [les] *mots* magnifiques »¹²³² d'Alexandre Grothendieck. Elle souligne en cela que ce qui vise à apparaître est bien un langage verbal. Olivier Vallet témoigne, en outre, du fait que la rencontre de l'œuvre écrite du mathématicien a été à l'origine du projet de spectacle¹²³³.

C'est le cas également de l'approche dramaturgique adoptée par Guillaume Lecamus pour *54x13*. Choissant de monter le texte homonyme de Jean-Bernard Pouy, qui aborde la thématique du cyclisme, Guillaume Lecamus en retient et souhaite en faire entendre ce qui dans le texte lie l'épreuve physique et la poétique de l'effort et de l'endurance. Cette perspective du texte l'intéresse pour ce qu'elle traduit des rapports entre le corps et l'esprit, entre l'individu et le groupe, et pour ce qu'elle peut porter de discours sur les rapports sociaux dans une société capitaliste où la libre compétition fait loi. Dans la traduction du texte au plateau, il se produit une mise en présence, une traduction dramatique et performative, de ce que le texte contient d'essoufflement et de souffrance physique produite par la course. Les multiples manifestations de la figure spatialisée balisent donc au plateau l'expérience du décrochage physique qui confine à la désincarnation.

Si le texte écrit est central dans la direction du sens des œuvres, il adopte pourtant souvent une forme morcelée et fragmentaire. Parfois porté par une voix off, qui participe de sa spatialisation et de son déracinement (comme dans *Les Os noirs* de Phia Ménard ou *I apologize* de Gisèle Vienne), il adopte aussi des médiations autres que la voix, pour prendre des formes écrites (comme dans les *Hurlements* du Clastic Théâtre ou *Silencio es salud* de la compagnie La Mue/tte). De même que ce texte n'est pas incarné, il n'est donc pas linéaire, ni narratif. Dans *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba, le texte dit n'apparaît que lors de séquences qui mettent en scène un objet-marionnette anthropomorphe et qui alternent régulièrement avec des scènes d'animation

¹²³¹ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 4. (Nous soulignons.)

¹²³² *Id.* (Nous soulignons.)

¹²³³ O. VALLET, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.* p. 117 du vol. 2 de la thèse.

spatialisée, dans lesquelles la musique se substitue à la voix. Le texte a donc une fonction de balisage, il ponctue des séquences où se déploient des présences défigurées.

Phia Ménard adopte une stratégie similaire de balisage par le texte dans les *Os noirs*. Du texte n'y est lu, par une voix off, qu'au début et à la fin de la représentation. La conclusion sur les mots de Cesare Pavese, « la mort viendra et elle aura tes yeux »¹²³⁴, répond au prologue qui fait entendre un extrait de *L'Enfant qui devint fou d'amour*¹²³⁵ (1915) d'Eduardo Barrios, lu par Phia Ménard. Entre ces deux séquences textuelles, seuls des cris et des onomatopées échappent à l'interprète. La voix off ne réapparaît que ponctuellement pour annoncer sobrement le séquençage, d'un « passage à l'acte » au suivant. L'ouverture et la conclusion textuelles produisent l'effet d'un cadrage du sens des présences, rendues sensibles dans le temps qui les sépare. Les mots de Cesare Pavese sont tirés du recueil publié à titre posthume après le suicide du poète. Ils sont plus précisément le titre d'un poème adressé à la femme qu'il aimait. Le roman d'Eduardo Barrios, quant à lui, est le journal intime fictif d'un enfant épris à tel point d'une femme, que cet amour le mène à la démence. De part et d'autre des images scéniques, ces éléments de texte y clarifient l'ancrage thématique de la folie, de la mort, du suicide.

Le texte écrit dans *Silencio es salud* possède un rôle semblable de balisage dans la mesure où il est à la fois très informatif et factuel, mais aussi lapidaire et averbal. Il se tisse, en outre, à des images sans date et sans paroles. Santiago Moreno et Delphine Bardot expliquent à propos de la construction du triptyque des *Folles* que le solo de *Silencio es salud* est arrivé après la forme de Delphine Bardot, parce qu'il·elle·s ressentaient le besoin d'offrir un contexte et d'amener un contenu documentaire à l'ensemble :

[...]qu'on s'est dit qu'avoir une partie documentaire et peut-être une exposition, qui donneraient des clés, ça nous permettrait quand même d'être dans le propos, d'avoir du contenu. [...] La question était alors : « Comment on peut ne pas faire une conférence ? ». Toute la difficulté est d'être sur un propos qui se comprend mais qui, en même temps, ouvre.¹²³⁶

On saisit à travers cette réponse la dialectique fragile qui permet l'équilibre entre l'ouverture du sens et le « propos », ce que Delphine Bardot appelle aussi le « contenu », qui « se comprend ». La façon dont, avec *Silencio es salud*, le texte balise un spectacle « sans paroles », permet de le maintenir dans cet équilibre délicat. La compagnie La Mue/tte réalise ainsi également l'articulation de l'ancrage historique et géographique à une dimension plus universelle du propos, qui serait le deuil maternel dans des situations de répression politique.

¹²³⁴ C. PAVESE, *Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux : poésies variées*, [1951], Paris, Gallimard, 1979.

¹²³⁵ E. BARRIOS, *L'Enfant qui devint fou d'amour, suivi de Pauvre laid !*, Lyon, La Fosse aux ours, 2003.

¹²³⁶ D. BARDOT et S. MORENO, « Entretien réalisé par Julie Postel », *op. cit.*, p. 35 du vol. 2 de la thèse.

3.3.2 Modèle de la fermentation

Finalement, ces textes fragmentaires qui orientent ponctuellement le cheminement des spectateur·trice·s, agissent autant comme balises, thématiques et contextualisantes, que comme ferments pour la pensée. Leurs fonctions ne se résument pas à celle d'un cadrage du sens : ils enrichissent également les images et stimulent le déploiement de la pensée.

C'est en fait suivant ce modèle de la fermentation que s'organise la relation de chaque élément du dispositif au sens de l'œuvre. Chaque médium remplit une double fonction de balisage de l'invisible et de tremplin pour la pensée. L'écriture dramaturgique des œuvres qui mettent en scène des présences défigurées fait voir une tension vers la réduction du tangible aux signes minimaux et suffisants pour dessiner un itinéraire dynamique à l'imaginaire spectatorial. Les Rémouleurs parlent à ce propos d'un enjeu d'éveil de la curiosité. « Nous sommes sûrs qu'en sortant de cette étrange expérience, votre vision des maths et des mathématiciens aura changé et que vous aurez envie d'en savoir plus ! »¹²³⁷, écrivent-ils. Paradoxalement, si la présence fuyante et partiellement invisible ne donne pas accès à un sens, elle donne envie de le poursuivre et, en l'occurrence, de découvrir l'œuvre et la pensée du mathématicien, de se plonger dans ses œuvres écrites.

Ce motif de la fermentation est au cœur de la conception de la matière déployée dans la prose de Bruno Schulz, que François Lazaro cite comme référence dans la note d'intention des *Hurléments*¹²³⁸. L'écrivain polonais met en scène, dans *Les Boutiques de cannelle*, la matière quotidienne et brute comme substance en cours perpétuel de fermentation ou de germination. Les papiers peints s'y épaississent et referment, les lustres s'y flétrissent et cet environnement trouve écho dans les discours fantasques du père du narrateur, rapportés notamment dans le célèbre « Traité des mannequins » :

La matière possède une fécondité infinie, une force inépuisable [...]. Dans les profondeurs de la matière se dessinent des sourires imprécis, des conflits se nouent, des formes ébauchées se condensent. Elle ondoie tout entière de possibilités inachevées qui la traversent de frissons vagues. [...] Toutes les structures de la matière sont fragiles et instables, sujettes à régression et à dissolution. [...] Il n'y a pas de matière morte, enseignait-il : la mort n'est qu'une apparence sous laquelle se cachent des formes de vie inconnues. [...] Par de multiples et précieux arcanes le Démon a créé de nombreuses espèces douées du pouvoir de se reproduire.¹²³⁹

À travers une telle conception de la matière, s'affirme un modèle pour penser l'animation illusoire mais aussi pour saisir un modèle de construction dramaturgique. De même que la ruine,

¹²³⁷ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 4.

¹²³⁸ CLASTIC THÉÂTRE, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, dossier de présentation », *op. cit.*, p. 1 et 6.

¹²³⁹ B. SCHULZ, *Les Boutiques de cannelle*, *op. cit.*, p. 77-78.

le rebut, la pourriture deviennent des ferments de vie dans la prose de Bruno Schulz, tous les signes, textuels, matériels, corporels, iconographiques qui constituent le corps démantelé de la marionnette contemporaine sont des ferments de drame. Ils mettent l'imaginaire en travail.

À cet endroit, la distinction faite par Marie-Madeleine Mervant-Roux entre « interprétation » et « dramatisation » devient tout à fait significative. La chercheuse soutient que le·la spectateur·trice « ne peut pas ne pas dramatiser »¹²⁴⁰. Elle explique que même lorsque les processus de lecture sémiologiques sont défaits, dans des créations qui relèvent de la performance et du refus de toute *mimésis*, les spectateur·trice·s « dramatisent ». Catherine Bouko revient sur ce processus en parlant d'une approche du sens « via des isotopies thématiques et multisensorielles »¹²⁴¹.

Gisèle Vienne est pleinement consciente de ce travail de dramatisation mené par les spectateur·trice·s, comme du potentiel germinatif d'un dispositif « troué ».

[...] ce n'est pas facile de créer des trous parce qu'en général *on les remplit*. Il y en a dans toutes mes pièces mais ce sont des gouffres dans *I apologizze*, c'est le plus gros trou que j'ai jamais réalisé dans une pièce, c'est une explosion. Alors là je sais que *le spectateur, lui, écrit, il ne laisse pas de trous*. Il écrit, plus ou moins follement s'il est plus ou moins stimulé. Je sais aussi que j'ai des déclencheurs, des objets ou des signes, qui stimulent l'imaginaire à 400 à l'heure.¹²⁴²

Les présences partiellement défigurées de la marionnette contemporaine sont donc autant d'instances organisant des isotopies multisensorielles. La dramatisation qui s'en suit n'est pas de l'ordre du narratif, ni n'ouvre sur une forme d'interprétation.

L'éclatement de l'objet-marionnette comme de l'ensemble des signes sensitifs constituent à la fois un cadre et un terreau pour le parcours imaginaire. Les éléments sensibles de la représentation – ou de l'installation – fonctionnent comme ferments pour la pensée, dans la mesure où ils l'orientent et la stimulent à la fois. Ils permettent sa participation libre et intelligente – toujours au sens étymologique de « faculté de mise en lien » – à « l'enquête »¹²⁴³ dramatique, pour reprendre l'expression de Gisèle Vienne.

3.3.3 Défricher un espace d'exploration dans un pli du réel

Cette façon de structurer le rapport dynamisant du visible à l'invisible repose sur une conception de la dramaturgie non pas comme déploiement d'un discours mais comme proposition d'un parcours. Or ce parcours est bien celui, imaginaire, de la pensée spectatorielle, qui se substitue à la mobilité des formes et des objets.

¹²⁴⁰ M.-M. MERVANT-ROUX, *Figurations du spectateur*, *op. cit.*, p. 44.

¹²⁴¹ C. BOUKO, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Lang, 2010, p. 166.

¹²⁴² G. VIENNE, « *I apologizze*, feuille de salle », *op. cit.* (Nous soulignons.)

¹²⁴³ *Id.*

Il s'agit à travers l'art des présences stratifiées de défricher un territoire, d'ouvrir un espace pour une exploration non-linéaire. Ce défrichage possède une portée politique lorsqu'il est conçu – comme l'écrit Alexandre Grothendieck, cité par les Rémouleurs, – comme l'occasion d'offrir un regard sur des objets invisibilisés par le rythme quotidien :

Si j'écris pour d'autres que pour moi-même, c'est pour ceux qui ne trouvent pas leur temps et leur personne trop précieux pour poursuivre – sans jamais se lasser – les choses évidentes que personne ne daigne voir, et pour se réjouir de l'intime beauté de chacune des choses découvertes, la distinguant de toute autre qui nous était connue dans sa propre beauté.¹²⁴⁴

Cette image du défrichage d'un terrain où se dissimulent les choses dédaignées et négligées rejoint la métaphore poursuivie par François Lazaro du spectateur « blessé ». Il développe en effet une poétique « clastique »¹²⁴⁵ du vécu spectatorial, marqué par l'ouverture d'une faille intime.

Mon vrai travail ne se situe pas par rapport aux répliques, à la situation, ni même à la psychologie. Mon seul objectif est la blessure. Celle qui touchera le spectateur, qui l'ouvrira, qui laissera une large cicatrice et lui montrera, plus sûrement qu'une analyse, l'origine de son manque et la trace de son désir.¹²⁴⁶

La blessure intéresse François Lazaro parce qu'elle permet, sous sa forme de cicatrice, de remonter à « l'origine » et de faire spectacle de la « trace » de ce qui nous a point. Une présence minuscule et frissonnante, telle que nous avons pu la repérer dans les créations marionnettiques contemporaines¹²⁴⁷, est propre à produire cette percée, ou blessure, qui ouvre un espace feuilleté, sur le plan des temporalités et des degrés de réalité.

Cette considération permet de revenir à une conception de la marionnette, non pas comme lien univoque, car nous avons vu que celui-ci n'est pas un tenant évident de l'expérience spectatorielle, mais comme instance performative. La seule instance animée par des dispositifs mettant en jeu la marionnette défigurée est l'imaginaire du·de la spectateur·trice, qui renonce pour un temps à connaître et savoir et accepte d'entrevoir cet espace encore vide en lui, – « cette matière de la possibilité d'être »¹²⁴⁸ – pour reprendre les termes de Gaston Bachelard – qui demeure à construire en lui.

¹²⁴⁴ Les Rémouleurs, « *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur », *op. cit.*, p. 13.

¹²⁴⁵ Pour la définition de ce terme, voir note de bas de page n° 557, p. 277.

¹²⁴⁶ F. LAZARO, « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *op. cit.*, p. 92.

¹²⁴⁷ Voir partie III, chapitre 1, p. 411.

¹²⁴⁸ G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 196

4. Conclusion

Ce dernier chapitre de la dernière partie de notre thèse constitue une proposition pour penser ce que la défiguration marionnettique produit et déplace dans l'ordre de la réception. Il s'est agi d'y analyser le type de regard qu'implique une présence dématérialisée et d'observer à travers lui ce qui se joue du rapport de l'individu au groupe, de l'équilibrage entre illusion et liberté, dans la mise en partage d'un invisible.

Davantage fondées sur la sensibilité de notre expérience propre de spectatrice, ces analyses accordaient également une place majeure aux paroles d'artistes. Leur façon d'envisager le commun et ce qu'il·elle·s anticipent comme l'invisible en partage influent en effet sur leurs choix d'écriture et sur les dispositifs qu'il·elle·s créent.

Plus que de répondre, donc, à la question de l'action effective des dispositifs sur l'assemblée des spectateur·trice·s, nous avons proposé des hypothèses permettant de saisir en quoi la mise en scène de présences défigurées possède un fort potentiel de renouvellement de notre rapport aux images. Sans chercher à généraliser ces analyses, nous avons interrogé ce que la marionnette défigurée peut produire de singulier dans l'ordre du discours et du partage sensible.

L'existence d'une présence marionnettique partiellement immatérielle tient à l'existence d'un fonds imaginaire commun comme fondement de tout groupe social. Phia Ménard et Gisèle Vienne se montrent ainsi conscientes de leur manipulation d'images et de codes incorporés par les spectateur·trice·s. Se pose alors la question de la latitude avec laquelle les artistes peuvent jouer malgré ou avec le code pour renouveler les imaginaires. En effet, il se joue dans le rapport à l'invisible une forme de suprématie par l'assertion et l'indiscutable. À la question que pose Marie-José Mondzain¹²⁴⁹ de la façon dont l'invisible peut aussi diviser, la philosophe répond elle-même par le partage politique du sensible et l'organisation plus ou moins dialectique de l'image.

Aussi s'agit-il pour les artistes, Phia Ménard et Gisèle Vienne en témoignent, de connaître le code, qui partage et se partage, pour mieux le déjouer. Phia Ménard cherche à surprendre les automatismes de projection, pour faire voir ce que le code exclu. Gisèle Vienne opacifie les filtres moraux qui pèsent sur les images visibles. Ainsi propose-t-elle, par le manque et l'absence, un miroir en creux à nos images fantasmatiques, interdites de représentation.

Le travail de défiguration impose donc un travail, même silencieux et implicite, sur ce qui lie ou divise au sein du groupe. Or l'assemblée spectatorielle ne constitue en aucun cas une instance homogène et évidente, créée par le rendez-vous théâtral. Au contraire, les artistes interrogé·e·s

¹²⁴⁹ Voir citation en exergue de chapitre, p. 499. (M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, *op. cit.*, p. 234)

témoignent pour la plupart du nécessaire accordage des sensibilités, préalable à la représentation. Ralentissement du rythme, attente, disposition circulaire, sont autant de choix techniques qui permettent d'harmoniser les expériences sensorielles des spectateur·trice·s et à les apprêter au dialogue avec l'œuvre. Nous faisons l'hypothèse que ce conditionnement minimal est d'autant plus essentiel que la figure marionnettique en défaut de visibilité se manifeste par le son, le jeu des lumières, la délicatesse d'un geste d'effleurement ou encore sous la forme quasi-imperceptible du frisson. La concentration est donc une nécessité physiologique autant qu'un processus qui doit être permis au groupe tout entier. Car la reconnaissance des présences dépend également de la convergence des expériences subjectives.

René Bourassa, qui s'intéresse notamment aux effets de présence numériques, affirme que « nous sommes présents là où notre attention se porte »¹²⁵⁰. Les dispositifs étudiés témoignent tous en effet de la recherche d'une confluence des attentions dispersées, sans laquelle n'est pas permise l'identification – et donc l'élaboration – d'une présence dramatique.

Le groupe joue en fait un rôle fondamental quoique parfois discret dans la possibilité de faire naître des présences ondulatoires ou dématérialisées. Si le·la spectateur·trice traverse de façon solitaire l'expérience sensorielle de (con)fusion avec l'œuvre¹²⁵¹, l'assemblée seule lui fournit l'assurance ou permet le dialogue sur l'incertitude des présences dramatiques. Ainsi la persistance, dans les discours d'artistes, de la notion de commun, voire de communauté, va souvent de paire avec une prise en considération de l'expérience solitaire comme première étape d'un dialogue des subjectivités.

La reconnaissance d'une présence à partir de l'infiguré pose en outre la question des mécanismes de vision qu'elle met en œuvre. Les dispositifs artistiques arbitrent une relation du visible à l'invisible suivant un équilibre entre stimulation du travail spectatorial et contrainte sensorielle. Le recours à l'illusion sensorielle est centrale pour l'élaboration de figures de son ou de lumière comme dans les procédés d'animation déléguée ou immobile. Suivant les dramaturgies, elle peut permettre de rapatrier fugacement la figure impossible dans le tangible – afin de constituer un point d'ancrage pour les spectateur·trice·s – mais elle peut aussi elle-même se dérober à la figuration réaliste. Dans ces cas, comme chez Benjamin Verdonck ou Gisèle Vienne, l'illusion fonctionne avant tout comme trouble des sens. Elle pose un cadre au

¹²⁵⁰ R. BOURASSA, « De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence », *op. cit.*, p. 130.

¹²⁵¹ Voir sur ce point, le récit de François Lazaro analysé dans la section [Seul·e au sein de « la tribu »], et qu'il rapporte dans son article « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *op. cit.*

décrochage du réel, à l'acceptation de la rêverie et à l'entrée en méditation. Elle met au jour un désir d'illusion, qui est lui-même moteur pour la projection spectatorielle.

Il se joue à cet endroit une fine articulation entre volonté, acceptation et soumission du·de la spectateur·trice. C'est pourquoi les termes du pacte du « comme si » sont déterminants du point de vue de la liberté et du consentement à l'animation de l'invisible. Il s'y écrit un rapport lucide à l'impossible et la semblance, qui défait l'opposition hiérarchisée du croire et du savoir. De façon ludique ou inquiétante, la marionnette défigurée désamorce pourtant le pacte, ou le redéfinit sans cesse. L'investissement bénévole et sensitif des spectateur·trice·s se trouve déçu, déplacé, surpris. Les supports de sa volonté de projection, de sa propension à croire sont dérobés pour que puisse advenir l'animation du vide, la vision d'un mouvement irréel, l'ouverture d'une bouche pourtant figée. Ce jeu, s'il décontenance, attise aussi la curiosité. Il stimule l'imagination spectatorielle.

Ainsi se dessine la trame d'un langage troué, constellé, qui s'apparente à un balisage pour le cheminement vers la présence. Le délitement des formes, la délocalisation des présences produisent la défection des unités dramatiques et narratives. Une autre forme de présence tend à être mise en partage qui se refuse à faire discours. Pourtant, quelque chose *passé*. Nous pouvons alors caractériser cette présence de performative dans la mesure où elle n'existe pas au plateau de façon autonome et ne se construit que par le « pli » de la pensée spectatorielle. Le·la spectateur·trice seul·e fait ce travail de lien (dont l'idée est contenue dans l'étymologie d'*intel·ligentia*) qui dessinera le volume d'une figure. La marionnette défigurée propose ainsi une forme singulière de transmission symbolique. Le texte, morcelé, en ponctue l'existence, en oriente le sens, quoiqu'il ne contraigne pas. L'expérience physique s'avère nécessaire pour saisir – sans comprendre – que quelque chose se manifeste depuis la scène. Ce système de fermentation du tangible dans l'imaginaire est constituant pour l'écriture des présences infigurées. Cadrer le partage du sens en préservant l'expérience des sens, revient pour les artistes à poser les signes minimaux, dans le visible, qui permettront le cheminement curieux d'un regard, s'il se sait libre de cheminer.

S'il est devenu topique d'affirmer que la marionnette tient avant tout à l'animation des regards et que son effet de présence est facteur de lien, la défiguration marionnettique provoque finalement un mouvement réflexif sur ces mécanismes et pose clairement la question du commun et de ses limites.

Conclusion.

Cerner les regards

La présence de la figure marionnettique contemporaine est pensée comme persistance du fait de la dégradation de son caractère d'évidence. Elle fait voir une tension vers le minimal, la suggestion, l'ébauche, qui rendent sa perception difficile et conduisent à lui substituer une absence agissante. La réduction des signes du visible à des événements minuscules, l'investissement de l'absence et du vide comme agents dramatiques, la mise en déséquilibre du regard, privé de son support de projection, exacerbent ainsi le pouvoir de la figure marionnettique à questionner les invisibilités.

Le double mécanisme, de mise en branle de l'assise matérielle et de la stabilité spatiale de la figure, fragilise la perceptibilité de la figure, autrement dit son intensité dramatique. Or aucune corrélation évidente ne pouvant être établie entre la densité des corps et l'intensité de la présence qui les habite, nous avons interrogé dans cette troisième partie de notre recherche les modalités de persistance de la présence défigurée ou partiellement infigurée.

Dans un premier temps, nous avons érigé le frisson en modèle pour penser la mise en œuvre de figures fugaces, se manifestant sous la forme d'une rupture soudaine, quoiqu'elle se joue de façon quasi-imperceptible. L'intérêt majeur de ce modèle est de rendre l'analyse des présences autonomes vis-à-vis de la qualité des corps et des objets mis en jeu. Ce modèle réunit avant tout des principes de réduction dans l'échelle du visible, d'écriture rythmique de la présence et de portée éthique de l'attention aux gestes minimaux voire aux drames minuscules. Le frisson, par ailleurs, intègre la possible combinaison d'une expérience émotionnelle et d'un exercice de la pensée. Aussi à partir de lui, avons-nous pu affirmer d'une part le caractère sensible d'une expérience des présences dramatiques fondées sur l'attention au détail et l'extrême proximité – même virtuelle – du regard et de l'image animée. D'autre part, cette expérience est aussi celle d'un questionnement éthique et philosophique. Le caractère éphémère de la manifestation de la présence comme frisson est en effet aussi celui de l'objet jeté, du « projectile » novarinien¹²⁵². Aussi comme le traduit l'image de cet objet violemment propulsé vers sa cible, la présence frissonnante a-t-elle le pouvoir dramaturgique de révéler de l'infiniment grave et de se répercuter dans l'infiniment grand.

¹²⁵² V. NOVARINA et D. PLASSARD, « L'homme hors de lui - Valère Novarina : réponses à six questions de Didier Plassard », *op. cit.*, p. 21. (Nous soulignons.)

Cette double tension du frisson, infime et profond à la fois, est donc une forme d'oscillation dans l'intensité des présences qui constitue la marionnette en instance performée et irruptive plus qu'en forme, objet ou même sujet dramatique.

Il est une autre perspective sur l'oscillation de son intensité, qui nous permet de penser la présence comme feuilletage, composé artificiel d'absence et de présence. Héritier·e·s d'une tradition théâtrale et spécifiquement marionnettique de convocation de la mort sur scène, les artistes contemporain·e·s opèrent une défiguration du fantôme romantique comme des simulacres d'épouvante. Refusant de concentrer la présence mixte et inquiétante dans la forme d'un corps ou d'un objet, il·elle·s pratiquent une écriture spectrale qui consiste à mettre en tension des absences agissantes dans les creux du visible. La présence spatialisée est ainsi également nivelée suivant des intensités variables qui mettent en doute l'ancrage de la figure dans le présent. Ces effets produisent d'ailleurs précisément l'instabilité du « présent », c'est-à-dire du cadre référentiel, désignant un espace spatio-temporel considéré comme partagé et réel. Cette instabilité offre de pouvoir écrire des présences en tension entre le présent et le passé ou en forme de vision sur l'à-venir. Le trouble sur le cadre référentiel confère alors un pouvoir d'action dramatique singulier à ces présences mixtes : le revenant, quoiqu'il appartienne au passé, fait entendre l'actualité d'une lutte. La vision du disparaissant formule un appel à la main humaine. Le feuilletage des présences dessine ainsi des figures en suspens entre deux temporalités. Ces figures hybrides et anhistoriques qui se manifestent par la variation à vue de leurs intensités de présence produisent également une écriture composite, joignant le présent – comme réalité effective – au fantasme, au rêve, aux visions hallucinées. Le fictif n'est pas une catégorie homogène dans les drames marionnettiques contemporains. Il ne se distingue ni du réel, ni du souvenir, ni de la folie. Ainsi le feuilletage des présences tient-il à la mise en visibilité de ce geste de jointure qui tient artificiellement dans le drame des présences d'intensité variable. La présence au sens marionnettique n'est donc pas le contraire de l'absence, elle désigne une puissance d'action sur le drame qui peut être assurée par une absence.

Cette puissance d'action est à la mesure de ce que met en branle la présence dans l'imaginaire spectral. Notre thèse de l'infiguration marionnettique, qui pense le vide, l'absence et l'invisible comme creuset du drame, aurait pu faire craindre un flou stérile, l'inanité des œuvres, l'impuissance des dramaturgies, si ce n'est à reconduire des schémas culturels incorporés et des positions dogmatiques. Or nous avons analysé dans le troisième chapitre de cette partie la façon dont le partage de l'infiguré était mis en œuvre par des artistes, qui cherchent précisément la friction des subjectivités dans l'invisible, le partage de l'assemblée *par* l'invisible. La défiguration de la présence leur permet de saper ponctuellement le fonctionnement des codes visuels et les

mécanismes de projection dans lesquels s'engagent les spectateur·trice·s. Ainsi repensent-ils les principes même de cet engagement spectral. Leurs œuvres recourent à l'illusion sensorielle, plus ou moins exhibée comme telle, non pas pour imposer du sens et de la figuration mais comme invitation au lâcher-prise voire comme stimulation d'une projection plus active des spectateur·trice·s. La question du choix face au visible et tout aussi cruciale face à l'invisible. Ainsi Gisèle Vienne s'interroge-t-elle : « Comment créer une écriture qui effectivement nous aiguise quand on sort du théâtre, quand on ferme le livre, une écriture qui fait que je fais attention ? Comment avoir une gymnastique intellectuelle qui fait qu'avant de relire les signes je vois toutes les hypothèses possibles ? »¹²⁵³. Les dramaturgies marionnettiques cherchent les moyens d'orienter le libre cheminement des spectateur·trice·s à travers une œuvre qui n'a pas un caractère discursif (le texte y constitue d'ailleurs un matériau plus qu'une trame) mais un caractère d'expérience. Le texte comme les corps, les matières et les formes sont ainsi posés pour cerner¹²⁵⁴ le regard spectral, toujours libre d'ouvrir plus grand ou de fermer les yeux pour ne pas voir l'infiguré qui passe.

¹²⁵³ G. VIENNE, « *I apologizze*, feuille de salle », *op. cit.*

¹²⁵⁴ Nous reprenons à travers ce terme le sous-titre de l'ouvrage de Yannick Butel avec lequel nous avons ouvert les « Préliminaires pour cerner la présence » : *Essai sur la présence au théâtre. L'effet de cerne*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Conclusion générale

Brunelle Eruli écrivait en 1995 dans la revue *Puck* que la marionnette « n'est qu'un effet de théâtre. À cause de cela, la marionnette est le corps théâtral par excellence »¹²⁵⁵. À l'issue de notre analyse, il apparaît que ce corps théâtral atteint l'essence du dramatique car, spectral, il n'existe que performé par l'acte de sa difficile et évanescence.

L'analyse de la dislocation des « deux corps de la marionnette », tels que définis par Amos Fergombé et dont le principe se retrouve dans les principales théories des arts de la marionnette, a ouvert la voie à l'exploration de sa spécificité figurale. À partir d'une constellation d'œuvres qui avaient suscité en nous le doute quant à la qualité des corps et du visible, nous avons pu observer que la singularité de la figure marionnettique tient à son oscillation entre opacité et évanescence. Nos analyses ont enrichi la distinction opérée par la théorie entre objet et sujet d'une approche dynamique de l'ensemble du dispositif marionnettique, qui conduit à considérer la double oscillation dramatique de la figure en termes d'écriture spectrale.

Dans les créations de la Mue/te, des Ateliers du spectacle, de Gisèle Vienne, du Clastic Théâtre, de Phia Ménard, de Guillaume Lecamus, de Benjamin Verdonck et des Rémouleurs, les figures marionnettiques percent à la surface du visible ou s'ancrent dans l'opacité de la matière, elles sont irréductibles à un objet animé. À partir de neuf des créations de ces artistes, nous avons élargi l'horizon de nos analyses à l'ensemble d'un paysage, cernant progressivement les possibles des dramaturgies marionnettiques. Alors que nous avons entamé la recherche en associant à cet adjectif le seul principe d'extériorisation de la présence dramatique par rapport au corps de l'acteur, il nous apparaît à ce stade que le sens dramaturgique du « marionnettique » peut être saisi de façon plus riche, grâce au concept de présence.

¹²⁵⁵ B. ERULI, « Ruptures d'échelle », *op. cit.*, p. 7.

Nous avons tenté, au seuil de notre analyse, de nous parer d'outils théoriques empruntés aux arts de l'image et aux sciences humaines (philosophie, anthropologie iconologie, médiologie) et d'enrichir ceux-ci d'approches issues du théâtre (notamment celles de Zeami, Paul Claudel, Valère Novarina et Denis Guénoun). L'enjeu était de créer le socle terminologique d'une analyse des présences dramatiques dans leur manifestation singulière et marionnettique. Bien que le concept de « présence » se pare le plus souvent d'une aura de mystère dans les discours théoriques et de certains praticien·ne·s, nous avons pu identifier quelques indices objectivables et récurrents. La présence est un phénomène dramatique, qui marque la rupture avec un ordre linéaire et continu. Elle possède en cela la faculté de retenir et de faire converger les regards et les rythmes corporels. Depuis ce socle théorique, qui nécessitait d'aborder la présence sous le double angle du sensible et du technique, notre analyse s'est consacrée aux œuvres contemporaines pour y saisir les modalités et les enjeux de la défiguration marionnettique.

Nous nous sommes rendu·e·s témoins de la ruine de l'objet-marionnette. S'il persiste des formes d'objets animés sur les scènes contemporaines, nous repérons des atteintes nombreuses à leur densité, leur unité et leur fixité matérielle. Ils se présentent sous la forme de fragments dont le fonctionnement n'est pas uniquement métonymique mais rend dramatique l'absence du tout. Les visages autonomes traversant *Point de croix* chez la Mue/tte disent l'absence des disparu·e·s argentin·e·s, le masque porté par les danseuses de Gisèle Vienne dans *Showroomdummies* leur ôte une part d'humanité. En outre, ces fragments épars s'articulent de façon organique dans l'espace, de façon à ériger des corps en constellation qui intègrent une part d'immatériel. Chez Phia Ménard, la forme même de l'objet est en perpétuelle métamorphose. La manipulation de matières informes, brutes et fluides, ébranle la possibilité pour les spectateur·trice·s de se projeter et de reconnaître une figure. Elle déplace le cœur du drame vers la relation de la matière et des corps, ou vers le geste plastique qui tente, parfois vainement, de *donner figure*. Ces altérations de la qualité matérielle de l'objet soutiennent des dramaturgies du trouble dans le genre, du questionnement sur les relations de l'individu au groupe et des imaginaires de la transition. Elles ouvrent sur un devenir immatériel de la figure marionnettique. Nombre des processus de création analysés témoignent d'une approche du son et de la lumière comme matériaux dramatiques, au même titre que les objets ou le texte. L'approche sculpturale des médiums ondulatoires permet l'élaboration de figures évanescents. Cette imperceptibilité de la figure évoque des états transitionnels et crépusculaires et tient à des expériences spectaculaires singulières. L'hypersollicitation sensorielle et l'indistinction crépusculaire défient les facultés perceptives et aiguissent les sens. Elles ouvrent les corps à l'extraordinaire d'une présence marionnettique existant comme flux.

S'il est devenu topique dans le champ des arts de la marionnette, depuis la sortie du castelet, de mettre en scène la construction ou le démantèlement d'un corps-objet au fil de la représentation, cette seule observation ne suffit pas à montrer la dissociation possible entre l'apparaître et l'être de la figure. L'atteinte à la matérialité de l'objet ne signifie pas nécessairement l'atteinte à son fonctionnement iconique. La deuxième partie de la thèse s'est donc intéressée à la disjonction entre lieux de la présence et lieux de la matière

Par l'élargissement de notre perspective analytique, passant du seul objet à l'ensemble du dispositif, nous avons montré dans la deuxième partie de la thèse que la présence s'autonomise par rapport à l'objet fixe. Elle se diffuse et se structure, au-delà des objets finis. La figure marionnettique paysagée devient un principe d'écriture spatiale. Nous avons analysé la façon dont l'hyper-semblance d'un mannequin pouvait produire l'effet de sa désanimation. Parallèlement, les interprètes travaillent à une forme d'évidement de la chair. La combinaison de ces mécanismes produit l'effet d'une circulation de la présence, sans hiérarchie entre les corps et les objets. Elle donne à voir des humains comme objets et des objets animés discontinûment. Dès lors, l'inertie de l'objet exhibé est pleinement investie d'un sens de résistance à l'animation et à la métaphorisation. En outre, l'effet de vacillement dans l'habitation des formes humaines et non-humaines permet un jeu sur les présences à l'entour des corps. Les principes de l'animation immobile, que nous avons renommée plus précisément animation illusoire (parce qu'un mouvement y est souvent effectif) rendent dramatique le mouvement potentiel, bien qu'empêché, de la figure. L'investissement imaginaire d'une aura de la matière n'ouvre pour autant sur aucune transcendance. Elle se veut, chez François Lazaro, un moyen d'écoute de la matière et du lieu. De même, le fonctionnement iconique de l'objet est enrayé dans des pratiques comme celles de Guillaume Lecamus, qui déplacent le regard vers « l'entre » des corps ou qui désamorcent la projection sur l'objet. Chez Gisèle Vienne également, on repère la récurrence d'un geste qui n'est pas celui de la manipulation mais simplement de l'installation. Pour Jean-Pierre Larroche, il s'agit de disposer, cadrer, redresser, déplacer les objets, matières ou images déjà visibles au plateau. Il n'y est pas question de rendre perceptible une figure invisible qui prendrait progressivement forme (ce qui rejouerait l'interdépendance entre la visibilité et l'intensité de la présence) mais, à l'inverse, d'augmenter l'intensité de présence d'éléments appartenant déjà au visible. Les mannequins de Gisèle Vienne, les pantins de Francis Marshall, les sacs plastiques déchiquetés de Phia Ménard, ces corps ou matières inertes existent sur le plan dramatique par leur tension entre opacité et transparence médiumnique. Objets discontinûment animés, leur inertie perce le plateau d'une absence. Un tel mode d'élaboration de la présence érige l'objet en simple balise pour le

regard, plus qu'en corps de la figure animée. Elle, se déploie potentiellement en-dehors des corps, d'un lieu du dispositif à l'autre. Elle acquiert, comme chez Benjamin Verdonck, un caractère de figure paysagée. Aussi la dislocation du double corps ouvre-t-elle sur modulation du principe dramatique. La structure linéaire et chronologique du drame aristotélicien s'efface au profit de tensions, dans l'espace, parfois encloses dans le contraste « clastique » entre deux couleurs, entre deux formes, entre deux corps de natures ou d'échelles différentes. Un tel potentiel marionnettique de mise en drame du lieu permet par exemple à François Lázaro de soulever la question de la mémoire ouvrière dans un territoire touché par la désindustrialisation.

Enfin, nous avons tenté de montrer que l'indépendance relative de la circulation des présences par rapport aux lieux du corps et de l'objet met en cause la perceptibilité de la présence. Si une présence très intense peut se manifester dans l'invisible, il est aussi des figures qui n'apparaissent qu'à la surface des corps, sous la forme infime du frisson. La déformation imperceptible d'une surface (dans *Paysages de nos larmes* du collectif Kahraba), les mouvements qui agitent faiblement une peau mise à nue (dans *Rêves et motifs* des Rémouleurs ou *Terres invisibles* de la compagnie Livsmedlet) ou encore la rupture d'un souffle qui semblait éternel (dans les installations de Zimoun, Gilbert Peyre ou Gisèle Vienne) sont autant de manifestations épidermiques et rythmiquement poignantes d'une figure frissonnante. Ces dispositifs qui ne retiennent que les traits minimaux et suffisants de la présence dramatique atteignent une forme essentielle du dramatique. Drame du souffle coupé, drame de la crispation d'un muscle, drame d'une voix effleurant fragilement l'oreille d'un spectateur, qui soudainement se découvre une nouvelle capacité d'attention à l'infiniment petit.

La figure témoigne, outre d'une variation d'ampleur dans le visible, d'une intensité vacillante, qui confine au paradoxe lorsqu'elle devient effet d'absence. Convoquant des figures appartenant au passé (chez les Rémouleurs), au lointain (chez La Mue/tte) voire à la mort (chez Gisèle Vienne), les écritures contemporaines rejoignent l'imaginaire des fantasmagories du XIX^e siècle. Toutefois, on y trouve une porosité des différentes strates de réalité qui défait le contour rassurant du fantôme romantique et produit un doute plus essentiel sur ce que nous pensons être présent. Les formes ne sont plus assignables assurément à l'une ou l'autre des strates du réel, de l'espace et du temps. Elles se construisent dans un écart, sous forme de présences feuilletées, laissant apparentes leurs jointures. La forme d'absence qui s'élabore à ces endroits est troublante car elle dérange un lien que nous opérons habituellement entre l'invisible et l'absent et qui se fonde dans notre qualité d'êtres incarnés. La figure marionnettique parvient donc à rendre l'absence agissante. L'élaboration d'une absence provoque le sentiment d'*Unheimliche* – ou

« inquiétante étrangeté » – ainsi nommé par Sigmund Freud, autrement dit le sentiment inquiétant d'un éloignement de ce qui nous est proche. La dialectique de la présence marionnettique – qui peut devenir politique – tient à cette dynamique : elle met le passé au présent et alerte ainsi sur le disparaissant. Enfin, la mise en œuvre d'un nivellement du visible implique de connaître et d'orienter les mécanismes de vision collective. Ceux-ci sont conditionnés culturellement autant que physiquement. Les artistes jouent donc à la fois du partage d'un code et d'une manipulation sensorielle pour défaire les pactes du « comme si » iconique, pour dérouter le regard et lui proposer d'autres chemins. Ces effets de manipulation des regards permettent de ne jamais figer le cadre, le discours, le sens qui passent à travers l'œuvre. Ils sont opérés à vue et rendent opaques les mécanismes de la vision ce qui permet aux spectateur·trice·s de prendre conscience de ses propres codes de lecture. L'effet de cerne des regards convie les spectateur·trice·s à prendre leur part du travail de figuration et à prendre conscience de leurs propres impensés.

Au cours de ce cheminement à travers les œuvres, nous avons donc repéré les termes de l'oscillation dramatique de la figure entre opacité et évanescence. (cf. Figure 50) Cette dynamique structure ce que nous nommons une écriture spectrale, c'est-à-dire une approche du drame suivant une conception stratifiée de l'espace. Dans son acception physique, le terme « spectre » désigne autant la « variation dans l'intensité ou dans la phase d'un rayonnement complexe »¹²⁵⁶ que les images produites par diffraction de la lumière blanche (« images juxtaposées formant une suite ininterrompue de couleurs, et correspondant à la décomposition de la lumière blanche par réfraction »¹²⁵⁷). Ainsi l'écriture spectrale des dispositifs s'est-elle substituée à la forme du spectre romantique. Le dispositif marionnettique repose sur une conception du visible, comme tissage d'un réseau de codes, de formes et d'infigurés. L'opacité d'un objet défait le regard métaphorique et rapatrie le drame dans l'immanence des corps, tels ceux lourds et avachis des pantins de Francis Marshall dans les *Hurlements* ou ceux de Zimoun, tout abstraits et faits de matériaux bruts. L'évanescence d'une apparition lumineuse ne retient du drame que le mouvement d'une voix – celle d'Alexandre Grothendieck dans *Rêves et motifs* des Rémouleurs – ou la recherche d'une présence qui échappe à la figuration – celle de « l'animal épique » des Ateliers du spectacle. Les formes en scène, le jeu des lumières et des sons, comme le texte, cernent ainsi le regard du·de la spectateur·trice, sans juger exactement de ce qu'il s'agit, pour lui, de voir *passer*.

¹²⁵⁶ « Spectre », *op. cit.*

¹²⁵⁷ *Id.*

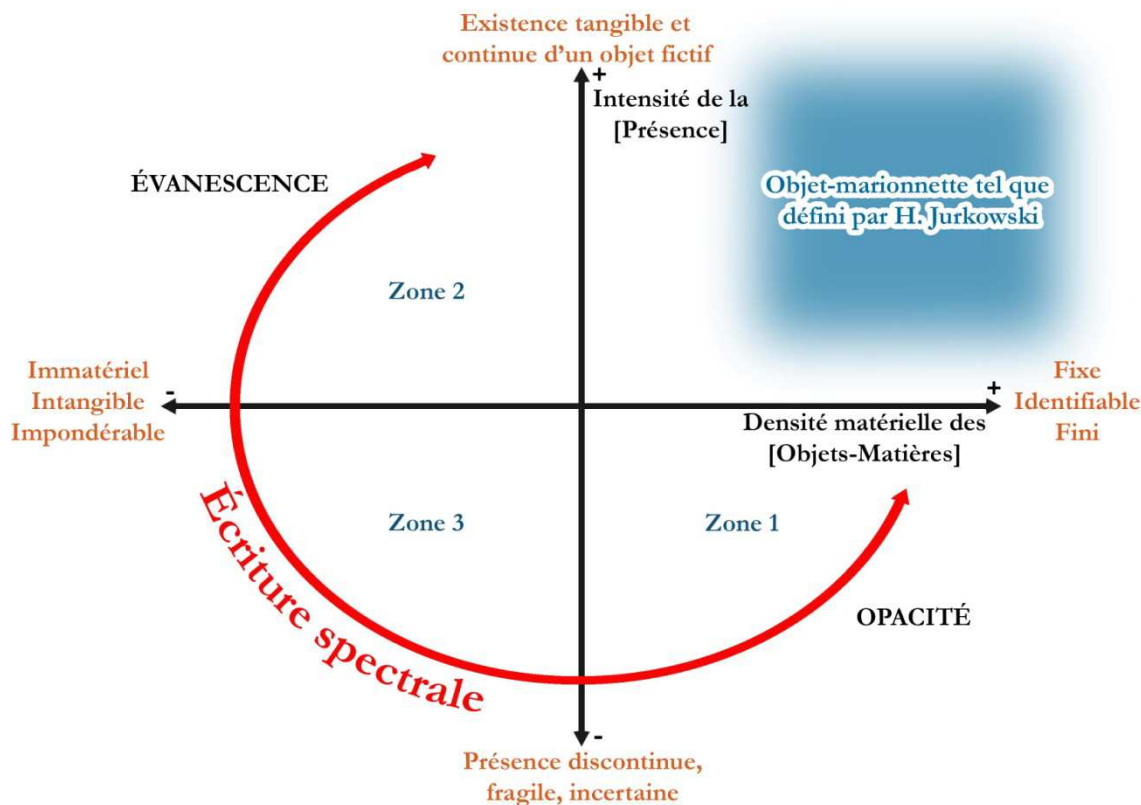


Figure 50 - Oscillation de la figure et écriture spectrale

Notre analyse des créations contemporaines ouvre sur une conception performative et non plastique de la figure marionnettique. Dans l'ensemble des créations abordées, nous trouvons, malgré la diversité des techniques, une mise en drame de la figuration marionnettique comme processus, c'est-à-dire comme structure, qui nie provisoirement ou ponctuellement toute forme. À partir de l'approche philosophique de Denis Guénoun, nous pourrions affirmer que la figure marionnettique ne distingue pas le faire et la présence¹²⁵⁸, elle « fait présence ». L'écriture marionnettique organise non pas l'action de la figure mais comment sa figuration agit, ainsi que ce que modifie son ancrage fragile dans le visible et dans notre présent. Ces conclusions replacent au cœur du propos l'influence de la pensée de Peter Brook sur notre conception de l'essence du dramatique. La figure marionnettique contemporaine est l'outil d'un drame organisé autour du vide et par l'écriture d'écart minimaux par rapport à lui.

Yannick Butel nous propose également de penser la présence comme maladie du théâtre :

¹²⁵⁸ Voir D. GUÉNOUN, *Actions et acteurs*, op. cit., et *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, op. cit.

Elle rompt avec le rythme sans relief de la vie. Elle est un dépaysement, une *vitalisation par le vide*. [...] Parfois, le théâtre est une *pensée nomade* et ses ateliers des lieux de ralentis, des espaces de pesanteur, des sursis, d'ajournement du résultat, de leur, de piétinement... des zones de retardements voulus.¹²⁵⁹

Une telle description correspond précisément à la figure marionnettique saisie dans son drame de l'apparaître, comme rythme plus que comme forme, comme écart plus que comme matière. Frayant avec le vide et l'ondulatoire, contre l'opacité et l'immobilité des corps de pantins et des mannequins appesantis, le « retardement » de cette présence fait de son émergence comme « pensée nomade » une épiphanie d'une grande puissance.

Le champ marionnettique ne doit pas être pensé comme champ séparé de ce que nous nommions précédemment – et par seul souci de distinguer d'abord clairement l'unité de notre corpus – « théâtre d'acteur·trice·s ». À l'inverse, la singularité et le caractère essentiel de la présence marionnettique informent le fait dramatique plus généralement. Les questions du souffle, du rayonnement et de la voix de l'interprète en jeu s'enrichissent de la connaissance des principes marionnettiques.¹²⁶⁰

Dans la mesure où nous avons ouvert cette étude en nous situant en marge des effets numériques de présence théâtrale, nous reviendrons sur ce point pour affirmer qu'une spécificité du marionnettique pourrait être sa faculté d'oscillation, cette spectralité qui s'étend du corps fantomatique aux principes mêmes d'une écriture. Nous suivons à cet égard les pistes ouvertes par Didier Plassard dans son article « Une affaire de présence ». Cherchant à situer les attentes nouvelles vis-à-vis des arts de la marionnette dans un contexte de développement technologique, il affirme que :

le théâtre de figure, dans ce nouveau contexte, doit être redéfini comme l'art de la variation de la présence. C'est-à-dire l'art dans lequel ce n'est pas la présence pleine, intégrale de l'interprète qui crée les conditions de l'acte artistique (ce que réalisent le théâtre d'acteurs, la danse, la performance), mais où chaque apparition, la plus infime soit-elle, est en elle-même un événement [...].¹²⁶¹

Situant notre questionnement dans son contexte culturel, nous ne pouvons nier l'évolution des regards sous l'influence des nouvelles technologies de l'image. La qualité d'oscillation de la présence que nous avons mise au jour informe sur la spécificité du marionnettique et sur son irréductibilité à un effet de présence numérique, le plus parfait soit-il.

¹²⁵⁹ Y. BUTEL, *Essai sur la présence au théâtre*, op. cit., p. 69 et 76.

¹²⁶⁰ C'est notamment la raison pour laquelle notre attention a été retenue par des œuvres qui ne mettent en scène aucun objet réel telles *The Pyre* de Gisèle Vienne.

¹²⁶¹ D. PLASSARD, « Une affaire de présence », *Bleecker Street (Abordages)*, n° 1-2, « Masques et figures », octobre 2004, p. 49-52.

Pour conclure cette étude, nous souhaitons préciser à nouveau que l'ensemble de nos analyses ne doit pas aboutir à une conception éthérée ni abstraite des pratiques marionnettiques. Si nous avons cherché à démontrer l'autonomie de la figure vis-à-vis de tout ancrage matériel, il reste que son oscillation ne peut s'organiser que par un balisage précis de l'invisible. Les objets, les corps et les matières structurent la circulation de la figure. L'objet-marionnette ne peut plus être pensé comme tel d'un point de vue fonctionnel mais l'objet et la matière sont là, comme la lumière et le son, qui font l'objet d'un travail plastique. Notre analyse continue d'affirmer la spécificité des besoins des artistes, pratiquant la défiguration marionnettique et l'écriture spectrale, en termes d'espaces et de moyens pour la création de leurs œuvres. La question plus précise de l'évolution de ces besoins pourrait d'ailleurs ouvrir des perspectives pour de futures recherches.

Outre les questions patrimoniales, muséologiques et pédagogiques qu'ouvrent nos propositions théoriques, la question des écritures spectrales se pose fondamentalement aux metteur·se·s en scène et dramaturges. L'appréhension de l'espace stratifié par le nivellement des présences pourrait ouvrir sur de nouvelles approches de la dramaturgie et amener par exemple une réarticulation des corps de métier au cours du processus de création, prenant autrement en compte la création sonore, la lumière ou la manipulation scénographique. Aussi poursuivrons-nous la recherche d'échos à nos propositions théoriques dans les processus poïétiques en accompagnant des artistes dans l'écriture. L'appréhension de l'espace dramatique comme lieu d'un drame enclos pourrait nourrir des approches du dramatique en-dehors des espaces dédiés. Cette recherche s'est ouverte sur une expérience de spectatrice, elle se conclut sur une envie de recherche artistique. Le champ marionnettique nous a ouvert à une autre appréhension du dramatique, qui promet des dialogues fructueux avec les artistes et un renouvellement des imaginaires liés aux arts de la marionnette.

Index nominum

Sélection de noms de personnes et de compagnies cités dans les volumes 1 et 2 de la thèse.
(Les pages du volume 2 sont indiquées en fin de liste et leur numérotation reprend à 1.)

7

7 au soir · 364, 579

A

Amoros et Augustin · 207, 579
Anges au Plafond (Les) · 185, 374, 381, 384
Appia, Adolphe · 103, 226
Artaud, Antonin · 103, 140, 224, 243, 247, 249, 336, 349, 377, 378, 380, 402, 455, 456, 475, 593, 594
Ateliers du spectacle (Les) · 7, 21, 33, 34, 104, 110, 111, 114, 138, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 169, 172, 174, 187, 197, 200, 205, 206, 207, 223, 247, 251, 253, 313, 322, 350, 357, 370, 398, 399, 400, 435, 440, 441, 481, 495, 497, 499, 524, 525, 527, 543, 548, 563, 565, 567, 579, 600, 601, 606, 607, 5, 7, 8, 9, 63, 66
Augé, Marc · 72, 348, 405, 591

B

Banu, Georges · 56, 81, 82, 86, 91, 94, 230, 234, 288, 309, 316, 437, 466, 482, 486, 585, 598, 600
Barthes, Roland · 130, 371, 410, 422, 423, 446, 448, 590, 591, 600
Beauchamp, Hélène · 25, 102, 103, 227, 361, 587, 588, 598
Belle Meunière (La) · 101, 154, 183, 184, 188, 193, 268, 285, 338, 339, 367, 395, 579, 588, 604
Belting, Hans · 44, 73, 74, 75, 77, 81, 160, 237, 255, 308, 310, 317, 337, 346, 452, 502, 512, 523, 591
Benjamin, Walter · 308, 337, 343, 474, 545, 591, 595
Borie, Monique · 41, 70, 71, 103, 230, 288, 348, 350, 455, 456, 458, 465, 468, 488, 535, 586, 597, 90
Bourassa, Renée · 76, 201, 556, 595
Brook, Peter · 3, 80, 341, 568, 586
Butel, Yannick · 49, 51, 54, 61, 64, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 95, 412, 432, 433, 436, 446, 466, 474, 544, 561, 568, 569, 586, 594

C

Callies, Grégoire · 192, 355, 362, 363, 587, 598
Capdevielle, Jonathan · 32, 107, 119, 161, 175, 176, 267, 271, 276, 281, 293, 316, 317, 321, 323, 326, 372, 427, 438, 457, 465, 495, 603, 31, 148, 151
Cendrars, Blaise · 122, 123, 139, 140, 591, 592, 611
Certeau, Michel (de) · 254
Clastic Théâtre · 7, 20, 22, 23, 30, 31, 61, 67, 72, 75, 83, 90, 99, 101, 107, 111, 114, 115, 123, 124, 128, 133, 134, 147, 148, 149, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 172, 173, 202, 204, 207, 209, 210, 211, 219, 220, 226, 228, 233, 234, 235, 239, 242, 243, 244, 247, 253, 256, 272, 279, 280, 283, 294, 296, 304, 311, 315, 318, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 333, 334, 340, 344, 345, 347, 350, 351, 352, 358, 364, 370, 373, 374, 378, 380, 391, 392, 393, 394, 406, 428, 432, 437, 438, 439, 451, 454, 455, 456, 459, 475, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 494, 496, 497, 498, 500, 503, 504, 505, 506, 516, 517, 518, 519, 530, 535, 547, 550, 552, 554, 556, 563, 565, 580, 601, 602, 606, 607, 5, 11, 73, 91, 96, 99, 105
Claudel, Paul · 25, 78, 91, 186, 211, 240, 386, 387, 426, 427, 486, 564, 586, 592, 593, 600
Cooper, Denis · 107, 291, 297, 335, 520, 521, 603, 31, 147, 148, 149, 156, 162
Craig, Edward Gordon · 89, 103, 226, 274, 279, 280, 282, 362, 372, 400, 455, 456, 587, 603, 604

D

Debray, Régis · 73, 160, 451, 452, 455, 502, 505, 541, 542, 547, 599
Decroux, Etienne · 80, 85, 116, 123, 141, 273, 364, 593
Delbono, Pippo · 62, 64, 593
Didi-Huberman, Georges · 454, 458, 473, 474, 482, 483, 484, 526, 527, 590
Dommenge, Thomas · 67, 68, 69, 78, 90, 353, 591

E

Eruli, Brunella · 24, 141, 150, 153, 198, 230, 260, 267, 310, 311, 331, 339, 342, 563, 588, 599

F

Féral, Josette · 76, 201, 204, 453, 469, 475, 595, 596
Fergombé, Amos · 7, 26, 107, 307, 314, 340, 352, 367, 453, 541, 563, 596
Fleury, Raphaële · 7, 9, 22, 25, 75, 78, 107, 211, 316, 335, 586, 587, 588, 590, 597

G

García, Lorca, Federico · 51, 79, 81, 86, 87, 91, 92, 591
Genet, Jean · 27, 455, 456, 594, 147, 148
Genty, Philippe · 300, 365, 495, 496, 587, 590
Grazioli, Cristina · 7, 21, 225, 226, 227, 229, 240, 242, 243, 368, 424, 433, 585, 598
Guénoun, Denis · 58, 59, 60, 61, 64, 199, 214, 310, 311, 312, 356, 549, 564, 568, 593, 594

H

Heggen, Claire · 7, 56, 85, 116, 118, 139, 141, 218, 256, 273, 288, 364, 581, 587, 588
Henry, Michel · 65, 85, 190, 275, 276, 278, 303, 366, 592, 594
Hotel Modern · 205, 207, 580

J

Jamain, Claude · 228
Jarry, Alfred · 103, 141, 587
Joly, Yves · 123, 124, 178, 179, 180, 580, 605
Jurkowski, Henryk · 21, 22, 27, 52, 55, 110, 113, 135, 150, 179, 211, 247, 287, 307, 453, 501, 585, 587

K

Kahraba (Collectif) · 111, 117, 131, 169, 177, 178, 186, 196, 215, 222, 253, 325, 350, 358, 359, 366, 370, 374, 416, 421, 428, 433, 443, 544, 550, 566, 581
Kantor, Tadeusz · 26, 27, 89, 109, 128, 129, 170, 171, 181, 193, 194, 263, 264, 267, 268, 274, 279, 282, 283, 307, 310, 311, 313, 319, 334, 342, 358, 372, 455, 456, 457, 493, 530, 587, 589, 594, 596, 603, 604, 106
Kantorowicz, Ernst · 26, 27, 307, 594

L

LaOù Théâtre · 262, 267, 581

Latour, Bruno · 71, 72, 76, 349, 351, 352, 367, 532, 533, 591

L'Entrouvert (Théâtre) · 184, 190, 366, 580

Licorne (La) · 107, 171, 332, 581

Livmedlet (Compagnie) · 421, 422, 439, 447, 566, 581

Louski-Pane, Arnaud · 7, 101, 154, 184, 185, 189, 192, 193, 195, 301, 366, 367, 433, 458, 511, 512, 581, 597, 604

M

Maeterlinck, Maurice · 103, 225, 248, 262, 279, 328, 474, 595

Mannoni, Octave · 506, 523, 531, 532, 591

Marshall, Francis · 20, 22, 31, 99, 101, 109, 128, 133, 134, 147, 148, 149, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 207, 209, 210, 219, 272, 318, 320, 321, 326, 343, 373, 380, 393, 394, 437, 475, 476, 477, 478, 479, 482, 496, 505, 534, 565, 567, 601, 606, 607, 11, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89

Mattéoli, Jean-Luc · 128, 134, 171, 308, 313, 320, 334, 337, 339, 340, 341, 414, 476, 497, 545, 597

Mèredieu, Florence (de) · 184, 185, 200, 221, 402, 590, 596

Mondzain, Marie-José · 65, 66, 67, 83, 84, 160, 319, 320, 350, 351, 411, 501, 502, 503, 510, 515, 516, 522, 523, 527, 533, 536, 555, 597

Morbus Théâtre · 7, 21, 32, 63, 75, 83, 90, 95, 110, 139, 158, 200, 205, 219, 235, 253, 267, 284, 294, 295, 296, 298, 302, 304, 311, 327, 328, 334, 347, 348, 349, 350, 374, 381, 383, 398, 417, 418, 445, 495, 504, 513, 535, 547, 550, 563, 565, 581, 602, 606, 607, 608, 5, 월 11, 15, 16, 81, 89, 95

Mori, Masahiro · 265, 266, 405, 596

Mossoux, Nicole · 63, 143, 144, 223, 237, 261, 262, 277, 278, 581, 606, 19, 50, 51

Mue/tte (La) · 7, 36, 37, 38, 63, 110, 111, 114, 115, 117, 118, 125, 127, 143, 144, 145, 146, 147, 154, 155, 156, 158, 163, 167, 168, 169, 170, 191, 200, 207, 208, 210, 212, 216, 218, 222, 226, 227, 237, 245, 247, 253, 261, 268, 269, 281, 334, 335, 363, 364, 366, 370, 월 374, 375, 392, 396, 397, 398, 421, 440, 441, 444, 454, 455, 460, 461, 465, 469, 470, 477, 479, 480, 481, 483, 495, 498, 524, 525, 527, 550, 551, 563, 564, 566, 581, 606, 607, 608, 5, 19, 20, 39, 45, 55, 61

N

Nadj, Josef · 268, 301, 581

Niculescu, Margareta · 338, 364

Non Nova (Compagnie) · 7, 22, 35, 57, 59, 63, 75, 83, 90, 92, 101, 110, 111, 135, 136, 154, 158, 176, 183, 184,

187, 188, 189, 190, 192, 218, 231, 232, 233, 234, 239,
243, 245, 247, 268, 273, 283, 284, 285, 290, 291, 315,
339, 342, 343, 344, 358, 365, 366, 370, 389, 392,
394, 402, 413, 421, 423, 430, 433, 444, 454, 455,
460, 461, 463, 465, 488, 492, 493, 494, 503, 506, 507,
510, 513, 537, 544, 550, 551, 555, 563, 564, 565, 581,
602, 606, 608, 5, 17, 18, 109, 118

Novarina, Valère · 53, 54, 59, 153, 154, 162, 169, 189,
198, 200, 230, 232, 234, 239, 287, 292, 371, 397, 398,
402, 432, 448, 449, 540, 559, 564, 586, 587, 594, 604

O

Oida, Yoshi · 62, 63, 64, 80, 83, 92, 93, 236, 302, 419,
420, 427, 593

P

Paré, Zaven · 120, 162, 163, 212, 225, 227, 343, 582,
596, 604

Pavis, Patrice · 40, 51, 52, 54, 55, 58, 61, 87, 585

Pereira, Marta · 7, 39, 194, 195, 222, 269, 298, 301, 302,
374, 375, 381, 395, 471, 472, 529, 530, 582, 5, 33

Peyre, Gilbert · 107, 126, 132, 133, 192, 331, 333, 343,
431, 519, 566, 582

Plassard, Didier · 7, 25, 40, 102, 103, 104, 107, 109, 154,
166, 167, 179, 189, 204, 261, 263, 266, 275, 351, 377,
397, 432, 443, 448, 449, 452, 559, 569, 586, 587, 588,
589, 596, 597, 604

Pradier, Jean-Marie · 197, 509, 592

R

Rancière, Jacques · 504, 543, 599

Recoing, Alain · 360, 361, 364, 587, 588

Rémouleurs (Les) · 7, 26, 27, 36, 39, 57, 63, 111, 172,
173, 178, 179, 180, 185, 189, 200, 202, 203, 207, 212,
213, 222, 224, 229, 247, 288, 334, 336, 344, 349, 352,
368, 370, 374, 378, 379, 381, 382, 388, 389, 390, 391,
407, 418, 419, 422, 432, 434, 435, 443, 454, 465, 469,
486, 487, 495, 503, 511, 513, 514, 515, 529, 538, 539,
542, 543, 546, 547, 550, 552, 554, 563, 566, 567, 582,
602, 603, 606, 607, 608, 5, 21, 22, 123, 130, 136

Rilke, Rainer Maria · 113, 114, 225, 227, 229, 238, 239,
242, 247, 248, 368, 392, 424, 590, 598, 602

Robertson, Étienne-Gaspard Robert · 226, 389, 461, 125

Ryngaert, Jean-Pierre · 41, 42, 53, 132, 162, 163, 248,
548, 586, 587

S

S'appelle reviens · 184, 227, 582

Schlemmer, Oskar · 104, 180, 181, 279, 582, 598

Schönbein, Ilka · 142, 218, 261, 587

Schulz, Bruno · 191, 263, 552, 553, 602

Sermon, Julie · 7, 22, 23, 24, 41, 42, 53, 75, 107, 162,
163, 183, 189, 248, 271, 330, 367, 548, 586, 587, 588,
589, 590, 597

Sieffert, René · 56, 61, 86, 91, 486, 598, 600

Steur, Nick · 320, 322, 446, 458, 583

T

Teschner, Richard · 228

Théâtre du Mouvement · 85, 116, 118, 141

Théâtre Sans Toit · 300, 583

Tillis, Steve · 27, 179, 307, 453, 588

Trois Six Trente · 126, 127, 264, 265, 266, 267, 328,
583, 589

Tschudin, Jean-Jacques · 56, 88, 130, 440, 586, 600

Turak · 213, 328, 332, 340, 341, 369, 583, 588

U

Ubersfeld, Anne · 254, 506, 586, 598

UBU · 120, 161, 162, 583, 596

V

Verdonck, Benjamin · 7, 27, 34, 47, 90, 101, 104, 110,
178, 181, 182, 196, 197, 228, 229, 233, 253, 323, 357,
358, 360, 361, 402, 441, 446, 451, 455, 465, 466, 467,
469, 473, 474, 490, 491, 493, 494, 495, 498, 504, 524,
527, 528, 530, 535, 546, 556, 563, 566, 583, 606,
607, 608, 5, 23, 24, 139

Vernant, Jean-Pierre · 70, 455, 456, 458, 459, 592

Vidal, Denis · 169, 248, 592

Vienne, Gisèle · 7, 20, 22, 26, 27, 31, 61, 67, 72, 75, 89,
101, 105, 107, 108, 110, 114, 115, 119, 120, 153, 158,
159, 160, 161, 175, 200, 216, 217, 218, 222, 226, 227,
241, 242, 245, 247, 253, 262, 265, 266, 267, 271, 274,
277, 279, 281, 282, 284, 286, 288, 291, 293, 298, 303,
304, 311, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 325,
326, 331, 334, 335, 341, 343, 346, 348, 350, 352, 357,
358, 370, 371, 372, 375, 379, 380, 385, 386, 391, 392,
396, 402, 426, 429, 431, 433, 436, 438, 444, 451, 454,
455, 456, 457, 458, 460, 463, 485, 493, 494, 495, 498,
500, 503, 504, 506, 508, 509, 510, 511, 513, 519, 521,
527, 529, 530, 534, 535, 536, 537, 543, 550, 553, 555,

556, 561, 563, 564, 565, 566, 569, 603, 604, 606, 607,
5, 31, 147

Z

Zeami · 55, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 80, 86, 88, 91, 93, 95,
441, 486, 564, 600

7

7 au soir 364, 579

A

Amoros et Augustin 207, 579
Anges au Plafond (Les) 185, 374, 381, 384
Appia, Adolphe 103, 226
Artaud, Antonin 103, 140, 224, 243, 247, 249, 336, 349,
377, 378, 380, 402, 455, 456, 475, 593, 594
Ateliers du spectacle (Les) 7, 21, 33, 34, 104, 110, 111,
114, 138, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 169, 172, 174,
187, 197, 200, 205, 206, 207, 223, 247, 251, 253, 313,
322, 350, 357, 370, 398, 399, 400, 435, 440, 441, 481,
495, 497, 499, 524, 525, 527, 543, 548, 563, 565, 567,
579, 600, 601, 606, 607, 5, 7, 8, 9, 63, 66
Augé, Marc 72, 348, 405, 591

B

Banu, Georges 56, 81, 82, 86, 91, 94, 230, 234, 288, 309,
316, 437, 466, 482, 486, 585, 598, 600
Barthes, Roland 130, 371, 410, 422, 423, 446, 448, 590,
591, 600
Beauchamp, Hélène 25, 102, 103, 227, 361, 587, 588, 598
Belle Meunière (La) 101, 154, 183, 184, 188, 193, 268,
285, 338, 339, 367, 395, 579, 588, 604
Belting, Hans 44, 73, 74, 75, 77, 81, 160, 237, 255, 308,
310, 317, 337, 346, 452, 502, 512, 523, 591
Benjamin, Walter 308, 337, 343, 474, 545, 591, 595
Borie, Monique 41, 70, 71, 103, 230, 288, 348, 350, 455,
456, 458, 465, 468, 488, 535, 586, 597, 90
Bourassa, Renée 76, 201, 556, 595
Brook, Peter 3, 80, 341, 568, 586
Butel, Yannick 49, 51, 54, 61, 64, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
88, 95, 412, 432, 433, 436, 446, 466, 474, 544, 561,
568, 569, 586, 594

Zimoun · 104, 107, 136, 137, 178, 180, 214, 215, 223,
241, 315, 331, 358, 370, 376, 402, 416, 431, 432, 433,
434, 511, 512, 518, 519, 530, 539, 545, 548, 566, 567,
584, 604, 115

C

Callies, Grégoire 192, 355, 362, 363, 587, 598
Capdevielle, Jonathan 32, 107, 119, 161, 175, 176, 267,
271, 276, 281, 293, 316, 317, 321, 323, 326, 372, 427,
438, 457, 465, 495, 603, 31, 148, 151
Cendrars, Blaise 122, 123, 139, 140, 591, 592, 611
Certeau, Michel (de) 254
Clastic Théâtre 7, 20, 22, 23, 30, 31, 61, 67, 72, 75, 83,
90, 99, 101, 107, 111, 114, 115, 123, 124, 128, 133,
134, 147, 148, 149, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 172,
173, 202, 204, 207, 209, 210, 211, 219, 220, 226, 228,
233, 234, 235, 239, 242, 243, 244, 247, 253,
256, 272, 279, 280, 283, 294, 296, 304, 311, 315,
318, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 333, 334,
340, 344, 345, 347, 350, 351, 352, 358, 364, 370, 373,
374, 378, 380, 391, 392, 393, 394, 406, 428, 432, 437,
438, 439, 451, 454, 455, 456, 459, 475, 477, 478, 479,
481, 482, 483, 494, 496, 497, 498, 500, 503, 504, 505,
506, 516, 517, 518, 519, 530, 535, 547, 550, 552, 554,
556, 563, 565, 580, 601, 602, 606, 607, 5, 11, 73, 91,
96, 99, 105
Claudé, Paul 25, 78, 91, 186, 211, 240, 386, 387, 426,
427, 486, 564, 586, 592, 593, 600
Cooper, Denis 107, 291, 297, 335, 520, 521, 603, 31,
147, 148, 149, 156, 162
Craig, Edward Gordon 89, 103, 226, 274, 279, 280, 282,
362, 372, 400, 455, 456, 587, 603, 604

D

Debray, Régis 73, 160, 451, 452, 455, 502, 505, 541, 542,
547, 599
Decroux, Etienne 80, 85, 116, 123, 141, 273, 364, 593
Delbono, Pippo 62, 64, 593
Didi-Huberman, Georges 454, 458, 473, 474, 482, 483,
484, 526, 527, 590
Dommenge, Thomas 67, 68, 69, 78, 90, 353, 591

E

Eruli, Brunella 24, 141, 150, 153, 198, 230, 260, 267, 310, 311, 331, 339, 342, 563, 588, 599

F

Féral, Josette 76, 201, 204, 453, 469, 475, 595, 596

Fergombé, Amos 7, 26, 107, 307, 314, 340, 352, 367, 453, 541, 563, 596

Fleury, Raphaële 7, 9, 22, 25, 75, 78, 107, 211, 316, 335, 586, 587, 588, 590, 597

G

García, Lorca, Federico 51, 79, 81, 86, 87, 91, 92, 591

Genet, Jean 27, 455, 456, 594, 147, 148

Genty, Philippe 300, 365, 495, 496, 587, 590

Grazioli, Cristina 7, 21, 225, 226, 227, 229, 240, 242, 243, 368, 424, 433, 585, 598

Guénoun, Denis 58, 59, 60, 61, 64, 199, 214, 310, 311, 312, 356, 549, 564, 568, 593, 594

H

Heggen, Claire 7, 56, 85, 116, 118, 139, 141, 218, 256, 273, 288, 364, 581, 587, 588

Henry, Michel 65, 85, 190, 275, 276, 278, 303, 366, 592, 594

Hotel Modern 205, 207, 580

J

Jamain, Claude 228

Jarry, Alfred 103, 141, 587

Joly, Yves 123, 124, 178, 179, 180, 580, 605

Jurkowski, Henryk 21, 22, 27, 52, 55, 110, 113, 135, 150, 179, 211, 247, 287, 307, 453, 501, 585, 587

K

Kahraba (Collectif) 111, 117, 131, 169, 177, 178, 186, 196, 215, 222, 253, 325, 350, 358, 359, 366, 370, 374, 416, 421, 428, 433, 443, 544, 550, 566, 581

Kantor, Tadeusz 26, 27, 89, 109, 128, 129, 170, 171, 181, 193, 194, 263, 264, 267, 268, 274, 279, 282, 283, 307, 310, 311, 313, 319, 334, 342, 358, 372, 455, 456, 457, 493, 530, 587, 589, 594, 596, 603, 604, 106

Kantorowicz, Ernst 26, 27, 307, 594

L

LaOù Théâtre 262, 267, 581

Latour, Bruno 71, 72, 76, 349, 351, 352, 367, 532, 533, 591

L'Entrouvert (Théâtre) 184, 190, 366, 580

Licorne (La) 107, 171, 332, 581

Livmedlet (Compagnie) 421, 422, 439, 447, 566, 581

Louski-Pane, Arnaud 7, 101, 154, 184, 185, 189, 192, 193, 195, 301, 366, 367, 433, 458, 511, 512, 581, 597, 604

M

Maeterlinck, Maurice 103, 225, 248, 262, 279, 328, 474, 595

Mannoni, Octave 506, 523, 531, 532, 591

Marshall, Francis 20, 22, 31, 99, 101, 109, 128, 133, 134, 147, 148, 149, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 207, 209, 210, 219, 272, 318, 320, 321, 326, 343, 373, 380, 393, 394, 437, 475, 476, 477, 478, 479, 482, 496, 505, 534, 565, 567, 601, 606, 607, 11, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89

Mattéoli, Jean-Luc 128, 134, 171, 308, 313, 320, 334, 337, 339, 340, 341, 414, 476, 497, 545, 597

Mèredieu, Florence (de) 184, 185, 200, 221, 402, 590, 596

Mondzain, Marie-José 65, 66, 67, 83, 84, 160, 319, 320, 350, 351, 411, 501, 502, 503, 510, 515, 516, 522, 523, 527, 533, 536, 555, 597

Morbus Théâtre 7, 21, 32, 63, 75, 83, 90, 95, 110, 139, 158, 200, 205, 219, 235, 253, 267, 284, 294, 295, 296, 298, 302, 304, 311, 327, 328, 334, 347, 348, 349, 350, 374, 381, 383, 398, 417, 418, 445, 495, 504, 513, 535, 547, 550, 563, 565, 581, 602, 606, 607, 608, 5, 11, 15, 16, 81, 89, 95

Mori, Masahiro 265, 266, 405, 596

Mossoux, Nicole 63, 143, 144, 223, 237, 261, 262, 277, 278, 581, 606, 19, 50, 51

Mue/tte (La) 7, 36, 37, 38, 63, 110, 111, 114, 115, 117, 118, 125, 127, 143, 144, 145, 146, 147, 154, 155, 156, 158, 163, 167, 168, 169, 170, 191, 200, 207, 208, 210, 212, 216, 218, 222, 226, 227, 237, 245, 247, 253, 261, 268, 269, 281, 334, 335, 363, 364, 366, 370, 374, 375, 392, 396, 397, 398, 421, 440, 441, 444, 454, 455, 460, 461, 465, 469, 470, 477, 479, 480, 481, 483, 495, 498, 524, 525, 527, 550, 551, 563, 564, 566, 581, 606, 607, 608, 5, 19, 20, 39, 45, 55, 61

N

Nadj, Josef 268, 301, 581

Niculescu, Margareta 338, 364
Non Nova (Compagnie) 7, 22, 35, 57, 59, 63, 75, 83, 90,
92, 101, 110, 111, 135, 136, 154, 158, 176, 183, 184,
187, 188, 189, 190, 192, 218, 231, 232, 233, 234, 239,
243, 245, 247, 268, 273, 283, 284, 285, 290, 291, 315,
339, 342, 343, 344, 358, 365, 366, 370, 389, 392, 394,
402, 413, 421, 423, 430, 433, 444, 454, 455, 460, 461,
463, 465, 488, 492, 493, 494, 503, 506, 507, 510, 513,
537, 544, 550, 551, 555, 563, 564, 565, 581, 602, 606,
608, 5, 17, 18, 109, 118
Novarina, Valère 53, 54, 59, 153, 154, 162, 169, 189, 198,
200, 230, 232, 234, 239, 287, 292, 371, 397, 398, 402,
432, 448, 449, 540, 559, 564, 586, 587, 594, 604

O

Oida, Yoshi 62, 63, 64, 80, 83, 92, 93, 236, 302, 419, 420,
427, 593

P

Paré, Zaven 120, 162, 163, 212, 225, 227, 343, 582, 596,
604
Pavis, Patrice 40, 51, 52, 54, 55, 58, 61, 87, 585
Pereira, Marta 7, 39, 194, 195, 222, 269, 298, 301, 302,
374, 375, 381, 395, 471, 472, 529, 530, 582, 5, 33
Peyre, Gilbert 107, 126, 132, 133, 192, 331, 333, 343,
431, 519, 566, 582
Plassard, Didier 7, 25, 40, 102, 103, 104, 107, 109, 154,
166, 167, 179, 189, 204, 261, 263, 266, 275, 351, 377,
397, 432, 443, 448, 449, 452, 559, 569, 586, 587, 588,
589, 596, 597, 604
Pradier, Jean-Marie 197, 509, 592

R

Rancière, Jacques 504, 543, 599
Recoing, Alain 360, 361, 364, 587, 588
Rémouleurs (Les) 7, 26, 27, 36, 39, 57, 63, 111, 172, 173,
178, 179, 180, 185, 189, 200, 202, 203, 207, 212, 213,
222, 224, 229, 247, 288, 334, 336, 344, 349, 352, 368,
370, 374, 378, 379, 381, 382, 388, 389, 390, 391, 407,
418, 419, 422, 432, 434, 435, 443, 454, 465, 469, 486,
487, 495, 503, 511, 513, 514, 515, 529, 538, 539, 542,
543, 546, 547, 550, 552, 554, 563, 566, 567, 582, 602,
603, 606, 607, 608, 5, 21, 22, 123, 130, 136
Rilke, Rainer Maria 113, 114, 225, 227, 229, 238, 239,
242, 247, 248, 368, 392, 424, 590, 598, 602
Robertson, Étienne-Gaspard Robert 226, 389, 461, 125
Ryngaert, Jean-Pierre 41, 42, 53, 132, 162, 163, 248,
548, 586, 587

S

S'appelle reviens 184, 227, 582
Schlemmer, Oskar 104, 180, 181, 279, 582, 598
Schönbein, Ilka 142, 218, 261, 587
Schulz, Bruno 191, 263, 552, 553, 602
Sermon, Julie 7, 22, 23, 24, 41, 42, 53, 75, 107, 162, 163,
183, 189, 248, 271, 330, 367, 548, 586, 587, 588, 589,
590, 597
Siefert, René 56, 61, 86, 91, 486, 598, 600
Steur, Nick 320, 322, 446, 458, 583

T

Teschner, Richard 228
Théâtre du Mouvement 85, 116, 118, 141
Théâtre Sans Toit 300, 583
Tillis, Steve 27, 179, 307, 453, 588
Trois Six Trente 126, 127, 264, 265, 266, 267, 328, 583,
589
Tschudin, Jean-Jacques 56, 88, 130, 440, 586, 600
Turak 213, 328, 332, 340, 341, 369, 583, 588

U

Ubersfeld, Anne 254, 506, 586, 598
UBU 120, 161, 162, 583, 596

V

Verdonck, Benjamin 7, 27, 34, 47, 90, 101, 104, 110, 178,
181, 182, 196, 197, 228, 229, 233, 253, 323, 357, 358,
360, 361, 402, 441, 446, 451, 455, 465, 466, 467, 469,
473, 474, 490, 491, 493, 494, 495, 498, 504, 524, 527,
528, 530, 535, 546, 556, 563, 566, 583, 606, 607, 608,
5, 23, 24, 139
Vernant, Jean-Pierre 70, 455, 456, 458, 459, 592
Vidal, Denis 169, 248, 592
Vienne, Gisèle 7, 20, 22, 26, 27, 31, 61, 67, 72, 75, 89,
101, 105, 107, 108, 110, 114, 115, 119, 120, 153, 158,
159, 160, 161, 175, 200, 216, 217, 218, 222, 226, 227,
241, 242, 245, 247, 253, 262, 265, 266, 267, 271, 274,
277, 279, 281, 282, 284, 286, 288, 291, 293, 298, 303,
304, 311, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 325,
326, 331, 334, 335, 341, 343, 346, 348, 350, 352, 357,
358, 370, 371, 372, 375, 379, 380, 385, 386, 391, 392,
396, 402, 426, 429, 431, 433, 436, 438, 444, 451, 454,
455, 456, 457, 458, 460, 463, 485, 493, 494, 495, 498,
500, 503, 504, 506, 508, 509, 510, 511, 513, 519, 521,
527, 529, 530, 534, 535, 536, 537, 543, 550, 553, 555,

556, 561, 563, 564, 565, 566, 569, 603, 604, 606, 607,
5, 31, 147

Z

Zeami 55, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 80, 86, 88, 91, 93, 95,
441, 486, 564, 600

Zimoun 104, 107, 136, 137, 178, 180, 214, 215, 223, 241,
315, 331, 358, 370, 376, 402, 416, 431, 432, 433, 434,
511, 512, 518, 519, 530, 539, 545, 548, 566, 567, 584,
604, 115

Liste des créations plastiques et scéniques

[Par ordre alphabétique de compagnie ou de metteur·se en scène puis par ordre chronologique]

LE 7 AU SOIR (dir. Yvan Corbineau)

Quelle tête ? la mort, l'amour, la mer (2017)

AMOROS ET AUGUSTIN (devenue compagnie Luc **AMOROS**)

360° à l'ombre (2000)

LES ANGES AU PLAFOND (dir. Brice Berthoud et Camille Trouvé)

Le Cri quotidien (2000)

Les Mains de Camille ou le Temps de l'oubli (2012)

Du rêve que fut ma vie – Histoire de correspondance (2014)

R.A.G.E. (2015)

ARKETAL (dir. Sylvie Osman et Greta Bruggeman)

L'Homme qui plantait des arbres (2013)

ASTRAGALES (dir. Michèle Anne de Mey)

Kiss and cry (2011) avec le vidéaste Jaco Van Dormael

LES ATELIERS DU SPECTACLE (dir. Jean-Pierre Larroche)

À distances (2002)

Animal épique (2017)

Tremblez, machines ! (2017)

LA BELLE MEUNIÈRE (dir. Pierre Meunier et Marguerite Bordat)

Le Tas (2002)

La Vase (2017)

BOLTANSKI, Christian

Théâtre d'ombres (1986)

CALDER, Alexander

Mobile sur deux plans (1962)

CENDRES LA ROUGE

L'Ossuaire dégingandé (1999-2008)

CHES PANSES VERTES

Dieu est absent des champs de bataille (1990)

LES CHIENNES SAVANTES

L'Homme qui plantait des arbres (2018)

LA CLACA (dir. Joan Baixas)

Terra prenyada (1997)

CLASTIC THÉÂTRE (dir. François Lazaro)

Le Horla (1987)

Entre chien et loup (1994 ; 1997)

Le Rêve de votre vie (1999)

Acte sans paroles I (2006)

Des hurlements montaient le long des saules pleureurs (2013)

Origine / Monde (2015)

CRÉATURES COMPAGNIE

Petits Pains oubliés (2004)

L'ENTROUVERT (THÉÂTRE DE) (dir. Élise Vigneron)

Anywhere (2016)

GARE CENTRALE (COMPAGNIE) (dir. Agnès Limbos)

Troubles (2008)

HERBIN, Renaud

Milieu (2016)

HOTEL MODERN

The Great War (2001)

Kamp (2005)

HOUDART-HEUCLIN (COMPAGNIE) (dir. Jeanne Heuclin et Dominique Houdart)

Un jour mémorable pour le savant Monsieur Wu (1973)

JOLY, Yves

Bristol (1946)

Les Mains seules (1948)

Ivresses (1950)

Jeux de cartes (1952)

JUSCOMAMA

Les Petites Géométries n° 1 (2015)

Les Petites Géométries n° 2 (2016)

Les Géométries du dialogue (2018)

JUSTE APRÈS (COMPAGNIE) (dir. Carine Gualdaroni)

Mue (2016)

KAHRABA (COLLECTIF)

Paysages de nos larmes (2016)

LÀOÙ THÉÂTRE (dir. Julika Mayer et Renaud Herbin)

Cycle « Les Vieilles » :

Des nouvelles des vieilles (2007)

En plis (2009)

Repandre son souffle (2009)

Ritournelle (2010)

LA LICORNE (dir. Claire Dancoisne)

Bestioles de Légende (2017)

LOUSKI-PANE, Arnaud (collectif Mazette !)

To fall is to understand the universe (2013)

Les Hautes Herbes (2017)

LIVSMEDLET (dir. Sandrina Lindgren et Ishmael Falke)

Terres invisibles (2015)

MORBUS THÉÂTRE (dir. Guillaume Lecamus)

54x13 (2014)

L'Aube en chair de poule (2015)

L'Eustache à la main (2018)

MOSSOUX-BONTÉ (COMPAGNIE) (dir. Patrick Bonté et Nicole Mossoux)

Twin Houses (1994)

MOUVEMENT (THÉÂTRE DU) (dir. Claire Heggen et Yves Marc)

Tant que la tête est sur le cou (1978)

LA MUE/TTE (dir. Delphine Bardot et Santiago Moreno)

L'Homme orchestre (2014)

Les Intimités de l'Homme Orchestre (2014)

L'Un dans l'Autre (2015)

Les Folles (2017) : *Point de croix ; Silencio es salud*

NADJ, JOSEF

Les Corbeaux (2010)

NON NOVA (dir. Phia Ménard)

L'Après-midi d'un foehn (version 1) (2008)

P.P.P. (2008)

Vortex (2011)

L'Après-midi d'un foehn (2011)
Belle d'hier (2015)
Les Os noirs (2017)

LES OMBRES PORTÉES

Les Somnambules (2015)

PARÉ, Zaven

Le Théâtre des oreilles (2001)
Le Colloque des chiens (2003)

PEREIRA, Marta

Et mon corps inondé (en cours, création en septembre 2019)

PEYRE, Gilbert

Haltérophile (1990)
Accordéon (1992-1998)
Le Coq (1993-2013)
Ce soir on tue le cochon (1996)
J'ai froid (1998)
Cupidon, Propriétaire de l'Immeuble situé sur l'Enfer et le Paradis (2009)

RECOING, Alain

Manipulations (1984)

LES RÉMOULEURS

Freaks (2013)
L'Oiseau (2016)
Rêves et motifs (2017)

ROMETTE (THÉÂTRE DE) (dir. Johnny Bert)

Le Petit Bain (2017)

S'APPELLE REVIENS (COMPAGNIE) (DIR. ALICE LALOY)

Sous ma peau / Sfu.ma.to/ (2015)

SCHLEMMER, Oskar

Boule d'or, figure avec casque et masque (1920-1922)
Ballet triadique (1922)

LA S.O.U.P.E. COMPAGNIE

Body building (2013)

STÉRÉOPTIK

Dark Circus (2015)

STEUR, NICK

Freeze ! (2012)

THÉÂTRE DES TURBULENCES

L'Homme qui plantait des arbres (2016)

THÉÂTRE INUTILE (dir. Nicolas Saelens)

En guise de divertissement (2013)

THÉÂTRE SANS TOIT (dir. Pierre Blaise)

Nuit (2011)

THÉÂTRENCIEL (dir. Roland Shön)

Ni fini ni infini (2009)

TROIS SIX TRENTE (COMPAGNIE) (dir. Bérangère Vantusso)

Les Aveugles (2008)

L'Institut Benjamenta (2015)

TSARA (COMPAGNIE) (dir. Aurélia Ivan)

La Chair de l'homme (2008)

TURAK (dir. Michel Laubu)

Intimae (petits opéras obliques et insulaires) (2006)

A notre insu (2008)

Nouvelles et courtes pierres (triple solo périlleux) (2009)

L'Appartement témoin (2011)

UBU (dir. Denis Marleau et Stéphanie Jasmin)

Les Aveugles : fantasmagorie technologique (2002)

L'Autre Hiver. Un rêve de Verlaine (2015)

ULRIKE QUADE COMPANY

Maniacs (2015)

VERDONCK, Benjamin

Notallwhowanderarelost (2014)

Chansonnette pour Gigi (2018)

VIENNE, Gisèle

Showroomdummies (2001, réécriture en 2009 et 2013) (production DACM)

I apologize (2004)

Une belle enfant blonde (2005)

Kindertotenlieder (2007)

This is how you will disappear (2010)
Last Spring : a prequel (2011)
Teenage Hallucination , exposition (2012)
The Pyre (2013)
The Ventriloquists Convention (2015)

WARLOP, Miet
Springville (2009)

WURM, Erwin
The Idiot (2003)

YOKAI (COMPAGNIE)
Noctarium (2016)

ZIMOUN

Mécaniques remontées (2017)

- 150 prepared dc-motors, filler wire 1.0 mm (2009-2010)
- 255 prepared ac-motors, 328 kg roof laths, 1.8 kg rope (2015)
- 317 prepared dc-motors, paper bags, shipping container (2016)
- 49 prepared concrete mixers (2017)
- 276 prepared dc-motors, wooden sticks 2.4 m (2017)
- 658 prepared dc-motors, cotton balls, cardboard boxes 70x70x70cm (2017)
- 600 prepared dc-motors, 58 kg woods (2017)
- 400 prepared dc-motors, wooden blocks (2017)
- 255 prepared ac-motors, rope, cardboard boxes 30x30x30cm (2017)

Bibliographie

A. Bibliographie générale

a) Dictionnaires et encyclopédies

- Dictionnaire historique de la langue française*, nouvelle éd. augmentée par Alain Rey, Paris, Le Robert, 2012.
- Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015.
- BARBA Eugenio et Nicola SAVARESE, *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Éliane Deschamps-Pria (trad.), Paris, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2008.
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, 2 vol.
- MARZANO Maria Michela, *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dicos poche », 2007.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], éd. revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2014.
- POISSANT Louise (éd.), *Dictionnaire des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Collection Esthétique », 1997.
- REY Alain et Danièle MORVAN (éd.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, 4 vol.
- Union Internationale des Arts de la Marionnette, *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Henryk Jurkowski (éd.), Montpellier, L'Entretemps, 2009.
- Union Internationale des Arts de la Marionnette, « WEPA - World Encyclopedia of Puppetry Arts », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/>>, 2018, consulté le 17 décembre 2018.

Entrées de dictionnaire et d'encyclopédie

- BANU Georges, « Objet théâtral », dans Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, 2 vol., p. 655-656.
- GRÜND Françoise, « Tolu bommalata », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/tolu-bommalatta/>>, 13 avril 2016, consulté le 5 décembre 2018.
- GRAZIOLI Cristina et Marcel VIOLETTE, « Automates, androïdes et robots », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/automates-androïdes-et-robots/>>, 23 mai 2016, consulté le 4 septembre 2018.
- GRAZIOLI Cristina et Thieri FOULC, « Marionnette », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/marionnette/>>, 23 mai 2016, consulté le 5 décembre 2017.
- LAPLANCHE Jean et Jean-Baptiste PONTALIS, « Fantasma », dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, [1967], Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- MEDINA Pablo Luciano, « Ariel Bufano », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/ariel-bufano/>>, 2013, consulté le 20 septembre 2018.
- PERETU Ebikebina et Comité éditorial de la WEPA, « Afrique », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/afrique/>>, 2012, consulté le 19 novembre 2018.

PLASSARD Didier, « Figure (théâtre de) », dans Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, vol. 1/2, p. 361.

TSCHUDIN Jean-Jacques, « Bunraku », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/bunraku/>>, 2010, consulté le 19 novembre 2018.

VIOLETTE Marcel, « Contrôle », sur *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <<https://wepa.unima.org/fr/controle/>>, 2012, consulté le 21 novembre 2018.

Site Internet

Littre, <<https://www.littre.org/>>.

b) Arts du spectacle

BORIE Monique, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute : essai*, Arles, Actes Sud, 1997.

BUTEL Yannick, *Essai sur la présence au théâtre : l'effet de cerne*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BUTEL Yannick (éd.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre : sur la scène européenne, en Italie et en France*, Bern, Berlin, Bruxelles, etc., P. Lang, coll. « Leia », 2010.

BROOK Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Christine Estienne et Franck Fayolle (trad.), Paris, Seuil, 1977.

BROOK Peter, *Le Diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Arles, Actes Sud, 2015.

FLEURY Raphaèle, *Paul Claudel et les spectacles populaires : le paradoxe du pantin*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Série Claudel », 2012.

GOUHIER Henri, *L'Essence du théâtre*, [1943], Paris, Vrin, 2002.

HELBO André et Catherine BOUKO (éd.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Culture & Communication », 2011.

LE PORS Sandrine et Jean-Pierre SARRAZAC, *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

NOVARINA Valère, *Pour Louis de Funès*, précédé de *Lettres aux acteurs*, Paris, Actes Sud, 1989.

NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.

NOVARINA Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.

NOVARINA Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2005.

NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007.

RYNGAERT Jean-Pierre et Julie SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006.

SERMON Julie et Jean-Pierre RYNGAERT, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup : arts du spectacle », 2012.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, vol. 1 et 2.

UBERSFELD Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

VINAVER Michel (éd.), *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

Catalogue de l'exposition « Jouvet Dullin Baty Pitoëff Le Cartel », Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1987.

Articles

- DE MARINIS Marcos, « Corps et théâtre. De la sémiotique aux neurosciences. Petit glossaire transdisciplinaire. », dans André Helbo, Catherine Bouko et Élodie Verlinden (éd.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences science du langage », 2013.
- LE BOEUF Patrick, « Le Dieu caché de Craig : aspects spirituels de l'esthétique craigienne », dans *Edward Gordon Craig : el espacio como espectáculo*, Madrid, Obra social Caja Madrid, 2009, p. 12-35 (en ligne : <<https://hal-bnf.archives-ouvertes.fr/hal-00807489>>, consulté le 4 décembre 2018).
- JARRY Alfred, « Les monstres », in *L'Ymagier*, n° 2, publié dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, vol. 1.
- MEVEGAND Martin, « Choralité », dans Jean-Pierre Ryngaert (éd.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 36-40.

Thèse

- SERMON Julie, *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse de doctorat en études théâtrales, France, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2004.

c) Arts de la marionnette

- BEAUCHAMP Hélène, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.
- BEAUCHAMP Hélène, Flore GARCIN-MARROU, Joëlle NOGUES et Élise VAN HAESBROECK (éd.), *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier : L'Entretemps, Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette, coll. « La Main qui parle », 2016.
- BEAUCHAMP Hélène et Alain RECOING, *La Marionnette ou "je est un autre"*, Paris, THEMMAA, 2009.
- BLUM Lambert, Jean-Paul CEALIS et Claire HEGGEN, *Blue report 6*, Amsterdam, Theater Institut Nederland, 1998.
- CALLIES Grégoire (éd.), *[Pro]vocations marionnettiques : 2*, Strasbourg, Théâtre jeune public de Strasbourg, Centre dramatique national d'Alsace, 2008.
- CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier, 1953.
- CRAIG Edward Gordon, *Le Théâtre des fous*, Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duveillier (éd.), Montpellier : L'Entretemps, Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette, 2012.
- DUFRENE Thierry, Joël HUTHWOHL et Raphaële FLEURY (éd.), *La Marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation ?*, Montpellier, L'Entretemps, 2014.
- GENTY Philippe, *Paysages intérieurs*, Arles, Actes Sud, 2013.
- JURKOWSKI Henryk, *Métamorphoses : la marionnette au XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.
- JUSSELLE Jacques et Valérie HARSLEM, *Ilka Schönbein - Le corps : du masque à la marionnette*, Paris, Thémaa, 2011.
- KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Denis Bablet (éd.), Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, 2004.
- LE PORS Sandrine, *Les Voix marionnettiques*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.

LECUCQ Evelyne (éd.), *Les Fondamentaux de la manipulation*, Paris, Thémaa, 2003.

PLASSARD Didier, *Les Mains de lumière*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2004.

SERMON Julie (éd.), *Corps, images, matières : le dialogue entre la marionnette et les autres arts [rencontre de Gadagne tenue le 5 avril 2012 au petit théâtre Gadagne dans le cadre du festival Moisson d'avril]*, Milan (Italie), Silvana Editoriale, coll. « Les Rencontres de Gadagne », 2015.

TILLIS Steve, *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as theatrical art*, New York, Greenwood Pr., 1992.

Articles

BEAUCHAMP Hélène, « Alain Recoing, la marionnette entre engagement et expérimentation », *Manip*, n° 55, juillet 2018, p. 12-14.

BLANCART Jacqueline, « L'intrusion des mannequins et des personnages déshumanisés dans le théâtre européen du XX^e siècle », dans Sylvie Jouanny (éd.), *Théâtre européen, scènes françaises : culture nationale, dialogue des cultures [actes du colloque des 6 et 7 novembre 1992]*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 193-211.

CANNAC Laurie, « Frôler la danse », *Manip*, n° 51, juillet 2017, p. 17.

DUMONT Agathe, « Danseurs en marionnettes, corps en apesanteur. Du modèle à la modélisation », dans Julie Sermon (éd.), *Corps, images, matières : le dialogue entre la marionnette et les autres arts [rencontre de Gadagne tenue le 5 avril 2012 au petit théâtre Gadagne dans le cadre du festival Moisson d'avril]*, Milan (Italie), Silvana Editoriale, coll. « Les Rencontres de Gadagne », 2015, p. 17-29.

ERULI Brunella, « Le monstre, la colle, la plume », *Puck*, « Humain / Non humain », n° 20, 2014, p. 147-156.

HEGGEN Claire, « Une grammaire de la relation corps-objet. Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon », sur *Agôn*, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2258>>, 2012.

HEGGEN Claire, « Mouvoir et émouvoir : à la recherche d'un corps réel imaginaire », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, octobre 1991, p. 64-66.

HERBIN Renaud et Pierre MEUNIER, « Correspondance », *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n° 1, 2015, p. 64-71.

HOUDART Dominique, « Poétique et grammaire », dans Evelyne Lecucq (éd.), *Les Fondamentaux de la manipulation*, Paris, Thémaa, 2003, p. 8-14.

IVAN Aurelia, « Les objets obligent à se positionner. Entretien réalisé par Cédric Enjalbert », dans Thierry Dufrene, Joël Huthwohl et Raphaële Fleury (éd.), *La Marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation ?*, Montpellier, L'Entretemps, 2014, p. 183-199.

LAUBU Michel, « Les objets de Turak Théâtre. Entretien réalisé par Catherine Nicolas », *Théâtre/Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, mai 2009, p. 98-100.

PLASSARD Didier, « La cage aux merveilles - À propos d'ALIS », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, 1991, p. 57-60.

PLASSARD Didier, « La traversée des figures », *Puck, la marionnette et les autres arts*, « Écritures dramaturgies », n° 8, 1995, p. 15-19.

- PLASSARD Didier, « Une affaire de présence », *Blecker Street (Abordages)*, n° 1-2, « Masques et figures », octobre 2004, p. 49-52. Archives de l'ESNAM.
- PLASSARD Didier, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, juin 2009, p. 22-25.
- PLASSARD Didier, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes : pour une mutation du regard », *Puck*, « Le point critique », n° 17, 2010, p. 29-40.
- PODEHL Enno, « Sur Beuys - La substance du matériau et la matérialité de la poupée », *Puck*, « Les plasticiens et les marionnettistes », n° 2, 1989, p. 21-27.
- SARACZYŃSKA Maja, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », sur *Agôn*, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060>>, 2011, consulté le 20 décembre 2017.
- SCHUMANN Peter, « Marionnettes et sculpture », *Puck*, « Les plasticiens et les marionnettistes », n° 2, 1989, p. 44-49. VANTUSSO Bérangère, « Hyper-marionnettes : les jeux du réel et de l'illusion », *Théâtre/Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, 2009, p. 85-87.
- SERMON Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 48, 2010, p. 113-129.
- Comité éditorial, « Passerelles », *Puck*, « Les plasticiens et les marionnettistes », n° 2, 1989, p. 3.

Revues

- Alternatives théâtrales*, n° 72, « Voix d'auteurs et marionnettes », Bruxelles, Belgique, Alternatives théâtrales, 2002, .
- Alternatives théâtrales*, n° 80, *Objet-Danse*, Bruxelles, Belgique, Alternatives théâtrales, 2003.
- Cassandre/Horschamp*, n° 69, « Je hais les marionnettes », Paris, 2007.
- Corps-Objet-Image*, n° 1, « Infra, l'en-deçà du visible », Strasbourg, TJP Éditions, 2015.
- Corps-Objet-Image*, n° 2, « Alter, l'autre de la matière », Strasbourg, TJP Éditions, 2016.
- Corps-Objet-Image*, n° 3, « Ré-animation », sur *Corps-Objet-Image*, <<http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03/>>, 2018.
- Puck*, n° 2, « Les plasticiens et les marionnettistes », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1989.
- Puck*, n° 4, « Des corps dans l'espace », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991.
- Puck*, n° 8, « Écritures dramaturgies », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1995.
- Puck*, n° 9, « Images virtuelles », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996.
- Puck*, n° 13, « Langages croisés », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2000.
- Puck*, n° 17, « Le point critique », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2010.

Puck, n° 20, « Humain Non-humain », Charleville-Mézières, France, Institut International de la Marionnette, 2014.

Théâtre/Public, n° 193, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers : Association Théâtre/Public, 2009.

Sites et pages Internet

FLEURY Raphaèle et Cyril THOMAS, « La chaire ICiMa », sur *ICiMa - Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette*, <<https://icima.hypotheses.org/la-chaire-icima>>, 2015, consulté le 17 décembre 2018.

FLEURY Raphaèle et Julie SERMON, « Projet scientifique », sur *Marionnettes et pouvoirs*, <<https://pupppower.hypotheses.org/>>, 2014, consulté le 12 novembre 2018.

GENTY Philippe, « Entretien mené par Carolyn Carlson », <<http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>>, sans date.

THEMAA, « Présentation », sur *THEMAA*, <<https://www.themaa-marionnettes.com/lassociation/presentation/>>, 2018, consulté le 17 décembre 2018.

THEMAA, « Les Rencontres Nationales », sur *THEMAA*, <<https://www.themaa-marionnettes.com/lassociation/actions/rencontres-nationales/>>, 2018, consulté le 17 décembre 2018.

Thèses

EBEL Emmanuelle, *L'Objet marionnettique sur la scène contemporaine : le corps utopique*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2011.

GARRÉ NICOARĂ Marie, *L'Espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, thèse de doctorat, Arras, Université d'Artois, 2013.

d) Arts plastiques et visuels

BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Collection Critique », 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014.

LANCRI Jean, *L'Index montré du doigt. Huit plus un essais sur la surprise en peinture*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et Sciences de l'Art », 2000.

MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, coll. « Cultures », 1994.

MÈREDIEU Florence de, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003.

RILKE Rainer Maria, *Rodin*, Bressuire, Imprimerie Jolly, 1999.

RILKE Rainer Maria et Kitty SABATIER, *Cher maître : lettres à Auguste Rodin, 1902-1913*, Paris, Éditions Alternatives, coll. « Grand pollen », 2002.

THÉVOZ Michel et Jean DUBUFFET, *L'Art brut*, Paris, Editions de la Différence, 2016.

e) Littérature et musique

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

GARCÍA LORCA Federico, *Jeu et théorie du duende*, Line Amselem (trad.), [2008], Paris, Allia, 2017.

Articles

GOURDET Anna, « Excroissances dans l'imaginaire de Cendrars », dans Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy (éd.), *Sous le signe de Moravagine*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 73-85.

f) Philosophie, théologie

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Georges Fradier (trad.), Paris, Pocket, 1988.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, Presses universitaires de France, 1998.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, sans date.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*, 3^e édition, Paris, Le Cerf, 1997.

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, [1899], Paris, Félix Alcan, 1938.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, [1955], Paris, Gallimard, 1988.

DOMMANGE Thomas, *Instruments de résurrection : étude philosophique de La Passion selon saint Matthieu de J.-S. Bach*, Paris, Vrin, 2010.

LAO-TSEU, *Tao tö king*, Paris, Gallimard, 1967.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible. Suivi de notes de travail*, Claude Lefort (éd.), Paris, Gallimard, 1971.

g) Anthropologie, ethnoscénologie

AUGÉ Marc, *Le Dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Jean Bernard Torrent (trad.), Paris, Gallimard, 2004.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, NRF, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

GRÜND Françoise, *Le Corps et le sacré*, Paris, Le Chêne, 2003.

HALL Edward Twitchell, *La Dimension cachée*, Amélia Petita (trad.), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 89, 1978.

LATOUR Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, 2009.

LE BRETON David, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 2013.

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.

PRADIER Jean-Marie, *La Scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av. J.-C.-XVIII^e siècle)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2000.

PRADIER Jean-Marie (éd.), *La Croyance et le corps : esthétique, corporéité des croyances et identités*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965.

Collectif, *Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2014.

Articles

GRÜND Françoise, « Trois danses de l'ombre », *Alternatives théâtrales*, « Objet-Danse », n° 80, 2003, p. 13-17.

MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Collection Quadrige », n° 58, 1966.

PRADIER Jean-Marie, « Le public et son corps. Éloge des sens », *Théâtre/Public*, n° 120, 1994, p. 18-33.

PRADIER Jean-Marie, « Introduction », *Horizons/théâtre*, n° 4, 2014.

VIDAL Denis, « Tendance innée à l'anthropomorphisme. Entretien réalisé par Marjorie Bertin », dans Sylvie Martin-Lahmani (éd.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2018, p. 51-55.

h) Autres sciences humaines (histoire, sociologie)

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Bertrand Féron (trad.), Paris, France, Gallimard, 1988.

PINÇON Michel, *Désarrois ouvriers : familles de métallurgistes dans les mutations industrielles et sociales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Logiques sociales », 1987.

WAJCMAN Gérard, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

Article

LACOSTE Yves, « La géographie, la géopolitique et le raisonnement géographique », *Hérodote*, n° 146-147, 15 novembre 2012, p. 14-44.

i) Œuvres dramatiques, fictions et poésie

APPELFELD Aharon, *Histoire d'une vie*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004.

BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.

CENDRARS Blaise, *Moravagine*, Paris, Grasset, 1980.

CENDRARS Blaise, *Du monde entier au cœur du monde*, [1947], Paris, Denoël, 1987.

CENDRARS Blaise, *Les Armoires chinoises*, Saint-Clément-la-Rivière, France, Fata Morgana, 2001.

CLAUDEL Paul, *Cahiers Paul Claudel 10*, Paris, Gallimard, 1974.

CLAUDEL Paul, « Jules ou l'homme-aux-deux-cravates », dans Jacques Petit et Charles Galpérine (éd.), *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

- CLAUDEL Paul, *Œuvres en prose*, Jacques Petit et Charles Galpérine (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 179, 1989.
- CLAUDEL Paul, *Théâtre*, Didier Alexandre et Michel Autrand (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 72-73, 2011, vol. 2.
- GIACOMETTI Alberto, « Le rêve, le sphinx et la mort de T. [1946] », dans *Écrits*, Paris, Hermann, 1990.
- HUGO Victor, *Les Travaillleurs de la mer*, [1866], Paris, Garnier Flammarion, 1980.
- L'ISLE-ADAM Villiers (de), *L'Ève future*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1909.
- WALSER Robert, *L'Institut Benjamenta*, Marthe Robert (trad.), Paris, Gallimard, 1995.

B. Bibliographie thématique

a) Pratiques de l'acteur·trice et mouvement

- BERNARD Michel, *Le Corps*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Section Sciences humaines », 1972.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001.
- BERNARD Michel, *L'Expressivité du corps*, Paris, J.-P. Delarge, coll. « Corps et culture », 1976.
- DECROUX Étienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963.
- DELBONO Pippo, Hervé PONS et Colette GODARD, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage : six entretiens romains*, Besançon, France, les Solitaires intempestifs, 2004.
- GODARD Hubert, « Le Geste et sa perception », dans Marcelle Michel et Isabelle Ginot (éd.), *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1998, p. 224-229.
- OIDA Yoshi, *L'Acteur invisible*, Isabelle Famchon (trad.), Arles, Actes Sud, 2008.
- PASQUINELLI Barbara, *Le Geste et l'Expression*, Paris, Hazan, coll. « Repères iconographiques », 2006.
- RYKNER Arnaud (éd.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Articles

- HARMAT Hélène, « Le geste entre défiguration et figure : postérité contemporaine de la pantomime », dans Arnaud Rykner (éd.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 210-228.
- RYKNER Arnaud, « Le “corps imprononçable” de la pantomime fin-de-siècle : de la défection du verbe à l'absolu de l'image », dans Arnaud Rykner (éd.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 77-91.

b) Chair et corps au prisme de la scène

- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*. Suivi de : *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1981.
- GUÉNOUN Denis, *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest-les-Eaux, les Cahiers de l'Egaré, 1996.

- GUÉNOUN Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Saulxures, Circé, 1997.
- GUÉNOUN Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, 1998.
- GUÉNOUN Denis, *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2005.
- HENRY Michel, *Incarnation : une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.
- KANTOROWICZ Ernst Hartwig, *Les Deux Corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, Jean-Philippe Genet et Nicole Genêt (trad.), Paris, Gallimard, 1989.
- LE PORS Sandrine et Pierre LONGUENESSE (éd.), *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain.*, Arras, Artois Presses Université, 2014.
- POSTEL Julie et Marie GARRÉ NICOARĂ (éd.), *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain-la-Neuve, E.M.E., 2018.
- VIGARELLO Georges, Jean-Jacques COURTINE et Alain CORBIN (éd.), *Histoire du corps*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, vol. 3 « Les mutations du regard. Le XX^e siècle ».

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

- CASIMIRO Dominique, « Béance des corps et failles de la mémoire dans l'Argentine de l'après-dictature », dans Marie Garré Nicoară et Julie Postel (éd.), *Corps béants, corps morcelés : altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain-la-Neuve, E.M.E., 2018, p. 109-117.
- DECHAUFOUR Pénélope, « Béance, hybridation et morcellement du corps chez Kossi Efoui. Comment se souvenir sans reproduire ? », dans Marie Garré Nicoară et Julie Postel (éd.), *Corps béants, corps morcelés : altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain-la-Neuve, E.M.E., 2018, p. 119-129.
- FINTZ Claude, « Le corps à l'œuvre chez le dernier Artaud », dans Claude Fintz (éd.), *Les Imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000, vol. 1, p. 195-224.
- GARRÉ NICOARĂ Marie, « La voix articulée au(x) corps marionnettique(s) : l'exemple de *La Chair de l'homme* de Valère Novarina par la compagnie Tsara », dans Sandrine Le Pors et Pierre Longuenesse (éd.), *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Arras, Artois Presses Université, 2014, p. 221-231.
- GODFROY Alice, « Introduction du dossier thématique », *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n° 1, 2015, p. 2-7.
- GODFROY Alice, « Les dessous du corps-objet - Une pratique du tact », *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n° 1, 2015, p. 72-85.
- GUÉNOUN Denis, « Qu'est-ce qu'une scène ? », dans Collectif, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2010.
- PLANA Muriel, « Des monstres, des spectres, des écrans : forme du mythe et mythe de la forme dans *P.O.M.P.E.I.*, 2^e fouille de Caterina Sagna », dans Yannick Butel (éd.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre : sur la scène européenne, en Italie et en France*, Bern, Berlin, Bruxelles, etc., P. Lang, coll. « Leia », 2010, p. 15-33.

Pages et sites Internet

PERRIER Mélanie, « (S') Outiller - focus n° 6 », sur *Laboratoire du GESTE*, <<http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article467>>, sans date, consulté le 13 juin 2018.

c) Masques

BOUTTIAUX Anne-Marie, *La Dynamique des masques*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, coll. « Studies in social sciences and humanities », 2013.

DARKOWSKA-NIDZGORSKI Olenka et Denis NIDZGORSKI, *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain*, Saint-Maur, SEPIA, 1998.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.

d) Arts et techniques, numérique, robotique

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Paris, Folio, 2008.

BOURASSA Renée et Louise POISSANT, *Personnage virtuel et corps performatif*, Québec, Canada, Presses de l'Université du Québec, 2013.

FÉRAL Josette (éd.), *Pratiques performatives : body remix*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. « Le spectaculaire, Série Théâtre », 2012.

FÉRAL Josette et Edwige PERROT (éd.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2013.

PICON-VALLIN Béatrice (éd.), *Les Écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images. Études et témoignages*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre XXe siècle », 1998.

PICON-VALLIN Béatrice (éd.), *La Scène et les Images. Études et témoignages*, Paris, CNRS éditions, 2001.

WEISSBERG Jean-Louis, *Présences à distance : déplacement virtuel et réseaux numériques: pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 1999.

Articles

ASSELIN Olivier, « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène », *Alternatives théâtrales*, « Modernité de Maeterlinck », n° 73-74, juillet 2002, p. 24-29.

ASSELIN Olivier, « L'aura de la technologie. Un certain usage de la réalité mixte sur la scène et au musée. », dans Josette Féral et Edwige Perrot (éd.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 25-33.

BAUDOIN Philippe et Mireille BERTON, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 76, été 2001, p. 66-93.

BOURASSA Renée, « De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence », dans Josette Féral et Edwige Perrot (éd.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 129-147.

FÉRAL Josette, « Avant-propos », dans Josette Féral (éd.), *Pratiques performatives : body remix*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. « Le spectaculaire, Série Théâtre », 2012, p. 7-10.

FÉRAL Josette, « La présence comme concept théâtral », dans Josette Féral (éd.), *Pratiques performatives : Body remix*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 27-40.

FÉRAL Josette, « Avant-propos », dans Josette Féral et Edwige Perrot (éd.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 7-15.

FÉRAL Josette et Edwige PERROT, « De la présence aux effets de présence : écarts et enjeux », dans Josette Féral (éd.), *Pratiques performatives : Body remix*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 11-26.

FINTER Helga, « La voix atopique : Présence de l'absence », dans Josette Féral (éd.), *Pratiques performatives : Body remix*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 151-170.

FOUQUET Ludovic, « Manipulations différées, un écart marionnettique », *Puck*, « Langages croisés », n° 13, 2000, p. 92-95.

GOETZ Olivier et Jean-Marc LEVERATTO, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », dans Françoise Lavocat et François Lecercle (éd.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 427-443.

JACQUES Hélène, « Projections de la mort. Sur deux mises en scène de Denis Marleau », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, p. 113.

MÈREDIEU Florence de, « Télévision, la lune ; Hybrides et automates », *Puck, la marionnette et les autres arts*, « Images virtuelles », n° 9, 1996, p. 54-58.

MORI Masahiro, « La vallée de l'étrange », Karl MacDorman et Takashi Minato (trad.), *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 15, 16 mai 2012, p. 26-33.

PLASSARD Didier, « L'écran contre la scène (tout contre) », dans Josette Féral et Edwige Perrot (éd.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 43-60.

Article en ligne

PARÉ Zaven, « Effets de présence : relations hommes-androïdes », sur *Cultures Kairos*, <<http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=884>>, sans date, consulté le 20 avril 2015.

e) L'objet, la matière et la scène

BONNET Eric, Amos FERGOMBÉ et Edmond NOGACKI (éd.), *Théâtre et arts plastiques*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2002.

CONTAMIN Laurent, Christophe LOISEAU et Lucile BODSON, *Marionnettes d'artistes*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2004. SEMET-HAVARIAS Marie-Noëlle, *Les Plasticiens au défi de la scène (2000-2015)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2017.

KANTOR Tadeusz, *Leçons de Milan*, Marie-Thérèse Vido-Rzewuska (trad.), Paris, Actes Sud - Papiers, 1990.

KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Denis Bablet (éd.), Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, 2004.

MATTEOLI Jean-Luc, *L'Objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Articles

LOUSKI-PANE Arnaud, « Révéler les potentiels vivants de la matière », dans *COI*, n° 2, « Alter : l'autre de la matière », Strasbourg, TJP éditions, 2016, p. 28-33.

MERABET Emma, « Rêver l'intimité de la matière : éclairer les imaginaires des arts contemporains de la marionnette à la lumière de la rêverie bachelardienne », dans *COI*, « Alter : l'autre de la matière », n° 2, Strasbourg, TJP éditions, 2016, p. 112-125.

PLASSARD Didier, « Polichinelle et les peintres », *Puck*, « Les plasticiens et les marionnettistes », n° 2, 1989, p. 6-13.

SERMON Julie, « Marionnettes contemporaines : de la manipulation à l'installation ? », dans Thierry Dufrene, Joël Huthwohl et Raphaële Fleury (éd.), *La Marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation ?*, Montpellier, L'Entretemps, 2014, p. 99-116.

Sites et pages Internet

« Matière(s) à jouer / Matière(s) à penser. Scène des chercheurs n° 3 », sur *Saisons de la marionnette*, <<http://www.saisonsdelamarionnette.fr/matieres-a-jouer-matieres-a-penser/>>, 8 octobre 2010, consulté le 6 décembre 2017.

« Paroles Nomades - Arts plastiques / Arts de la marionnette », sur *THEMAA*, <<http://www.themaa-marionnettes.com/actualites/paroles-nomades-arts-plastiques-arts-de-la-marionnette/>>, sans date, consulté le 12 juin 2017.

f) Icône, idole, simulacre

BORIE Monique, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute : essai*, Arles, Actes Sud, 1997.

EVDOKIMOV Paul, *L'Art de l'icône : Théologie de la beauté*, Bar-le-Duc, Desclée de Brouwer, 1972.

MARION Jean-Luc, *La Croisée du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

MARION Jean-Luc, *L'Idole et la distance : 5 études*, Paris, Grasset, 1989.

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

MONDZAIN Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2009.

MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator : voir, faire voir*, Montrouge, Bayard, 2013.

MORDILLAT Gérard, *Le Miroir voilé et autres écrits sur l'image*, Paris, Calmann-Lévy, 2013.

QUIGNARD Pascal, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014.

g) Manipulation d'images, lumières et ombres

BEAUFORT Charlotte et Marylène LEBRÈRE (éd.), *Ambivalences de la lumière*, Pau, PUPPA, coll. « Espaces, frontières, métissages », n° 6, 2016.

DAMME Charlie van, *Lumière actrice*, Paris, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1987.

LAVOCAT Françoise et François LECERCLE (éd.), *Dramaturgies de l'ombre : actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII*, 27 au 30 mars 2002, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

PERRUCHON Véronique, *Noir, lumière et théâtralité*, Villeneuve D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle - Images et sons », 2016.

TANIZAKI Jun ichirō, *Éloge de l'ombre*, René Sieffert (trad.), Paris, Publications orientalistes de France, 1986.

VALENTIN François-Eric, *Lumière pour le spectacle*, Paris, Philip Olivier, 1982.

Articles

GRAZIOLI Cristina, « Shiro Takatani, *ST/LL* », *Arabeschi*, n° 8, juillet-décembre 2016, p. 209-212.

GRAZIOLI Cristina, « Paysages avec marionnettes : Rainer Maria Rilke et la scène », dans Hélène Beauchamp, Flore Garcin-Marrou, Joëlle Noguès et Élise Van Haesbroeck (éd.), *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier : L'Entretiens, Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette, coll. « La Main qui parle », 2016, p. 101-114.

GRAZIOLI Cristina, « Souffles de lumière : animer les choses », Laurence Van Goethem (trad.), dans Sylvie Martin-Lahmani (éd.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2018, p. 86-89.

GRIFFERO Tonino, « Le crépuscule comme quasi chose. Le paradigme atmosphérique », dans Charlotte Beaufort et Marylène Lebrère (éd.), *Ambivalences de la lumière*, Pau, PUPPA, coll. « Espaces, frontières, métissages », n° 6, 2016, p. 109-125.

h) Scénographie et espace marionnettique

BANU Georges, Anne UBERSFELD, *L'Espace théâtral*, Paris, CNDP, 1992.

CALLIES Grégoire, Jean-Baptiste MANESSIER, Emmanuelle EBEL *et al.*, *Mettre en scène et scénographier la marionnette*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2009.

FREYDEFONT Marcel (éd.), *Petit traité de scénographie: représentation de lieu, lieu de représentation*, Nantes, Joca Seria, coll. « Les carnets de la Maison de la culture de Loire-Atlantique », n° 10, 2007.

SCHLEMMER Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, Eric Michaud (éd.), Genève (Suisse), L'Âge d'homme, 1978.

Revue

Puck, n° 4, « Des corps dans l'espace », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991.

Articles

BUFANO Ariel, « Esprit froid et courage chaud », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, 1991, p. 39-43.

CALLIES Grégoire et Jean-Baptiste MANESSIER, « La fabrique du théâtre de marionnette. Entretien réalisé par Emmanuelle Ebel et Geneviève Jolly », dans Grégoire Callies, Emmanuelle Ebel, Geneviève Jolly et Jean-Baptiste Manessier (éd.), *Mettre en scène et scénographier la marionnette*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2009, p. 41-72.

EBEL Emmanuelle, « Créer de nouveaux espaces pour les marionnettes d'aujourd'hui, rêver un espace pour demain », dans Grégoire Callies, Jean-Baptiste Manessier, Geneviève Jolly et

Emmanuelle Ebel, *Mettre en scène et scénographier la marionnette*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2009, p. 13-40.

EBEL Emmanuelle, « L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts », *Agôn*, sans date (en ligne : <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2062>>, consulté le 13 avril 2015).

ERULI Brunella, « Ruptures d'échelle », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, 1991, p. 7-12.

LOJKINE Stéphane, « Représenter *Julie* : le rideau, le voile, l'écran », dans Stéphane Lojkine (éd.), *L'Écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001.

Dossier d'exposition

LAFFAYE Philippe, dossier pédagogique de l'exposition *Pérégrinations d'un scénographe* par Jean-Baptiste Manessier, Institut International de la Marionnette, 2008 (en ligne : <http://www.cndp.fr/crdp-reims/poletheatre/service_educatif/expomanessier.pdf>, consulté le 14 août 2018).

i) Spectateur·trice·s, regards, illusion

BERTHOZ Alain, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

BOUKO Catherine, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Lang, coll. « Dramaturgies », n° 26, 2010.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

GOMBRICH Ernst Hans, *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996.

MARCH Florence, *Relations théâtrales*, Montpellier, L'Entretemps, 2010.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 2002.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 2003.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Articles

BOUKO Catherine, « La réception du spectateur, entre émancipation et dramatisation », *Théâtre/Public*, « Penser le spectateur », n° 208, juin 2013, p. 107-111.

BOUVIER Mathieu, « Excès de vision », *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n° 1, 2015, p. 104-117.

LEGOUBÉ Max, « Un espace pour la divagation », dans Sylvie Martin-Lahmani (éd.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2018, p. 42-44.

Revue

Théâtre/Public n° 208, « Penser le spectateur », Gennevilliers, France, Association Théâtre public, 2013.

Sites Internet

Compagnie 14:20, « Présentation de la Cie 14:20 », sur *Site de la compagnie 14:20*, <<http://www.1420.fr/>>, sans date, consulté le 25 octobre 2018.

j) Influences du *nô*, du *bunraku* et des arts japonais

BANU Georges, *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, Paris, Aubier, 1986.

BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, [1970], Paris, Seuil, 2005.

CLAUDEL Paul, « *Nô* », dans Jacques Petit et Charles Galpérine (éd.), *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1167-1176.

SIEFFERT René, *Nô et kyôgen : automne hiver*, Paris, Publications Orientalistes de France, coll. « Théâtre du Moyen Age », 1979.

SIEFFERT René, *Nô et kyôgen : printemps été*, Paris, Publications Orientalistes de France, coll. « Théâtre du Moyen Age », 1979.

TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, coll. « Histoire », 2011.

ZEAMI, *La Tradition secrète du nô : suivi de une journée de nô*, René Sieffert (trad.), Paris, Gallimard / UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », 1960.

Article

GUIOT Lise, « L'influence du *bunraku* sur les scènes françaises : émergence de formes en béance », dans Julie Postel et Marie Garré-Nicoara (éd.), *Corps béants, corps morcelés*, Louvain-la-Neuve, E.M.E., 2018, p. 257-268.

MAYAUX Catherine, « Introduction », dans Catherine Mayaux (éd.), *La Fleur cachée du Nô*, Paris, Honoré Champion, coll. « série Route de la soie », 2015, p. 7-10.

Thèse

GUIOT Lise, *Le Bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry, 2016.

C. Choix de documents en lien avec le corpus

a) Ateliers du spectacle

Articles

LARROCHE Jean-Pierre et Michel ROSTAIN, « Lettres sur le *Système du Monde* », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, 1991, p. 44-52.

Site Internet

Les Ateliers du spectacle, « N+1 », sur *Les Ateliers du spectacle*, <http://www.ateliers-du-spectacle.org/nplus1/>, sans date, consulté le 5 septembre 2018.

b) Clastic Théâtre

MARSHALL Francis, *Objets pour attirer la foudre*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2000.

MARSHALL Francis, *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs : 30 lettres de réclamations*, Paris, la Sterne voyageuse, 2007.

Articles

GERARD Naly, « Lazaro (François) », dans *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier, L'Entretemps, 2009, p. 426.

LAZARO François, « Une étrange amnésie - La vida es un baile », *Puck*, « Des corps dans l'espace », n° 4, 1991, p. 88-94.

LAZARO François, « Traducteur de langues étrangères », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, avril 2002, p. 30-33.

LAZARO François, « L'art de faire parler les pierres », dans Evelyne Lecucq (éd.), *Les Fondamentaux de la manipulation. Convergences*, Paris, Thémaa, 2003, p. 31-39.

LAZARO François, « Les pantins, du Rêve à la rue », *Théâtre / Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, 2009, p. 29-31.

LAZARO François et Daniel LEMAHIEU, « Dialectiques du Clastic Théâtre », *Théâtre / Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, 2009, p. 93-95.

LAZARO François, « La Théâtralité de l'inerte », dans *Beckett et les autres arts, Registres*, Hors-série n° 3, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 144-122.

LEMAHIEU Daniel, « L'écrire par la marionnette », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, avril 2002, p. 26-29.

MARTIN-LAHMANI Sylvie, « Sur le spectacle "le Rêve de votre vie (à vos souhaits !)" par Clastic Théâtre », *Un théâtre autrement*, n° 5, mars 2001.

Dossiers de production, livrets de spectacle

Clastic Théâtre, « Présence du Clastic Théâtre dans le cadre d'une résidence sur le site de l'ancienne fonderie Thomé-Génot à Nouzonville », projet de résidence déposé au FMTM, sans lieu, 2012.

Clastic Théâtre, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, dossier de présentation », 2013.

LAZARO François et Daniel LEMAHIEU, « Manifeste du théâtre clastique », publié dans le livret du spectacle *Le Rêve de votre vie*, Théâtre d'Arras, 1996.

Sites et pages Internet

Clastic Théâtre, « *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs* », sur *THEMAA*, <https://www.themaa-marionnettes.com/creation-artistique/spectacle/>, sans date, consulté le 10 décembre 2018.

Clastic Théâtre, « François Lazaro », sur *Clastic Théâtre*, <<http://www.clastictheatre.com/francois-lazaro/>>, 2018, consulté le 16 décembre 2018.

LAZARO François, « *Des hurlements* au Théâtre Rutebeuf », sur *Théâtre Rutebeuf*, <<https://www.theatreonline.com/Spectacle/Des-hurlements/40258>>, 2012, consulté le 17 juillet 2018.

LAZARO François, « Terra Incognita - Entretien », sur *Journal La Terrasse.fr*, <<https://www.journal-laterrasse.fr/terra-incognita-marionnettes-francois-lazaro-theatre-rutebeuf-clichy-entretien/>>, 30 mars 2013, consulté le 11 juillet 2018.

c) Phia Ménard (compagnie Non Nova)

BARRIOS Eduardo, *L'Enfant qui devint fou d'amour*, suivi de *Pauvre laid!*, Lyon, La Fosse aux ours, 2003.

PAVESE Cesare, *Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux : poésies variées*, [1951], Paris, Gallimard, 1979.

RILKE Rainer Maria, *Œuvres en prose : récits et essais*, Claude David (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 396, 1993.

RIMBAUD Arthur, « Le Dormeur du val », 1870.

SCHULZ Bruno, *Le Sanatorium au croque-mort*, Thérèse Douchy, Allan Kosko et Georges Sidre (trad.), Paris, Gallimard, 2001.

Sites et pages Internet

MÉNARD Phia, « Avant-propos à *P.P.P.* », <<http://www.cienonnova.com/fr/acces-pro/presentation/p-p-p/45>>, sans date.

MÉNARD Phia, « *Les Os Noirs* - présentation », sur *Compagnie Non Nova*, <<http://www.cienonnova.com/>>, 2017, consulté le 3 mai 2018.

d) Morbus Théâtre

POUY Jean-Bernard, *54 x 13*, Nantes, L'Atalante, 1996.

Site Internet

Site du Morbus théâtre, <<https://morbustheatre.wixsite.com/morbustheatre>>.

e) Les Rémouleurs

GROTHENDIECK Alexandre, « Récoltes et Semailles. Réflexions et témoignage sur un passé de mathématicien », texte inédit, disponible en ligne, 1985.

Dossier de spectacle et feuille de salle

Les Rémouleurs, *Rêves et motifs*, dossier du spectacle, 2017.

Les Rémouleurs, *Rêves et motifs*, livret pour le spectateur, 2017.

Pages et sites Internet

Site des Rémouleurs, <<http://www.remouleurs.com/>>.

Les Rémouleurs, « L'Oiseau », sur *Les Rémouleurs*, <<http://www.remouleurs.com/galleries/spectacles/loiseau/>>, sans date, consulté le 6 décembre 2018.

Les Rémouleurs, « Exprojection », sur *Les Rémouleurs*, <<http://www.remouleurs.com/galleries/spectacles/EXPROJECTIONS/>>, sans date, consulté le 6 décembre 2018.

f) Gisèle Vienne

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011.

BROOKS David, *Deux textes pour un spectacle de marionnettes*, (sl.), Dennis Cooper, 2008.

COOPER Dennis, *Le Bûcher. 1^{re} partie*, Jean-Luc Mengus et Zachary Farley (trad.), Paris, P.O.L, 2013.

BIDEAU-REY Etienne, Gisèle VIENNE, Elisa VACARINO, Michel MEURGER et Pia MÜLLER-TAMM, *Corps / objet : sur le rapport du corps au corps artificiel*, Grenoble, Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2001.

COOPER Dennis, Pierre DOURTHE et Gisèle VIENNE, *Gisèle Vienne, 40 portraits, 2003-2008*, Paris, P.O.L, 2012.

Articles

BARBÉRIS Isabelle, « Jerk, de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle », *Communications*, vol. 92, n° 1, 2013, p. 159-172.

BIDEAU-REY Etienne et Gisèle VIENNE, « Érotisme, mort et mécanique – Sur une expérience de travail autour des rapports du corps au corps artificiel », *Alternatives théâtrales*, « Objet-Danse », n° 80, septembre 2003, p. 58-62.

BOISSEAU Rosita, « Gisèle Vienne, ou quand la danse se fait magie noire », *Le Monde*, 28 mai 2013 (en ligne : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/05/28/gisele-vienne-ou-quand-la-danse-se-fait-magie-noire_3419800_3246.html#c52IZheKIDk5hA28.99>).

BOISSEAU Rosita, « This is how you will disappear de Gisèle Vienne », *La Scène*, n° 57, 2010, p. 18-20.

BRAULT Marie-Andrée, « Dans l'inconfort de la Chapelle », *Jeu*, n° 136, 2010, p. 151-155.

DOBSON Julia, « Troublantes matières : des corps (in)habités dans l'œuvre de Gisèle Vienne », dans Carole Guidicelli (éd.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Lavérune, L'Entretiens, 2013, p. 389-399.

GUIDICELLI Carole, « *I apologize* de Gisèle Vienne ou Les Apories du "théâtre post-dramatique" de Hans-Thies Lehmann », *Prospero European Review*, n° 1, 2010.

HURAUULT Chantal, « Représentation du désir sur scène : Gisèle Vienne, l'érotisme et le désir de mort », *Alternatives théâtrales*, « Désir de théâtre / Désir au théâtre », n° 104, mars 2010, p. 55-57.

NEVEUX Olivier, « L'État de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx*, n° 41, 1^{er} décembre 2007, p. 99-108.

VIENNE Gisèle, « Un itinéraire de création », dans Carole Guidicelli (éd.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Lavérune, L'Entretiens, 2013, p. 363-375.

Collectif, « Table-ronde - Spectres et mannequins sur la scène marionnettique contemporaine », dans Carole Guidicelli (éd.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Lavérune, L'Entretemps, 2013, p. 432-447.

Dossiers de spectacle et feuilles de salle

VIENNE Gisèle, « I apologize suivi de Une belle enfant blonde - A Young, Beautiful Blonde Girl, dossier du spectacle », 2005.

I apologize, feuille de salle, hTh - CDN Montpellier (Grammont), Montpellier, 2013.

I apologize, feuille de salle, CDN Montpellier - Théâtre La Vignette, Montpellier, janvier 2014.

Sites et pages Internet

VIENNE Gisèle, « Showroomdummies », sur *Gisèle Vienne*, <<http://www.g-v.fr/fr/shows/showroomdummies-2/>>, sans date, consulté le 29 novembre 2018.

VIENNE Gisèle, « The Pyre », sur *Gisèle Vienne*, <<http://www.g-v.fr/fr/shows/the-pyre/>>, 2013, consulté le 23 octobre 2018.

VIENNE Gisèle, « Artifices, artefacts. Entretien avec Gisèle Vienne », *Théâtre/Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n° 193, juin 2009, p. 79-82.

« ManiFeste. The Pyre », sur *Paris Art*, <<http://www.paris-art.com/manifeste-the-pyre-2/#haut>>, sans date, consulté le 5 mars 2014.

g) Autres compagnies et artistes

NOVARINA Valère, *Le Théâtre des oreilles - pièce radiophonique pour marionnette électronique*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2001.

Articles

NOVARINA Valère et Didier PLASSARD, « L'homme hors de lui - Valère Novarina : réponses à six questions de Didier Plassard », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, avril 2002, p. 21.

PARÉ Zaven, « Sur le théâtre des oreilles Sur le théâtre de l'effacement », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, avril 2002, p. 17-20.

WEISS Allen S., « Dix thèses pour détourner une oeuvre - Notes sur la dramaturgie et la mise en scène du THEATRE DES OREILLES, pièce pour marionnette électronique et voix enregistrée », *Alternatives théâtrales*, « Voix d'auteurs et marionnettes », n° 72, avril 2002, p. 22-23.

Dossiers de spectacle, programmes et feuilles de salle

LOUSKI-PANE Arnaud, *Les Hautes Herbes*, dossier de présentation », 2017.

MEUNIER Pierre, « Se faire aspirer », *La Vase*, programme de salle, Tandem, Douai, 2017.

ZIMOUN et Le Centquatre, *Mécaniques remontées*, livret de l'exposition, Centquatre (Paris), 2017.

Programme du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette, Charleville-Mézières, 2017.

Pages et sites Internet

Lecucq Evelyne, « Compagnie Yves Joly », sur *INA - En scènes*, <<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00836/compagnie-yves-joly.html>>, sans date, consulté le 6 juin 2018.

« L'Homme qui plantait des arbres », sur *Théâtre le Grand Bleu*, <<http://www.legrandbleu.com/saison-1819/programmation/les-spectacles/lhomme-qui-plantait-des-arbres/>>, 2018, consulté le 25 août 2018.

Juscomama, « Les petites géométries n° 1 », sur *Juscomama*, <<https://www.juscomama.com/forme-n-1>>, 2015, consulté le 21 décembre 2018.

D. Autres références citées

Université Lyon 2, « Descriptif des cours de Master 1 - Arts de la scène - 2017-2018 ».

Table des illustrations

VOLUME 1

Figure 1 - Constellation d'œuvres	29
Figure 2 - <i>Des hurlements montaient le long des saules pleureurs</i> , Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre).....	30
Figure 3 - <i>I apologize</i> , Gisèle Vienne, 2004. (Photo : Gisèle Vienne © DACM)	31
Figure 4 - <i>54x13</i> , Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Émilie Rouy).....	32
Figure 5 - <i>Tremblez, machines !</i> , Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle).....	33
Figure 6 - <i>Animal épique</i> , Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle).....	34
Figure 7 – <i>Chansonnette pour Gigi</i> , Benjamin Verdonck, 2018. (Photo : Kurt Van der Elst).....	34
Figure 8 - <i>L'Après-midi d'un foehn (version 1)</i> , Phia Ménard (Non Nova), 2008. (Photo : Jean-Luc Beaujault)	35
Figure 9 - <i>Rêves et motifs</i> , Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ania Winkler).....	36
Figure 10 - <i>Les Folles (Point de croix)</i> , La Mue/tte, 2017. (Photo : La Mue/tte).....	37
Figure 11 - <i>Les Folles (Silencio es salud)</i> , La Mue/tte, 2017. (Photo : Lucile Nabonnand)	38
Figure 12 – La figure marionnettique contemporaine entre opacité et évanescence	43
Figure 13 – <i>Chansonnette pour Gigi</i> , Benjamin Verdonck, 2018. (Photo : Kurt Van der Elst).....	47
Figure 14 - <i>Anges</i> , Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre)	99
Figure 15 - <i>Terra prenyada</i> , Joan Baixas, création 1997 (Photo : Guto Muniz, 2003)	105
Figure 16 - <i>Terra prenyada</i> , Joan Baixas, création 1997 (Photo : Guto Muniz, 2003)	105
Figure 17 – <i>Les Folles (Point de croix)</i> , La Mue/tte, 2017. (Photo : Fabrice Robin)	118
Figure 18 - <i>Showroomdummies</i> , Gisèle Vienne, création 2001 - réécriture 2009. (Photo : Mathilde Darel © DACM).....	119
Figure 19 - <i>Les Folles (Point de croix)</i> , La Mue/tte, 2017. (Photo : Fabrice Robin).....	127
Figure 20 - <i>Twin Houses</i> , Compagnie Mossoux-Bonté, 1994. (Photo : © Mikha Wajnrych)	144
Figure 21 - <i>L'Un dans l'Autre</i> , La Mue/tte, 2015. (Photo : David Siebert).....	147
Figure 22 - <i>Last Spring : a prequel</i> , Gisèle Vienne, 2011. (Photo : Gisèle Vienne © DACM).....	160
Figure 23 - <i>I apologize</i> , Gisèle Vienne, 2004. (Photo : Philippe Munda © DACM).....	161
Figure 24 - <i>L'Homme contemplant son chien</i> , Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013).....	164
Figure 25 - <i>Josy</i> , Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013)	165
Figure 26 - <i>Comptable</i> , Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013).....	166
Figure 27 - <i>Enfants vampires</i> , Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013).....	168

Figure 28 - <i>Fille à la hache</i> , Francis Marshall. (Photo : Clastic Théâtre, 2013).....	168
Figure 29 - <i>Des hurlements montaient le long des saules pleureurs</i> , Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre).....	173
Figure 30 - <i>I apologize</i> , Gisèle Vienne, 2004. (Photo : Mathilde Darel © DACM)	175
Figure 31 - <i>Chansonnette pour Gigi</i> , Benjamin Verdonck, 2018. (Photo : Kurt Van der Elst)	182
Figure 32 - Affiche d' <i>Animal épique</i> , Les Ateliers du spectacle, 2017.	187
Figure 33 – <i>Des hurlements montaient le long des saules pleureurs</i> , Clastic Théâtre, 2013. (photo : Clastic Théâtre).....	204
Figure 34 - <i>L'Oiseau</i> , Les Rémouleurs, 2016. (Photo : Gallia Vallet)	213
Figure 35 - <i>54x13</i> , Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Émilie Rouy)	219
Figure 36 – <i>Des hurlements montaient le long des saules pleureurs</i> , Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre).....	220
Figure 37 - <i>Animal épique</i> , Les Ateliers du spectacle, 2011. (Photo : Ateliers du spectacle).....	251
Figure 38 - <i>L'Un dans l'Autre</i> , La Mue/te, 2015. (Photo : David Siebert).....	269
Figure 39 - <i>I apologize</i> , Gisèle Vienne (Photo : Mathilde Darel © DACM).....	271
Figure 40 - <i>Des hurlements montaient le long des saules pleureurs</i> , Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre).....	272
Figure 41 - <i>54x13</i> , Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Émilie Rouy)	295
Figure 42 - <i>Notallwhowanderarelost</i> , Benjamin Verdonck, 2014. (Photo : Kurt Van der Elst)	360
Figure 43 - Affiche de <i>Rêves et motifs</i> , Les Rémouleurs, 2017.	382
Figure 44 - <i>Last Spring : a prequel</i> , Gisèle Vienne, 2011. (Photo : DACM)	386
Figure 45 - <i>54x13</i> , Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Jacques Bouault)	418
Figure 46 - <i>Rêves et motifs</i> , Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ania Winkler).....	419
Figure 47 - <i>Des hurlements montaient le long des saules pleureurs</i> , Clastic Théâtre, 2013. (Photo : Clastic Théâtre).....	478
Figure 48 - <i>Rêves et motifs</i> , Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ana Winkler).....	515
Figure 49 - Lapin-canard. (1 ^e publication : <i>Fliegende Blätter</i> , Munich, 1892)	527
Figure 50 - Oscillation de la figure et écriture spectrale	568

VOLUME 2 - Annexes

Figure 51 - <i>Animal épique</i> , Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle).....	8
Figure 52 - <i>Animal épique</i> , Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle).....	8
Figure 53 - <i>Tremblez, machines !</i> , Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle)	9
Figure 54 - <i>Tremblez, machines !</i> , Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle)	9

Figure 55 - Affiche de <i>54x13</i> , Morbus Théâtre, 2015.....	15
Figure 56 - <i>54x13</i> , Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Emilie Rouy)	16
Figure 57 - <i>54x13</i> , Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Emilie Rouy)	16
Figure 58 - <i>L'Après-midi d'un foehn (version 1)</i> , Phia Ménard (Non Nova), 2008. (Photo : Jean-Luc Beaujault)	18
Figure 59 - <i>L'Après-midi d'un foehn (version 1)</i> , Phia Ménard (Non Nova), 2008. (Photo : Jean-Luc Beaujault)	18
Figure 60 - <i>Les Folles (Point de croix)</i> , La Mue/tte, 2017. (Photo : Lucile Nabonnand)	20
Figure 61 - <i>Les Folles (Silencio es Salud)</i> , La Mue/tte, 2017. (Photo : Lucile Nabonnand)	20
Figure 62 - <i>Rêves et motifs</i> , Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ania Winkler).....	21
Figure 63 - <i>Rêves et motifs</i> , Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ania Winkler).....	22
Figure 64 - <i>Rêves et motifs</i> , Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Brigitte Pougeoise)	22
Figure 65 - <i>Chansonnette pour Gigi</i> , Benjamin Verdonck, 2018. (Photo : Kurt Van der Elst)	23

Table des matières

(volume 1)

Remerciements	7
Sommaire.....	11
Liste des abréviations.....	15
Notes techniques	17
Introduction générale	179
1. Ces corps qui nous échappent.....	20
2. De la marionnette au marionnettique	22
3. Approche dramaturgique du marionnettique.....	23
4. L'hypothèse d'une dislocation de l'objet-marionnette.....	26
5. Dessiner le relief d'un paysage en mutation.....	28
6. Méthode et cheminement dans les concepts.....	40
7. Entre opacité et évanescence de la figure.....	40
8. Cheminement de la ruine de l'objet à l'oscillation de la présence.....	44
Préliminaires pour cerner la présence.....	47
1. Enjeu : connaître le « charme » de « l'indéfinissable » présence	50
2. Présences en scène	52
2.1. Être une présence ou faire présence	52
2.1.1 Du personnage fictif à la dynamique de la figure.....	53
2.1.2 Persistance de la voix et du souffle.....	54
2.1.3 Phénoménologie de la « fleur » de l'acteur	55
2.1.4 « Jeu de face » ou la non-interprétation.....	59
2.2. Présence dramatique et corps en scène	60
2.2.1 S'exercer à la présence ?.....	60
2.2.2 Accord des corps.....	62
2.2.3 Respiration et centre.....	63
2.2.4 Incarner l'image ou le travail de l'imagination	63
3. Présence et transcendance	64
3.1. Économie du visible et de l'invisible dans l'icône	65
3.2. Le(s) modèle(s) eucharistique(s).....	67
3.3. Objets sacrés et présence : approche anthropologique.....	70
4. Présences de l'image et effets de présence	72

4.1.	Corps et images : approche médiologique	73
4.1.1	De la présence de « l'image efficace ».....	73
4.1.2	Opacité et transparence « médiumniques »	74
4.1.3	Images dans le corps	74
4.2.	Effets de présence	76
5.	Expression musicale de la présence dramatique.....	77
5.1.	Mouvement perpétuel ou fulgurance de l'instant	79
5.2.	Tempo de l'émotion : structure du « <i>Jo-Ha-Kyū</i> ».....	80
5.3.	Double barre ou point d'orgue	80
6.	Sentir la présence : de l'expérience spectatorielle	82
6.1.	« Rassembler un millier d'yeux »	83
6.2.	Écoute critique.....	84
6.3.	Émotion, imagination, pensée critique	84
6.3.1	Spectateur·trice ému·e et mouvant·e	85
6.3.2	Du plaisir ou de l'insolite.....	86
6.3.3	Évidence et intelligibilité de la présence	86
7.	Précautions méthodologiques et indices retenus.....	88
7.1.	« L'accord » sur la présence.....	88
7.2.	Repères dramaturgiques sur la présence en scène	91
7.2.1	Nœud temporel et spatial	91
7.2.2	Centrer et concentrer	92
7.2.3	Souffle et retrait du corps.....	93
7.2.4	Jeu sur la frontière entre le vivant et le mort	94
7.2.5	Controverse sur l'harmonie et la rupture.....	94
8.	Conclusion	95

Partie I. Sur les ruines de l'objet-marionnette 99

Introduction. Confluences des arts plastiques et de l'animation 101

1.	Approche historique : le corps et l'objet en scène au tournant des XIX ^e et XX ^e siècles 102	
1.1.	L'objet comme modèle pour l'acteur	102
1.2.	Devenir de l'objet-marionnette au prisme de l'histoire plastique	103
2.	Approche plastique : l'objet pris dans le temps et le mouvement	106
2.1.	Mouvement des choses : installations et mobiles	106
2.2.	« Vie lancinante » et médiums vibratoires	107
2.3.	Temps enclos.....	108
3.	Entre présence et plastique : devenir de l'objet-marionnette	109

Chapitre 1. Procès de morcellement 113

1.	Anatomie du fragment.....	114
----	---------------------------	-----

1.1.	Visages autonomes	115
1.1.1	Le visage pour le tout	115
1.1.2	Visages-objets défaisant le corps	117
1.1.3	Creuser l'absence du sujet	118
1.1.4	Réduction aux organes de la vue et de la parole	120
1.2.	Main figurant ou main agissante	122
1.2.1	Expressivité de la main	122
1.2.2	Les « mains seules » de marionnettiste	123
1.3.	Le corps qui manque à son fragment	125
1.3.1	Le fragment comme germe	125
1.3.2	Le manque à être	126
1.3.3	Corps « ruiné »	127
2.	À corps ouvert ou le corps en constellation	129
2.1.	Corps choral	129
2.1.1	À partir du <i>bunraku</i> japonais	130
2.1.2	Organicité de l'objet parcellé	131
2.2.	Corps éclaté	132
2.2.1	L'état d'os ou la difficulté à se maintenir	132
2.2.2	« Bourrages » sous tension	133
2.3.	Configuration versatile des parties	135
2.3.1	Trajectoires aléatoires	135
2.3.2	Particulier et général : alternance des cadrages	136
2.3.3	Fusion et émergence du corps dans l'espace	138
3.	Des corps cousus ou la reconfiguration des limites du corps	139
3.1.	Monstruosité et fertilité du morcellement	139
3.1.1	Fertilité du membre absent chez Cendrars	139
3.1.2	Chimères	141
3.2.	Fragments humains et non-humains	142
3.2.1	Fragmentation cinétique du corps humain	143
3.2.2	Prothèses : corps augmentés ou amputés	144
3.2.3	Prêter chair à l'inerte	145
3.3.	Redessiner des corps contrastés	146
3.3.1	Déborder les normes de genre	146
3.3.2	Des corps porteurs d'écarts	147
3.3.3	Dramatiser le choc « clastique » des matières	148
4.	Conclusion	149
Chapitre 2. Procès de défiguration		153
1.	Figures sans visages	154
1.1.	Esquisser des visages	155
1.1.1	Retracer des visages disparus	155
1.1.2	Des visages qui se dérobent au tracer	156
1.2.	De la négation du visage, dissimulé ou opacifié	158

1.2.1	Visages en série.....	159
1.2.2	Visages opaques	160
1.2.3	Visages écrans.....	161
1.2.4	Visages porte-parole ou sans parole	162
1.3.	Visages menacés, en voie de défiguration	164
1.3.1	Visages lacérés	164
1.3.2	Face-à-face avec les marges de l'humain.....	166
1.3.3	Le visage : enjeu d'une lutte	167
2.	Se passer du dessin du corps.....	169
2.1.	Faire sujet d'un objet brut, d'une machine, d'une mécanique	170
2.1.1	Considérer l'objet qui « EST ».....	170
2.1.2	Drames mécaniques : regard porté sur les rouages.....	172
2.2.	Effacer le contour des corps	174
2.2.1	De la jeune fille adolescente au Corps Adolescent	174
2.2.2	Figure de foule.....	176
2.2.3	Architecture d'un corps paysage	177
2.3.	Tension vers le géométrique et l'abstrait.....	178
2.3.1	Abstraction des formes et opalisation.....	178
2.3.2	Des volumes plus que des corps	180
2.3.3	Géométrie dans l'espace	180
3.	... jusqu'au refus de toute forme	182
3.1.	Le matériau marionnette ou la marionnette « silhouettée »	183
3.1.1	En-deçà de la forme	183
3.1.2	Contrainte et expressivité des textures.....	185
3.1.3	Dramatiser la mise en forme ou son échec	187
3.2.	Dynamique des fluides.....	190
3.2.1	Variations des volumes	190
3.2.2	Du souffle dans la matière.....	191
3.2.3	Dynamiques relationnelles.....	192
3.2.4	Contrôle et résonances du mouvement	194
4.	Conclusion	195
	Chapitre 3. Procès de dématérialisation	199
1.	Animer des surfaces, animer en surface.....	201
1.1.	La fabrique de l'image.....	202
1.1.1	Projections optiques : le chemin de l'objet à son image.....	202
1.1.2	Images vidéographiques : échos de la matière	204
1.2.	De l'épaisseur plastique des images.....	207
1.2.1	Dans l'épaisseur de la photographie	207
1.2.2	Tableaux animés	209
1.2.3	Opacité et évanescence des écrans.....	211
1.3.	Constituer les objets et les corps en surfaces	214
1.3.1	Joncher, répandre : les objets « font surface ».....	214
1.3.2	Évidement des corps	215

1.3.3	Composer des tableaux, écrire par images.....	218
2.	Plasticité de l'onde et du vide.....	221
2.1.	Façonner des corps ondulatoires.....	222
2.1.1	Figures de chair et de son.....	222
2.1.2	Résister à l'invisibilisation des ondes.....	224
2.1.3	Corps de lumière.....	225
2.2.	L'horizon du vide au « creux de la matière ».....	230
2.2.1	Tradition de la pensée du vide en scène.....	230
2.2.2	Faire voir le vide sous la matière.....	231
2.2.3	Dynamique suggestive du vide.....	232
3.	Dialogues des corps autour de l'immatériel.....	234
3.1.	Les « mains vides » : rapport du corps à l'invisible.....	234
3.1.1	Persistance du geste.....	234
3.1.2	Le vide entre les corps.....	236
3.1.3	Être traversé par l'image.....	237
3.2.	Conditionner la perception de l'immatériel.....	237
3.2.1	Du crépuscule.....	238
3.2.2	Saturation des sens.....	240
3.2.3	Corps spectateur traversé par des flux.....	243
4.	Conclusion.....	244
	Conclusion. Du « personnage transparent » à la « scène ondulatoire ».....	247
	Partie II. Délocaliser les présences.....	251
	Introduction. Présences à l'entour.....	253
	Chapitre 1. Circulations de la présence.....	259
1.	Troubler les frontières plastiques et dynamiques entre objets et humains.....	260
1.1.	Citer (presque) exactement la forme humaine.....	260
1.1.1	Gémellités.....	260
1.1.2	Mannequins en scène et jeu du « quasi ».....	262
1.1.3	« Hyper-semblances » et doute sur la présence.....	264
1.2.	Procès de réification du corps.....	267
1.2.1	Travail plastique sur la texture de la chair.....	268
1.2.2	Gestes fragmentés et contamination par le pantin.....	270
1.2.3	Absence de respiration.....	272
1.2.4	Être mû.....	273
2.	« Entrées et sorties » de la présence.....	275
2.1.	Corps et chair : mise au point théorique.....	275
2.2.	Absenter le corps.....	276
2.2.1	Corps vidés.....	276
2.2.2	Dans l'épaisseur du corps stratifié.....	278
2.2.3	« Tuer tous les acteurs » ? Devenirs de la Surmarionnette.....	279
2.3.	Violence ou dérision dans la désertion.....	280

2.3.1	Dérision du corps fait pantin.....	280
2.3.2	Perte de contrôle.....	281
2.3.3	Concurrence pour la présence.....	282
3.	Dynamiser « l'entre » des corps et des objets.....	284
3.1.	Distances entre les corps et les objets.....	285
3.2.	L'index et le témoin.....	287
3.3.	Tenir, frapper, sentir : qualités du contact.....	289
3.3.1	« Tact » plutôt que « prise ».....	289
3.3.2	Gestes en négatif.....	290
3.3.3	Le heurt qui opacifie.....	291
3.4.	Circulations de la voix.....	292
3.4.1	Ventriloquie.....	293
3.4.2	Voix aux origines multiples.....	294
3.4.3	Voix empêchées.....	296
3.5.	La danse comme modèle de manipulation ondulatoire.....	298
3.5.1	Liens historiques et techniques entre danse et marionnette.....	298
3.5.2	Le mouvement du corps dans la matière.....	300
3.5.3	Faire vibrer « l'entre » des corps : influences du <i>butô</i>	302
4.	Conclusion.....	303
Chapitre 2. Disjonctions entre objets et lieux de présence.....		307
1.	L'objet « placé devant » ou le matériel contre l'animé.....	309
1.1.	L'objet opaque.....	310
1.1.1	L'objet exhibé.....	310
1.1.2	L'outil.....	312
1.2.	Contre « l'annexion métaphorique ».....	313
1.2.1	Désamorcer la référence à l'humain.....	314
1.2.2	Proliférantes matières et objets à profusion.....	315
1.3.	Persistence, résistance.....	316
1.3.1	« Résistance passive ».....	316
1.3.2	Persistence matérielle de l'objet abandonné.....	318
2.	Immobilités avivées.....	320
2.1.	Immobilités en tension.....	321
2.1.1	Le mouvement empêché.....	321
2.1.2	Immobilités en équilibre précaire.....	322
2.2.	Aviver la présence autour de l'objet.....	324
2.2.1	La « rumeur ».....	325
2.2.2	La « présentation ».....	326
2.2.3	Le « faire comme si ».....	326
2.2.4	Le « parler pour ».....	327
2.2.5	« La voix des pierres ».....	328
2.3.	Frictions entre représentation et installation.....	330
2.3.1	Zones d'indécision disciplinaire.....	330

2.3.2	Mise en drame de l'exposition	332
2.3.3	De l'expressivité de l'objet immobile	334
3.	L'aura des matières et l'objet comme relais	337
3.1.	Fiction de l'objet « réceptacle »	337
3.1.1	Fictions d'intériorité, fictions d'antériorité	338
3.1.2	Projections collectives et codes culturels	341
3.1.3	De l'authenticité fictive au rayonnement de l'aura	343
3.2.	Susciter le voir cérémoniel	344
3.2.1	Projections dans un espace ritualisé	344
3.2.2	Décentrer les regards	345
3.2.3	L'éveil des corps	346
3.3.	Le hors-champ de l'objet dans un monde sans transcendance	347
3.3.1	L'objet et le sacré dans les discours d'artistes	347
3.3.2	Exigence critique face aux objets	350
3.3.3	Représenter une relation au monde	351
4.	Conclusion	352
	Chapitre 3. Présence spatialisée.....	355
1.	Figure-paysage : vie fictive des espaces	358
1.1.	Drames du lieu	358
1.1.1	Figure géopolitique	359
1.1.2	La maison-castelet comme figure du drame quotidien	360
1.2.	Espaces de jeu animés	362
1.2.1	Scénographies à trucages ou l'art de la scénographie à fils	362
1.2.2	Figures élémentaires et environnementales	365
1.2.3	Actualité des dramaturgies écologiques	367
1.3.	Présence spatialisée ou « atmosphère » ?	368
2.	Modeler l'espace par le relief des présences	369
2.1.	Sculpter l'espace par l'onde sonore	370
2.1.1	Voix loin du corps	371
2.1.2	« Hurlements » des lieux	373
2.1.3	Spatialisation du son	373
2.2.	Palpitation de l'espace scénique	377
2.2.1	Vacillements de la lumière	378
2.2.2	« Spirale » et relief dans l'invisible	380
2.3.	Reliefs de la figure : variations des perspectives sur la présence	381
2.3.1	Îlots découpés dans l'espace animé	382
2.3.2	De part et d'autre de la figure	384
2.3.3	Projections de la figure sur les murs du plateau	385
3.	Étendue et dynamiques de la présence comme « vecteur »	387
3.1.	Omniprésence ?	387
3.1.1	Révéler par le cadre une présence latente	387
3.1.2	Dispositifs circulaires	389

3.1.3	Déborder le plateau	391
3.2.	Figures « submersives ».....	392
3.2.1	« Dé-corps » menaçant des corps.....	392
3.2.2	Noyade et corps engloutis	394
3.2.3	Submersion psychologique.....	395
3.3.	Dynamiques dramatiques de la présence spatialisée.....	396
3.3.1	Un moteur pour la traversée des espaces	397
3.3.2	Cartographier le visible et l'invisible	398
3.3.3	Modèle pour une présence comme rayonnement.....	399
4.	Conclusion	401
	Conclusion. Balistique des présences.....	405

Partie III. Modalités de persistance d'une présence qui point, qui fuit et s'évanouit

407

Introduction. Oscillations dans l'intensité de la figure

409

Chapitre 1. Frisson : figure minuscule et fugace

413

1.	Aux limites de l'imperceptible.....	415
1.1.	De l'infiniment petit.....	416
1.1.1	Percevoir les détails de l'objet.....	416
1.1.2	Effets de loupe	417
1.1.3	Présence entière dans l'infiniment petit	419
1.2.	À fleur de peau, présences épidermiques	420
1.2.1	Mise en scène de la peau.....	421
1.2.2	Ce qui point à la surface de la peau	422
1.2.3	Imperceptibles modifications des contours	423
1.3.	Gestes minimaux	425
1.3.1	De l'éventail comme du corps, de la flamme, du feuillage	426
1.3.2	Percée du rythme profond	427
2.	Le frisson comme rupture du rythme	429
2.1.	Le souffle préparant le frisson.....	429
2.1.1	La respiration, geste minimal et suffisant ?	429
2.1.2	Souffle éternel ou respiration ?.....	430
2.2.	La présence comme événement rythmique	432
2.2.1	Accidents dans le souffle	433
2.2.2	Quelque chose advient : de la présence comme événement	434
2.2.3	Quelque chose s'est passé : fugacité de l'apparition	436
3.	Présences « poignantes »	437
3.1.	Frissonnement de figures qui peinent à être.....	438
3.1.1	Silence et soumission.....	438
3.1.2	Poétiques de l'épreuve.....	439
3.2.	Une attention au drame minimal	440

3.2.1	Attention émerveillée au « charme subtil » de l'astuce	440
3.2.2	Attention à « l'infra du visible »	442
3.2.3	Éthique du minimal	443
3.3.	Frisson spectatoriel.....	444
3.3.1	Aiguiser l'attention.....	445
3.3.2	Apnée du/de la spectateur/trice.....	446
4.	Conclusion	447
Chapitre 2. Feuilletage : une présence composée d'absences.....		451
1.	Instables fantômes	455
1.1.	Présence de la mort sur la scène marionnettique contemporaine.....	455
1.1.1	Généalogie synthétique des fantômes au théâtre	455
1.1.2	Présence paradoxale du cadavre.....	456
1.1.3	Défigurer la mort : l'informe brut de la poussière et de la pierre	457
1.2.	Figure du fantôme romantique : citations et mise à distance	459
1.2.1	Citation du fantôme romantique.....	460
1.2.2	Opacification du dispositif : soulever le drap.....	461
1.2.3	Soulever le drap pour dévoiler la chair.....	462
1.3.	Informes fantômes.....	464
1.3.1	Le fantôme dans les plis du rideau.....	464
1.3.2	Simuler sans simulacre ou la « figure qui ne vient pas ».....	465
1.3.3	Diffraction des présences au « prisme » de la scène	467
2.	Feuilletage du présent, proximité d'un ailleurs temporel.....	468
2.1.	Un passé conjugué au présent de la scène : figure du revenant	470
2.1.1	Archives au présent	470
2.1.2	La <i>saudade</i> ou la ritournelle de l'enfance.....	471
2.1.3	La maison « porte-empreinte »	473
2.2.	Figure du disparaissant	475
2.2.1	Le reste en sursis	475
2.2.2	Rumeurs de voix déjà lointaines.....	477
2.2.3	La plongée contre l'avancée linéaire du drame.....	478
2.3.	Dimension engageante de la présence mixte : « la participe présence ».....	479
2.3.1	De la mémoire à l'espoir et à la lutte	479
2.3.2	Alerter, prévenir	481
2.3.3	Dialectique de la « constellation de mémoire ».....	483
3.	Une présence redimensionnée à la mesure de l'irréel et de l'indicible.....	484
3.1.	Des écritures aux maillons manquants	485
3.1.1	La reconstitution	485
3.1.2	« Rêver des motifs » ou l'errance de la pensée.....	486
3.1.3	Avoir une absence ou l'écriture de la folie.....	488
3.2.	Manifester l'indicible.....	490
3.2.1	La vie simple ou aveuglée.....	490
3.2.2	Le trou noir de la folie et du suicide.....	492
3.2.3	Tabou et fantôme : ce qui pourtant « EST ».....	493

3.3.	Faire voir la jointure ou performer des présences mixtes	494
3.3.1	« Tout est là », le plateau comme lieu de fabrication des présences	495
3.3.2	Mettre en scène l'écriture de nos mythes.....	496
3.3.3	Une écriture prothétique ?.....	497
4.	Conclusion	498
Chapitre 3. Partage de l'infiguré		501
1.	L'invisible en partage ou qui partage.....	504
1.1.	L'invisible en commun ?	505
1.1.1	Fonds d'images que « nous avons en nous ».....	505
1.1.2	Travailler avec les codes pour faire voir ce qu'ils excluent.....	507
1.1.3	Faire voir le commun interdit de partage	508
1.2.	Créer un « nous »	510
1.2.1	Défaire l'évidence du groupe	511
1.2.2	Un accordage nécessaire	512
1.2.3	Convergence et rencontre des subjectivités	513
1.3.	Différer l'accord sur la présence	516
1.3.1	Seul·e au sein de « la tribu »	516
1.3.2	Rassemblement <i>a posteriori</i> de l'assemblée morcelée	518
2.	Travail et liberté du regard : voir, croire, douter, penser.....	522
2.1.	Pouvoir voir.....	523
2.1.1	Illusion perceptive ou quand la figure s'impose aux sens	524
2.1.2	Sur le travail de complément du visible	526
2.1.3	La permission d'illusion	528
2.1.4	Boucles entêtantes ou l'illusion auditive	529
2.2.	Vouloir croire ou l'imagination bienveillante.....	531
2.2.1	Connaissance relative de la passe	531
2.2.2	Faire « comme si... de rien n'était ».....	533
2.3.	Désemparer, inquiéter, émanciper le regard	535
2.3.1	La semblance et l'incertitude.....	535
2.3.2	Inquiéter, enquêter.....	536
2.3.3	Rassurer ou inquiéter pour mettre à penser	537
3.	Le « sens » du partage : balisage de l'indicible.....	539
3.1.	Modalités du passage.....	540
3.1.1	« Communiquer », « transmettre » : polémique sur le « discours » artistique	540
3.1.2	Proposer ou « l'artiste ignorant·e »	542
3.1.3	Le « pli » de la pensée	544
3.2.	Présences sensibles et insensées ?.....	544
3.2.1	Physiologie de l'expérience de penser	545
3.2.2	Le mystère	546
3.2.3	L'abstraction ou l'ouverture du sens	547
3.3.	Balisage du sens	549
3.3.1	Cerner par le texte.....	550
3.3.2	Modèle de la fermentation.....	552

3.3.3 Défricher un espace d'exploration dans un pli du réel.....	553
4. Conclusion	555
Conclusion. Cerner les regards	559
Conclusion générale	563
Index nominum.....	571
Liste des créations plastiques et scéniques	579
Bibliographie	585
Table des illustrations	606
Table des matières	609

Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration

Les arts de la marionnette contemporains interrogent les liens entre geste plastique et geste dramatique, redéfinissant les principes et les enjeux de l'acte de figuration. Les créations issues de ces expériences ont ouvert la voie à une difficile désignation de l'objet-marionnette fixe, matériel et unique, ne permettant plus d'envisager la spécificité marionnettique suivant la dualité entre humains et objets.

Consacrée aux « présences de la marionnette contemporaine », la thèse examine la marionnette comme figure et lieu d'une mise en friction des matières, des corps humains, des espaces et des médiums ondulatoires (sons et lumières). Une telle figure, se refusant à toute fixation dans le visible, les formes et les corps, met en drame son procès de défiguration. La spécificité marionnettique tient alors à la persistance d'une présence dramatique, discontinue et fragile, malgré la dislocation du lien entre les deux corps de la figure (matériel et virtuel). Prenant appui sur un corpus central d'œuvres contemporaines (des Ateliers du spectacle, du Clastic Théâtre, de Phia Ménard, du Morbus Théâtre, de La Mue/tte, de Marta Pereira, des Rémouleurs, de Benjamin Verdonck et de Gisèle Vienne), ainsi que sur de nombreuses installations, expositions et créations scéniques, qui dessinent un aperçu synchronique des marges du champ marionnettique, cette recherche analyse les effets de circulation et de spatialisation des présences dramatiques, découlant de cette défiguration marionnettique. Il s'agit d'y interroger le déploiement d'une écriture spectrale, par la mise en tension de l'opacité d'objets bruts et corps inanimés et de l'évanescence de figures dématérialisées. Suivant une approche esthétique et poïétique, la recherche examine à la fois les principes techniques d'élaboration de ces figures « entre » les corps, leur potentiel dramaturgique de mise en vision du rêve, de la folie, du doute et de l'hallucination, et le type de regard spectatorial qu'implique le devenir défiguré de la marionnette contemporaine.

Mots-clés : marionnette, figure, figuration, présence, corps, matières, espace, spectralité, dématérialisation, opacité, évanescence.

Presences of the contemporary puppet : figure, figuration, disfigurement

Contemporary puppetry reinvents the relationship between dramatic and plastic gestures, inviting us to reconsider the principles and the implications of the act of figuration. The performing art works, generated by these experiences, avoid the designation of a fixed, material and unique puppet-object, so that a binary approach, opposing humans and objects, is no longer sufficient to consider the specificity of puppetry arts.

Addressing the "presences of the puppet", the thesis examines the puppet as a figure and a place for frictions between materials, bodies, spaces and wave mediums (lights and sounds). Such a figure, refusing to be fixed in the visible, in the forms and the bodies, dramatizes its own disfigurement. Thus, the specificity of puppetry is the persistence of a fragile and discontinuous dramatic presence, despite the dislocation of the two bodies of the figure (material and virtual). Built on a central body of performing art works (by Les Ateliers du spectacle, the Clastic Théâtre, Phia Ménard, the Morbus Théâtre, La Mue/tte, Marta Pereira, the Rémouleurs, Benjamin Verdonck and Gisèle Vienne), and extending to other theatrical creations, installations and exhibitions, which offer a synchronic view on the margins of contemporary puppetry, this research examines the effects of circulation and spatialization of dramatic presence, which derive from the puppet disfigurement. The question is how the artists develop a spectral stage approach, based on the tension between the opacity of inert and inanimate objects and the evanescence of dematerialized figures. From an aesthetic and poietic perspective, the research looks at the technical principles of the conception of a figure "in between" the bodies and objects, and its dramaturgical capacity to make visible the dream, the madness, the doubt, the hallucination. Finally it considers the specificity of the spectators' position and work in front of such disfigured puppets.

Keywords : puppet, figuration, presence, bodies, materials, space, spectrality, dematerialization, opacity, evanescence.

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en Arts du spectacle
de l'**UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE**

par

Julie POSTEL

**PRÉSENCES DE LA MARIONNETTE
CONTEMPORAINE :
FIGURE, FIGURATION, DÉFIGURATION**

VOLUME 2

Sous la direction du professeur Amos FERGOMBÉ

Soutenue le 29 mars 2019, à Valenciennes

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473)

Laboratoire CALHISTE (EA 4343)

Président du jury :

Didier PLASSARD, professeur, Université Montpellier III (pré-rapporteur)

Membres du jury :

Amos FERGOMBÉ, professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France

Cristina GRAZIOLI, professeure, Université de Padoue (Italie)

Julie SERMON, professeure, Université Lyon II (pré-rapporteuse)

Sylvie BAILLON, metteuse en scène, directrice de la compagnie Ches Panses Vertes, directrice du Tas de Sable – Ches Panses Vertes, experte

Sommaire

Annexe 1. Documentation sur le corpus principal	7
1. Les Ateliers du spectacle, <i>Tremblez, machines !</i> et <i>Animal épique</i>	7
2. Clastic Théâtre, <i>Des hurlements montaient le long des saules pleureurs</i>	11
3. Morbus Théâtre, <i>54x13</i>	15
4. Compagnie Non Nova – Phia Ménard, <i>L'Après-midi d'un foehn (version 1)</i> et <i>Les Os noirs</i>	17
5. La Mue/tte, <i>Les Folles</i>	19
6. Les Rémouleurs, <i>Rêves et motifs</i>	21
7. Benjamin Verdonck, <i>Chansonnette pour Gigi</i>	23
8. Gisèle Vienne, <i>I apologize</i> et <i>Last Spring : a prequel</i>	31
9. Marta Pereira, <i>Et mon corps inondé</i>	33
Annexe 2. Entretiens inédits	37
1. Entretien avec Delphine Bardot et Santiago Moreno (compagnie La Mue/tte).....	39
2. Entretien avec Jean-Pierre Larroche (Ateliers du spectacle)	63
3. Entretien avec François Lazaro (Clastic Théâtre).....	73
4. Entretien avec Guillaume Lecamus (Morbus Théâtre).....	95
5. Entretien avec Phia Ménard (compagnie Non Nova).....	109
6. Entretien avec Olivier Vallet (Les Rémouleurs).....	123
7. Entretien avec Benjamin Verdonck	139
8. Entretien avec Gisèle Vienne.....	147

Annexe 1.

Documentation sur le corpus principal

1. Les Ateliers du spectacle, *Tremblez, machines !* et *Animal épique*

Créations 2017

Les Ateliers du spectacle est un collectif d'artistes dirigé par Jean-Pierre Larroche, avec le groupe n+1 (depuis 2009), dont Mickaël Chouquet, Balthazar Daninos et Léo Larroche forment le noyau permanent.

Dossier de *Tremblez, machines !* et *Animal épique* en ligne :

<http://www.ateliers-du-spectacle.org/wp-content/uploads/2018/05/Tremblez-animal_DA_mars2018WEB.pdf>

Tremblez, machines !

conception et interprétation : Jean Pierre Larroche, Catherine Pavet et Zoé Chantre

lumière et régie générale : Benoît Fincker

musique : Catherine Pavet

costumes : Sabine Siegwalt

construction : Emilien Diaz, Nicolas Diaz, Benoît Fincker, Jean-Pierre Larroche

contribution à l'écriture : Léo Larroche

administration : Charlène Chivard avec l'aide de Zoé Pautet

production : Laurène Bernard et Doina Craciun

Animal épique

conception et interprétation :

Jean Pierre Larroche, Catherine Pavet et Zoé Chantre

lumière et régie générale : Benoît Fincker

musique : Catherine Pavet

costumes : Sabine Siegwalt

construction : Emilien Diaz, Nicolas Diaz, Benoît Fincker, Jean-Pierre Larroche

contribution à l'écriture : Léo Larroche

administration : Charlène Chivard avec l'aide de Zoé Pautet

production : Laurène Bernard et Doina Craciun



Figure 51 - *Animal épique*, Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle)



Figure 52 - *Animal épique*, Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle)

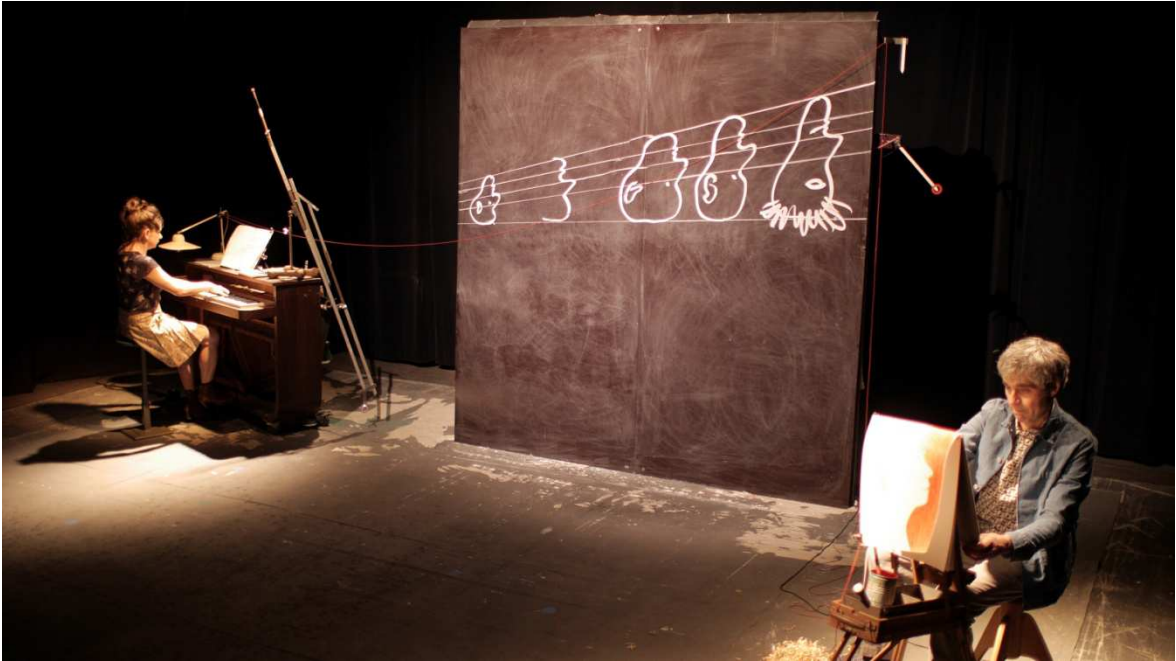


Figure 53 - *Tremblez, machines !*, Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle)



Figure 54 - *Tremblez, machines !*, Les Ateliers du spectacle, 2017. (Photo : Ateliers du spectacle)

2. Clastic Théâtre, *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*

Création 2013, à Nouzonville (Ardennes).

Distribution :

Mise en scène : François Lazaro

Textes et Scénographie : Francis Marshall

Musiques : Jacques Di Donato, Isabelle Duthoit

Conseil artistique : Aurelia Ivan

Avec: Pierre Alanic Lewi, Jacques Di Donato,

Isabelle Duthoit, Nicolas Gousseff, François

Lazaro, Guillaume Lecamus, Francis Marshall

Administration : Pierre Alanic-Lewi

Secrétaire Général : Yohann Chanrion

DES HURLEMENTS

d'après l'œuvre plastique et écrite
de Francis Marshall
et des emprunts à Bruno Schulz



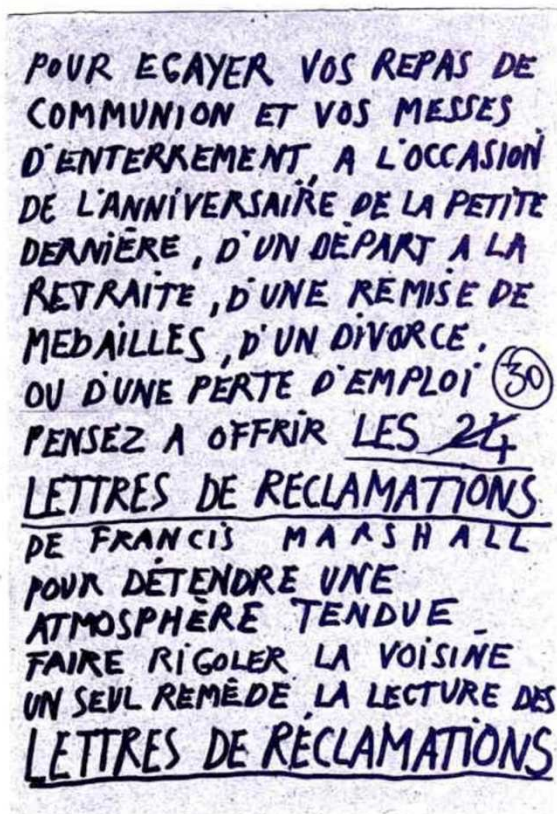
création
Clastic Théâtre

Des Hurlements

Le convenu et le policé étouffent de plus en plus l'histoire des simples. Comme si on ne pouvait raconter le monde de ceux qui ne possèdent rien que sur le ton d'une empathie sociologique.

Dans cette actualité de menaces nucléaires, de trahisons politiques, d'individualisme forcené, de gaspillages dispendieux, il m'a paru indispensable de revisiter l'univers décalé de Francis Marshall, artiste singulier, comme pour mieux me convaincre à nouveau de mon humanité. Marshall, en bon archéologue de nos présents, exhume la grammaire visuelle et narrative de mondes tordus par le quotidien mais qui révèlent la tendresse dans le chaos. Sous des dehors anarchiques et fantaisistes, il se révèle, à la manière d'un William T. Vollmann, un observateur extrêmement délicat et précis. Plus que jamais ces territoires de dévastation, d'intimité, de violence, d'humour sournois et décapant m'apparaissent propres à exorciser notre quotidien, à nous vacciner de la bêtise paresseuse, à nous permettre d'affronter une terre dévastée et un avenir mondialisé que l'on nous promet encore pire, et joyeusement. C'est vrai qu'on a envie de hurler. Et c'est vrai qu'on a envie de vivre. Jamais nous n'avons eu autant besoin de re-poétiser l'existence, de laisser ressurgir du brouillard les mythes les plus fous et intimes, de réapprendre à fouiller la matière même de nos restes et à guetter, avec Francis Marshall, « la résurrection du prunier une nuit du mois de janvier ».

François Lazaro.



POUR EGAYER VOS REPAS DE
COMMUNION ET VOS MESSSES
D'ENTERREMENT, A L'OCCASION
DE L'ANNIVERSAIRE DE LA PETITE
DEMIÈRE, D'UN DÉPART A LA
RETRAITE, D'UNE REMISE DE
MEDAILLES, D'UN DIVORCE,
OU D'UNE PERTE D'EMPLOI (30)
PENSEZ A OFFRIR LES 24
LETTRES DE RECLAMATIONS
DE FRANCIS MARSHALL
POUR DÉTENDRE UNE
ATMOSPHERE TENDUE
FAIRE RIGOLER LA VOISINE
UN SEUL REMÈDE LA LECTURE DES
LETTRES DE RECLAMATIONS

3. Morbus Théâtre, *54x13*

Création 2014

Distribution :

Mise en scène : Guillaume Lecamus (« entraîneur-metteur en scène »)

Interprété par Samuel Beck (« interprète-coureur »)

Construction : Norbert Choquet (« mécano-plasticien »)

Création et régie lumière : Jacques Bouault (« éclairagiste-tacticien »)

Texte : Jean-Bernard Pouy



Figure 55 - Affiche de *54x13*, Morbus Théâtre, 2015.



Figure 56 - *54x13*, Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Emilie Rouy)



Figure 57 - *54x13*, Morbus Théâtre, 2014. (Photo : Emilie Rouy)

4. Compagnie Non Nova – Phia Ménard, *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* et *Les Os noirs*

→ **Historique des créations de Phia Ménard :**

1998 : *Le Grain*

2001 : solo *Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux* > se fait connaître comme autrice

Nouvelle direction en 2008 : début du processus de recherche « I.C.E. » (Injonglabilité Complémentaire des Éléments) »)

Les Pièces de Glace :

2008 : *P.P.P.* : solo pour une interprète en milieu hostile.

2009 : *ICE MAN* : projet co-réalisé avec le Collectif La Valise, pour leur film « Coyote Pizza ».

2010 : *BLACK MONODIE* : commande de la SACD et du Festival d'Avignon pour le Sujet à Vif. Ecriture de Phia Ménard et Anne-James Chaton.

Les Pièces du Vent :

2008 : *L'Après-midi d'un foehn Version 1* » au Museum d'Histoire Naturelle de Nantes

2011 : *L'Après-midi d'un foehn* » et « *VORTEX* »

2017 : *Les Os Noirs*

Les Pièces de l'Eau et de la Vapeur :

2015 : *Belle d'Hier*

2017 : *Saison Sèche*

→ **Distribution de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* - création 2008**

Conception et écriture : Phia Ménard

Assitée de Jean-Luc Beaujault

Interprétation : Jean-Louis Ouvrard

Création sonore : Ivan Roussel, d'après l'œuvre de C. Debussy

Marionnettes : conception : Phia Menard / réalisation : Claire Rigaud

Régisseur général : Olivier Gicquiaud

→ **Distribution des *Os noirs* - création 2017**

Idée originale, dramaturgie, mise en scène et scénographie : Phia Ménard

Assistant à l'écriture et dramaturgie : Jean-Luc Beaujault

Interprétation : Chloée Sanchez

Composition sonore et régie son : Ivan Roussel

Création lumière et régie lumière : Olivier Tessier

Création costumes : Fabrice Ilia Leroy

Création machinerie et régie générale plateau : Pierre Blanchet assisté de Mateo Provost

Construction décor et accessoires : Philippe Ragot

Photographies : Jean-Luc Beaujault

Co-directrice, administratrice et chargée de diffusion : Claire Massonnet

Régisseur général : Olivier Gicquiaud

Chargée de production : Clarisse Mérot

Chargé de communication : Adrien Poulard



Figure 58 - *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, Phia Ménard (Non Nova), 2008. (Photo : Jean-Luc Beaujault)



Figure 59 - *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, Phia Ménard (Non Nova), 2008. (Photo : Jean-Luc Beaujault)

5. La Mue/tte, *Les Folles*

Création 2017

Distribution :

Conception, construction et mise en scène : Delphine Bardot, Santiago Moreno

Musique et dispositif sonore : Santiago Moreno

Costume et construction : Daniel Trento

Construction et broderie : Lucie Cunningham

Création lumière : Phil Colin

Broderies: étudiants en Brevet des Métiers d'Art et CAP Broderie (16/17) du lycée Paul-Lapie de Lunéville

Point de croix

Jeu : Delphine Bardot

Regard extérieur : Nicole Mossoux

Regard complice : Amélie Patard

Silencio es salud

Jeu : Santiago Moreno

Regard extérieur : Jacopo Faravelli

Regard magique : Benoit Dattez



Figure 60 - *Les Folles (Point de croix)*, La Mue/tte, 2017. (Photo : Lucile Nabonnand)



Figure 61 - *Les Folles (Silencio es Salud)*, La Mue/tte, 2017. (Photo : Lucile Nabonnand)

6. Les Rémouleurs, *Rêves et motifs*

Création 2017

Distribution :

Jeu : Florence Boutet et Anne Bitran, manipulation, jeu,

Violoncelle (en alternance) : Eric-Maria Couturier et Raphaël Ginzburg

Mise en scène : Anne Bitran, Nicolas Struve et Florence Boutet de Monvel

Inventions lumineuses et création lumière : Olivier Vallet

Scénographie : Olivier Vallet

Textes : extraits de "Récoltes et Semailles" de Alexandre Grothendieck (inédit)

Musique : Johan Sebastian Bach, (*Suites pour Violoncelle seul*, n° 4 et 5. BWV 1010 Mi bémol Majeur et 1011)

Régie lumière : Gallia Vallet



Figure 62 - *Rêves et motifs*, Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ania Winkler)



Figure 63 - *Rêves et motifs*, Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Ania Winkler)



Figure 64 - *Rêves et motifs*, Les Rémouleurs, 2017. (Photo : Brigitte Pougeoise)

7. Benjamin Verdonck, *Chansonnette pour Gigi*

Titre original : *Liedje voor Gigi*

Création 2017

Distribution :

de et avec : Benjamin Verdonck

musique : Bram Devens et Tomas de Smet

dramaturgie : Sven Roofthoof

décor : Benjamin Verdonck et Lucas Van Haesbroeck

conception lumière : Lucas Van Haesbroeck

costumes : Filip Eyckmans

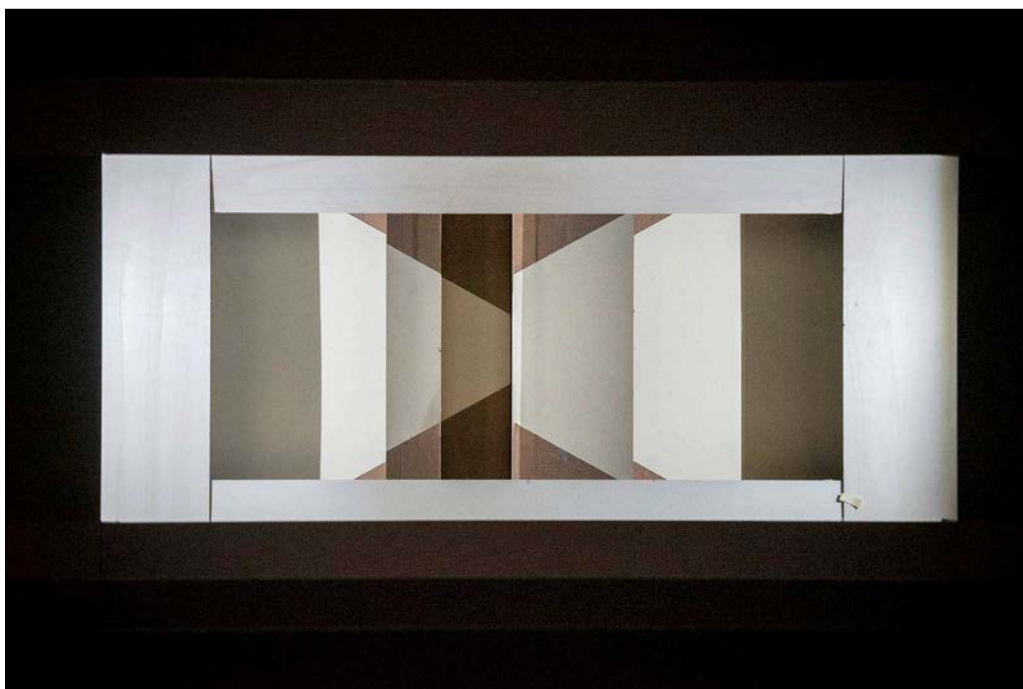


Figure 65 - *Chansonnette pour Gigi*, Benjamin Verdonck, 2018. (Photo : Kurt Van der Elst)

Texte écrit par B. Verdonck, traduit du flamand au français par Julie Postel en vue de la présentation du spectacle en France au cours de la saison 2018-2019.

[Prologue]

Le 3 janvier 1889
Friedrich Nietzsche franchit
Le pas de sa porte, située sur la via Carlo Alberto à Turin
Peut-être allait-il se promener
Peut-être se mettait-il en route vers le bureau de poste
Un peu plus loin
Un cocher est en train de jurer contre son cheval, entêté,
Il tire et pousse mais malgré tous ses efforts
Le cheval refuse d'avancer
Jusqu'au moment où le cocher
Perd patience
Et se met à fouetter son cheval

Friedrich Nietzsche s'interpose entre eux deux
Et oblige le cocher,
Qui à présent écume de rage,
À mettre fin à cette brutalité

Alors Friedrich Nietzsche, à la robuste carrure et à la moustache drue,
Enlace l'encolure du cheval et s'effondre en larmes

Un voisin le reconduit chez lui,
Où pendant deux jours, il reste allongé sur le sofa, immobile et silencieux,
Jusqu'à ce qu'il marmonne, ces derniers mots
Maman, je suis un imbécile.

À propos du cheval, nous n'en savons pas plus

Ce n'est pas la maison de la via Carlo Alberto à Turin
Mais une maison sur la Neklonova à Prague
Dessinée par Josef Chochol en 1913

Je connais cette maison
Parce que j'en ai vu une maquette
Dans la vitrine d'un magasin
Mais j'ai oublié où je l'avais vue

Il y a quelques temps je suis retombé sur une photo que j'avais prise de cette maquette
Et dans le reflet de la vitrine
J'ai pu voir un bâtiment de l'autre côté de la rue
En utilisant la fonction « street view », j'ai retrouvé ce bâtiment
Et la vitrine en face
Qui appartenait au cabinet d'architectes Heirweg et Verhofstad
À Dendermonde

Les architectes ont voulu me prêter la maquette

Ça n'est pas la maquette que j'ai empruntée aux architectes de Dendermonde
Mais une copie
Je voulais qu'il pleuve et qu'il neige
Et je ne pouvais pas garantir aux architectes
Que je pourrais leur rendre la maquette dans son état original

Il y a une histoire qui dit
Qu'en inuit il y a des centaines de mots pour dire « neige »
Akillukak pour la neige molle
Millik pour la neige très molle
Mitallak pour la neige très molle qui recouvre l'ouverture du glacier
Et igluksaq pour la neige qui sert à faire des igloos

Cette histoire n'est pas vraie
Les Inuits ont au maximum cinquante mots différents pour dire « neige »
Alors que les Écossais, par exemple,
Ont plus de quatre cents mots différents

En plus, c'est plus une question de catégorisation
Igluksaq par exemple
Vient des mots
Igloo, qui veut dire maison
Et ksaq, qui signifie « matériel pour »
Une traduction plus juste pourrait donc être
Matériel pour construire des maisons
De cette façon, pourtant, un sac de clous
Pourrait se traduire par igluksaq

L'histoire de Friedrich Nietzsche et du cheval n'est pas vraie non plus
Erich Podach a écrit une biographie du philosophe
Et a emprunté cette histoire au *Crime et châtiment* de Dostoïevski
Le meilleur ami de Nietzsche Franz Overbeck
A écrit dans une lettre que le 3 janvier 1889
Friedrich Nietzsche a glissé sur la neige
Et qu'un voisin l'a aidé à se relever

[Texte principal]

Un pingouin entre dans une bibliothèque et demande
Je voudrais un sandwich au surimi, s'il vous plaît.
La dame lui répond :
Monsieur, vous êtes dans une bibliothèque
Oh, excusez-moi, dit le pingouin,
Je voudrais un sandwich au surimi, s'il vous plaît.

C'est la première bonne blague qu'elle a ramené à la maison, je pense.

Elle est allée au lit tard la nuit dernière
Elle n'a pas école aujourd'hui
Tu te lèves tôt
Tu dois finir un travail
Tu veux être de retour pour le petit-déjeuner

Le travail prend plus de temps que ce que tu croyais

Tout prend toujours trois fois plus de temps que ce que tu croyais
Aurait dit ton père.

Tu es en retard, en retard, en retard, en retard, en retard, en retard,

Dans l'après-midi, l'enfant te rejoint
Vous regardez ensemble ce que tu as fait

Tu l'emmènes à la bibliothèque
Elle prend une BD
Elle lit à voix haute les lettres imprimées en gras

Pok pok
Tok
Frt frt
Toink
Potverasa
Splotsch
Au secours
Au secours papa au secours
Au secouuuurs

Vous rentrez à la maison
Vous marchez parce que ton pneu de vélo est à plat
Vous voyez des ami.e.s
Ils et elles boivent un verre en attendant leur dîner
Vous les saluez et continuez de marcher
Trois camions de l'armée sont garés devant la gare centrale
Ta fille demande pourquoi
Tu lui parles du vendredi 13 à Paris

Est-ce qu'on est en guerre, elle demande
Non, tu réponds,
ou oui mais pas avec un pays
avec des gens qui ont un avis différent sur les choses que nous faisons.
Que font ces gens, elle demande
Des morts.
Pourquoi
Parce qu'ils sont en colère
Pourquoi ils sont en colère

Nous sommes très riches
(tu lui a dit ça une fois
Après quoi elle a dit à toute la classe qu'elle était très riche)
Tu lui dis quelque chose à propos des bananes
Qu'il y a deux genres de bananes
Les bananes pas chères et les bananes chères
Les bananes pas chères laissent les gens pauvres pauvres
Les chères un peu moins pauvres
Elle comprend
Partage, elle dit
On doit partager plus et arrêter d'acheter des bananes pas chères
Je n'aime pas ça de toute façon
Oui, tu dis

Quand vous rentrez à la maison
La petite voisine est déjà en train d'attendre là
Ensemble vous regardez La Reine des neiges
Et quand Kristoff embrasse Princesse Anna sur la bouche
Vous criez
Harram harram
Tu lui caches les yeux avec tes mains pendant un moment
Et puis vous continuez gaiement de regarder
Le moment où Kristoff tombe dans la mer avec son renne et son traîneau

Quand ta plus jeune fille rentre de l'école
Tu lui proposes de venir voir ce que vous êtes en train de faire
Elle répond
Je ne pense que ça soit si intéressant ce que vous êtes en train de faire

Tu as cinq ans
La sonde Voyager est lancée
À bord il y a le Voyager Golden Record avec « Music music music »
À cause d'un litige sur des droits d'auteur
Here comes the sun des Beatles
N'est pas dessus

Un sandwich au fromage frais et à la fraise
Ta mère appelle ça neige avec sang

Tous les matins tu traverses le parc avec ton père pour aller à l'école
Un jour ton passage est bloqué
Parce la banque de l'autre côté du parc est sur le point d'exploser
La banque s'appelle la banque d'Amérique
Et les hommes qui sont sur le point de faire sauter la banque
On les appelle *cellules communistes combattantes*
Juste avant l'explosion les hommes distribuent des papiers
Pour te dire
Éloigne-toi vite pour ne pas être blessé

Tu es à Amsterdam
Tu es censé jouer une pièce
Qui s'appelle I'm happy men
Ce jour-là un avion s'est projeté contre une tour à New-York
Le soir le théâtre est pratiquement vide
Quelqu'un te dit que le spectacle doit jouer quand même
Tu dis que ça n'a aucun sens
Tu regrettes encore ça

Le mot français pour "peanut butter" est
Beurre de CACA-huète

Je suis assis à une table sur le boulevard Saint-Germain
Le soleil brille
Et je viens d'acheter une pâtisserie à la boulangerie Carton
Malgré ce nom
Tout dans cette pâtisserie me dit
Que ça va sûrement être la meilleure pâtisserie à la pistache
Que j'aie jamais mangée
Au coin de la rue il y a un étal où acheter des asperges
Tu m'as demandé hier
Si j'allais cuisiner des asperges
Je t'ai dit que la saison des asperges n'avait pas encore commencé
Mais apparemment à Paris, elle a commencé
Demain je reviendrai à la maison
Avec des asperges
Six œufs et du beurre salé

Papa papa
Rappelle-toi
Quand je suis partie à l'école ce matin
J'avais des tresses
Regarde
(elle se retourne)
Une queue de cheval
J'ai demandé à Monsieur Nick de me faire une queue de cheval cet après-midi
Parce qu'une de mes tresses s'était défaire
Et Monsieur Nick a dit
Que c'était la deuxième fois de toute sa vie

Qu'il faisait une queue de cheval à quelqu'un
Ah oui vraiment
J'ai dit
Et à qui est-ce que Monsieur Nick a fait une queue de cheval
Pour la première fois de sa vie ?
C'était à moi aussi

Petit Jean sa sœur son père et sa mère déménagent
Ils montent dans la voiture et roulent
Sur la route la sœur dit
J'ai oublié mon réveil rouge
Elle descend de la voiture et la voiture se remet en route
Petit Jean son père et sa mère roulent
Ils roulent et roulent
Un peu plus tard le père est tellement fatigué qu'il rentre dans un arbre et meurt
Petit Jean et sa mère se remettent en route
Ils roulent et roulent
La mère est tellement triste qu'elle s'évanouit
Et meurt aussi
Petit Jean continue tout seul
Il roule et roule et passe devant une bibliothèque
Il voit sortir un pingouin
Et tu sais ce que dit le pingouin
Papa ?
Tu sais ?
Rien parce que les pingouins, ça ne parle pas

Et Monsieur Nick a dit
Qu'il y a une seule chose plus bête que de fumer
Papa
C'est commencer à fumer

8. Gisèle Vienne, *I apologize* et *Last Spring : a prequel*

→ *I apologize*, création 2004

Distribution :

Conception Gisèle Vienne

Textes écrits et lus par Dennis Cooper

Musique originale et interprétation live Peter Rehberg

Lumière Patrick Riou

Maquillage Rebecca Flores

Création des poupées Raphaël Rubbens, Dorothea Vienne-Pollak & Gisèle Vienne

Pour le surtitrage, les textes sont traduits de l'américain au français par Laurence Viallet

Créé en collaboration avec, et interprété par Jonathan Capdevielle, Anja Röttgerkamp (ou Katia Petrowick) & Jean-Luc Verna

→ *Last Spring : a prequel*, création 2004

Distribution :

Conception et réalisation Gisèle Vienne

Texte et dramaturgie Dennis Cooper

Voix Jonathan Capdevielle

Musique Peter Rehberg & Stephen O'Malley

Lumière Patrick Riou

Réalisation des poupées et animations Raphaël Rubbens,

Dorothea Vienne-Pollak, Nicolas Herlin (CLSFX) & Gisèle Vienne

Dessin mural Stephen O'Malley

Installation sonore et programmation Gérard d'Elia

Réalisation électronique et programmation des poupées robotisées Nicolas Darrot

Traduction de l'américain au français Laurence Viallet

9. Marta Pereira, *Et mon corps inondé*

Première en septembre 2019 (FMTM de Charleville-Mézières).

Dossier du spectacle, en ligne :

<https://issuu.com/marta.pereira/docs/et_mon_corps_inond_dossier_oct18>

Texte écrit par Béatrice Bienville, inédit (version de mars 2018).

On m'a dit que c'était ici
dans cette salle
qu'on voit encore l'humidité sur le parquet
que le bois n'a jamais vraiment séché
il paraît que, comme moi, elle était de là-bas

Là-bas on dit que certains enfants du pays
naissent avec un océan dans le cœur
Et quand ils doivent aller et partir
dans les villes froides et sèches de pays au loin
quelque chose va et vient dans leur cœur inondé

Elle était danseuse
Elle travaillait ici et venait de là-bas
Petit à petit en elle un vent s'est levé
quelque chose s'agitait
et la mer s'est mise à danser

Premier jour de répétition
Dans un grand studio de bois clair

Deuxième jour de répétition
Elle fait une chute assez violente
Elle se rappelle alors
Un choc ancien
Eau contre peau
Les vagues de là-bas
et leur violence première
Une mémoire enregistrée dans sa peau
quelque chose d'une puissance primaire
qui se communique au corps
en prends possession

Saudade saudade
quelques notes bleues dans son oreille
Saudade saudade
C'est cela qu'elle veut danser
elle veut danser *saudade*
saudade la mer salée

saudade la vague à l'âme
saudade l'eau sur ses pieds
saudade le sel sur sa peau
saudade le goût de l'iode
saudade la mer sauvage
la violence des courants
ce choc eau contre peau
saudade être portée
comme une enfant sur le sein d'une mer
saudade être soulevée
le cœur dans la poitrine dans les rouleaux
saudade la lumière liquide de l'eau
son corps veut danser *saudade*

Un matin dans ses cellules se réveille l'océan
l'eau va et vient dans le mouvement de ses mains
pointe de l'écume un courant dans ses bras
ressac dans ses veines qui vont vers le large
Ce qui lui coule sous la peau n'est plus vraiment du sang

Elle regarde sur son bras
ses veines comme des racines perdues qui cherchent à s'ancrer
comme de l'encre qui coule sur une feuille de papier
comme le dessin d'un fleuve sur une carte de géographie
comme une histoire qu'on cherche à retrouver
en écho ce bleu sous ses yeux
les cernes qui la marquent
demi-lunes océanes
comme deux plages d'un rivage

le goût salé de la sueur sur son épaule
un goût de mer à la clavicule
la sueur sur sa peau comme une écume

Un soir à la lueur des néons
Elle remarque un bleu
une veine qui a éclaté sous la peau
Sur la peau les marbrures semblent des éclaboussures

Et puis
bleu devient le ventre de se frotter
aux lames de fond du parquet
bleues les pointes de s'écraser
contre le bois flotté du sol
bleus les genoux d'être tombée
Puis bleu du large les jointures des doigts meurtris
puis bleu horizon sur le corps où a heurté le bois
Les bleus sur sa cuisse semblent des visions de ciel éclaté

Des écailles de poissons la peau éraflée
les os comme des cailloux polis par la mer
du corail au creux des coudes

Elle commence à tomber

de plus en plus souvent
de plus en plus violent
se noie à la sueur et à l'effort
d'ecchymoses se peint la colonne vertébrale
métronome le ressac
à chaque battement d'un cœur essoufflé

Un soir baleines en migration
poids des lourds cétacés
qui descendent vers le Sud
s'échouent dans la pointe de l'orteil

Chasse à la baleine rouge la mer quand elle
retombe mal

Ce soir avis de tempête
la mer vire au gros temps
le ciel se fâche
rouge cramé sur la peau un navire fait naufrage
la mer explose bleu comme un feu
sur la cuisse un ouragan violet
la violence des vagues frappe de plein fouet
le vent du large pousse dans le dos

Alors arrive la vague
qui la porte et l'élève la soulève
l'amène au sommet de l'écume
il n'y a que sur la mer qu'on peut voir le monde se courber
l'immensité de l'horizon

Ceux qui l'ont vu danser ce soir-là
le soir de la première
Tous ils m'ont dit cela :
elle ne danse pas elle sombre
elle ne saute pas elle plonge
elle ne tourne pas elle chavire
elle ne plie pas elle coule
elle ne tombe pas elle fond
elle ne s'arrête pas elle s'ancre
elle ne pleure pas elle se noie
de l'intérieur vers l'extérieur
elle était bleue sous la lumière
bleu son corps inondé

Après ce soir-là on ne l'a plus jamais retrouvé
On ne l'a jamais vraiment cherché

Dis moi tes pas
dis moi tes mouvements
dis moi le geste de tes mains
dis moi le lancé de tes jambes
dis moi ton corps qui coule au sol
dis moi comment
dis moi ce que tu as dansé ce soir là

moi aussi je veux danser la mer
et ne plus revenir
moi aussi enfant de l'eau
un océan s'agite en moi

Annexe 2.

Entretiens inédits

Ces entretiens ont été réalisés au cours de la dernière année de la thèse, bien que des rencontres avec les artistes aient eu lieu auparavant. Un de leurs enjeux était de participer à l'élaboration de traces sur les processus de création et d'accéder aux mécanismes des effets que nous avons pu analyser. Nous avons donc axé nos questions sur la dimension technique de la création. Il s'agissait à chaque fois de questions portant concrètement sur une ou deux créations de l'artiste rencontré·e.

Notre souhait était également de pouvoir comparer des trajectoires et des pratiques. Pour cette raison, nous avons mené ces entretiens de façon semi-directive. Les questions ont été adaptées à chaque création mais la trame suivait une structure inchangée. Elle retrace les étapes de la création, de ses premières sources identifiables au travail de montage, en passant par la fabrication des objets, le travail du jeu des interprètes et l'écriture de la lumière et du son. Elles ouvrent enfin sur des questions plus larges, d'ordre dramaturgique, afin d'entendre les artistes sur leur anticipation du regard spectatorial et sur la façon dont il·elle·s peuvent ou non s'approprier les termes de notre recherche.

Notes sur la transcription :

Entre parenthèses et en italique = transcription des effets averbaux

En gras = interventions de Julie Postel

Entre crochets = précisions et ajouts de Julie Postel

1. Entretien avec Delphine Bardot et Santiago Moreno (compagnie La Mue/tte)

Octobre 2017.

Abréviations :

D.B. = Delphine Bardot

S.M. = Santiago Moreno

Est-ce que vous pouvez me parler, pour commencer, de l'origine du spectacle Quelles en ont été les premiers éléments d'inspiration ?

S.M. : L'idée initiale était d'aller rencontrer une réalité vivante, en Argentine, à Buenos Aires, à savoir rencontrer vraiment les Mères de la Place de Mai. À partir de là, il s'agissait de penser une forme de théâtre documentaire. Même si ce n'est pas vraiment du théâtre documentaire, l'idée principale, ce qui nous parlait, était d'aller dans un endroit pour y trouver une réalité, une vérité, une situation, et de la transformer en quelque chose d'autre au plateau.

Vous êtes donc vraiment allés en Argentine ? Quels matériaux y avez-vous récoltés ?

S.M. : C'était assez compliqué. Depuis la France, on s'est mis en contact avec toutes les personnes avec lesquelles je pouvais avoir un lien en Argentine. Le but était de trouver des contacts avec des Mères de la Place de la Mai. C'est très difficile de prendre réellement contact avec l'une d'elles. On a donc envoyé des emails et parlé avec différentes personnes qui nous ont rapprochés de Mères de la Place de Mai. Et spécialement, une d'entre elle. Cette femme-là nous a rapprochés d'autres Mères et Grands-Mères de la Place de Mai. On a réussi à avoir un rendez-vous, quoiqu'avec de grandes difficultés, parce qu'elles ne voulaient pas, elles disaient « Il y a plein de matériel sur nous sur Internet. Nous, on n'a pas le temps, on est vieilles. » Elles ne voulaient pas mais heureusement, on avait fait la première partie de la création du spectacle à Lunéville, dans une école professionnelle de broderie dans laquelle le directeur du théâtre avait appelé un historien et musicologue, qui s'appelle Esteban Buch. Lorsque j'ai réécrit pour la énième fois à cette Mère de la Place de Mai en disant qu'on voulait vraiment la rencontrer, et que dans le projet était passé Esteban Buch, alors tout de suite, elle a ouvert les portes et elle nous a invités chez elle. Avec du thé, des gâteaux...

D.B. : Parler d'Esteban Buch nous a crédibilisés auprès d'elle, en fait.

Parce que, vous, vous ne vouliez pas repartir du matériel historique déjà disponible sur la lutte de ces Mères argentines ?

D.B. : Si. Dans la forme de Santiago, il y a quand même des images d'archives. Il y avait aussi cette idée d'aller là-bas rencontrer les associations pour voir ce qu'elles avaient comme images

d'archives. Il y a sa famille (*elle désigne S.M.*) aussi en Argentine. Des personnes qui sont plutôt très actives et très impliquées et qui sont en lien avec les Mères. Donc on avait quand même quelques contacts et puis sa famille là-bas. Ça s'est passé comme ça pour la rencontre avec les Mères. Parce que ce qu'on voulait aussi, c'était avoir des images tournées Place de Mai, dans le présent, pour les confronter avec les images d'archives. Et puis on souhaitait avoir une interview ou plutôt un échange un peu plus privé avec une de ces Mères. On en a rencontré une autre aussi. C'était précieux. Tout en sachant qu'on ne savait pas exactement ce qu'on utiliserait quand on allait tourner là-bas. Ça, c'était en décembre. C'était donc assez tôt dans le processus de création de sa forme à lui (*elle désigne S.M.*).

Parce qu'en fait, pour revenir vraiment à l'origine du processus de travail, il faut dire que ces problématiques sont ancrées dans la culture de Santi (*nom qu'elle donne à S.M.*). On est parti de cette idée parce que c'est quelque chose qui était très présent dans les problématiques de sa famille. Il n'y a pas de disparus dans sa famille mais c'est quelque chose qui les touche beaucoup. Et puis, moi, en tant que française, en découvrant cette histoire-là, que je ne connaissais pas du tout, c'est la figure de la femme qui m'a vraiment interpellée. Aussi parce qu'on venait d'avoir un enfant tous les deux. La problématique de la mère, qui, à travers la maternité, devenait militante et s'engageait sur un chemin plus politique ou en tout cas, plus engagé, était un sujet qui, moi, me touchait en tant que femme et qui, lui, le touchait en tant que père, en tant que personne. Au départ, il y avait cette idée de faire une petite forme, la mienne. On a lancé les chantiers et puis cette forme, très vite, on a su qu'on voulait la traiter à travers de la broderie puisqu'en cherchant, en s'inspirant, en allant voir les images de ces femmes, on a repéré l'histoire du foulard, qu'elles se mettaient sur la tête et qui était un objet symbolique très fort. On s'est rendu compte en voyant les images que, déjà, ces femmes, instinctivement, avaient utilisé un certain nombre d'objets symboliques. Il y avait notamment ces foulards, qu'elles brodaient du nom et de la date de naissance et de disparition de leur enfant. Dans toutes les manifestations, elles portent aussi toujours les photos de leurs enfants. Cela crée des manifestations à deux niveaux. Il y a les Mères et puis il y a tous les visages présents des disparus. C'est une chose qu'elles revendiquent aussi, le fait qu'ils sont présents. En termes d'iconographie, il y a donc déjà quelque chose de marionnettique à travers la présence de tous ces portraits.

On a donc lancé la première forme. On était déjà en lien avec un théâtre, La Méridienne, dont Santiago parlait, et avec qui on avait déjà travaillé. Ce théâtre nous avait déjà proposé une résidence dans ce lycée, où on savait qu'il y avait un secteur de broderie, ce qui est assez rare en France. Là, il y avait donc des brodeuses, un cursus d'apprentissage de broderie à 30 kilomètres de chez nous. C'était idéal. En plus, on était déjà en lien avec eux. On a donc d'abord monté le projet autour de ça. On a eu une résidence régionale, qui nous a permis de nous installer pendant un an dans ce lycée-là, où un espace était mis à notre disposition pour qu'on ait des moments de répétition. Il y avait aussi des répétitions ouvertes aux élèves et surtout un travail plus précis avec les brodeuses, qu'on a suivies toute l'année et qui ont travaillé sur la réalisation des objets. Ça, on l'avait en tête dès l'origine.

Par ailleurs, nous devions mettre en place un certain nombre d'actions culturelles. On s'est dit qu'on ne voulait pas faire un spectacle, parce que ça prend beaucoup de temps mais que peut-être on pourrait un film et que ce petit film, s'il était chouette, pourrait aussi faire partie du parcours. Si on arrivait à trouver une cohésion entre les parties. Tout ça, c'était « peut-être ».

Après, tout ça se fait un peu en même temps. On réfléchit toujours au projet dans sa globalité. Et puis très vite, avec ces images d'archives, on s'est dit que, pour des Européens qui

méconnaissent l'Histoire de l'Amérique du Sud, la question des dictatures, peut-être qu'il serait intéressant de faire un spectacle plus documentaire – comme le disait Santiago. Un spectacle qui recontextualise les faits, pour un Européen lambda et surtout pour les plus jeunes, parce que les plus vieux, qui ont vécu ça à l'époque, savent un peu ce que sont les Mères et ils connaissent l'histoire de ces femmes mais tous les plus jeunes ne connaissent pas du tout cette histoire.

C'est pour cela qu'on s'est dit qu'avoir une partie documentaire et peut-être une exposition, qui donneraient des clés, ça nous permettrait quand même d'être dans le propos, d'avoir du contenu. Parce que, par ailleurs, nous cherchons à faire des spectacles sans paroles. La question était alors : « Comment on peut ne pas faire une conférence ? ». Toute la difficulté est d'être sur un propos qui se comprend mais qui, en même temps, ouvre. Ce que j'aimais c'était la dimension universelle de ces femmes-là. Parce que là, ça se passe en Argentine mais des enfants disparus, il y en a eu dans plein d'autres pays, sous plein d'autres régimes. Il y a donc cette envie et en même temps celle de recentrer sur l'histoire de ce pays. C'est pour cela qu'on s'est dit qu'il serait bien qu'il y ait une autre forme. Au fur et à mesure, c'est vraiment devenu l'idée d'un triptyque. Il y aurait sa forme (*elle parle du solo de S.M.*), la mienne et cette exposition, qui documentait, nous permettait de montrer des photos, de donner davantage de repères historiques, avec du texte. Cette exposition permettait aussi de montrer le travail que les brodeuses avaient accompli tout au long de l'année. Tous ces chemins un peu croisés ont fait qu'à partir du projet d'une forme courte, qu'on devait faire en un an, on s'est retrouvé à faire un parcours, en trois parties.

C'est donc le travail que vous avez mené avec les brodeuses qui a débouché sur la construction des objets du spectacle ?

D.B. : Oui.

Dans vos deux spectacles ?

S.M. : Non.

Dans le solo de Santiago, il n'y a pas d'objets construits par les brodeuses, n'est-ce pas ? Mais les objets du solo de Delphine ont été construits par elles ?

D.B. : Oui. Nous, on a très peu construit sur ma forme. On a tout délégué. C'est-à-dire qu'on les a accompagnées dans la construction de quelque chose, qui était un petit peu différent de ce qu'elles ont l'habitude de faire. La broderie, c'est d'habitude une toute petite chose, qui se voit de près, qui se touche. Là, un des objectifs de cette année de recherches avec elles, c'était de mettre une technique qu'elles étaient en train d'apprendre, au service d'un autre projet, qui était de l'ordre du spectaculaire. Il fallait créer des formes qui pouvaient supporter la distance. Il fallait donc chercher une forme de travail sali, parce que si c'est trop bien fait, en fait, à deux mètres de distance, tu as l'impression que c'est du dessin. Il fallait donc que ce soit ou imparfait ou qu'il y ait beaucoup de fils qui traînent, pour qu'on sente la matière. L'idée était de sentir que ce n'est pas plat, que ce n'est pas de la 2D, mais qu'il y ait un vrai rapport à la 3D. Ça, c'était un peu compliqué pour elles, c'était déstabilisant. C'est tout le contraire de ce qu'elles apprennent tout le temps. On leur a demandé de produire un travail, pas moche, mais un travail sali, alors qu'elles sont normalement dans la minutie et l'ultra-précision. On a donc fait des étapes de recherche

pour cibler sur les choses plus précises, qui marchaient. Par ailleurs, à chaque fois qu'on allait là-bas, on leur demandait de travailler avec une lampe de poche ou avec la lampe de leur téléphone pour que leurs objets puissent toujours être mis en perspective dans un travail d'ombres ou on leur demandait de regarder régulièrement leur travail de loin.

Cette question de la lumière était donc une des contraintes de vos expérimentations avec elles ?

D.B. : Oui, c'était une des contraintes mais surtout une des façons pour elles d'avoir un nouveau regard sur leur travail.

S.M. : Et surtout au début, comme elles travaillaient avec des choses très petites, l'ombre permettait de les agrandir.

D.B. : On avait un peu l'idée déjà en tête que ça marcherait sûrement comme ça dans le spectacle.

J'ai identifié quelques dispositifs de vos deux spectacles, qui permettent ces effets, qui m'intéressent, de présences désincarnées et discontinues. Il y a tous les jeux de projection dans ton spectacle (*adresse à D.B.*), comme les visages projetés à partir de la machine, mais aussi, ce jeu avec le tambour dans le solo de Santiago (*adresse à S.M.*), quand tu y apparais et que ton visage se mélange avec l'autre visage. Est-ce que vous pouvez, au moins sur ces deux dispositifs là, m'exposer comment ils se sont construits ? Et est-ce que vous avez testé des choses qui ne marchaient pas en termes d'apparition-disparition ?

D.B. : Très peu finalement. Je ne sais pas mais peut-être qu'on s'est vite réorienté sur ce qui marchait. Mais c'est vraiment deux exemples très différents parce que, concernant *Point de croix*, avec le travail sur la broderie, moi, j'avais quand même déjà un petit peu ça en tête. Je me doutais que pour le travail sur la broderie, ce qui marcherait, ce serait la projection et que ce serait intéressant parce que c'était une matière souple à projeter. Contrairement aux découpes en carton, qu'on voit souvent. Après, même si on avait déjà l'idée en tête, il a fallu trouver quelle taille on donnait à l'image, en fonction de comment on l'éclairait, etc. C'est-à-dire résoudre quelques questions techniques.

Et les tissus, par exemple, ont-ils fonctionné tout de suite ? Il s'agissait des tissus que les brodeuses avaient l'habitude d'utiliser ?

D.B. : Non, on a ramené du tulle. On les a laissées un peu se dépatouiller. Elles ont fait des propositions et on les a orientées. Elles ont choisi des tissus plus ou moins opaques et on leur a montré à chaque fois le résultat que ça donnait. Il fallait qu'elles voient. Moi, je suis arrivée la première fois, avec un tambour. J'avais fait des prototypes en transparent imprimé, en rhodoïd. Je leur ai dit que ce serait chouette de le décliner dans le travail à l'aiguille. Ça, c'était pour le portrait qui apparaît dans le tambour, le premier visage. Qui est aussi un travail d'ombre. Il a eu une première forme. Auparavant, c'était plutôt un puzzle, en plusieurs bouts. Et puis avec le travail

sur la broderie, c'est devenu cette chose qui se remplit, parce que le support en tulle donne cette sensation-là.

Quant aux projections, c'est quelque chose que j'ai eu en tête assez rapidement. On a fait des premiers essais avec du rhodoïd, cousu sur du tissu. On a vu comment ça pouvait être projeté, on leur a montré et je leur ai dit « Vous voyez, ce que vous avez essayé en tout petit, si vous brodez des tout petits visages, on va pouvoir les agrandir en les projetant ». Et puis on s'est rendu compte aussi que le tulle donnait cette espèce de matière un peu tramée, qui était intéressante. On a vraiment fait ce travail d'allers-retours entre des idées assez précises qu'on avait et puis la façon dont les brodeuses pouvaient mettre leur savoir-faire au service de ces idées. Elles étaient aussi force de proposition dans ce processus.

Et pour l'autre – dans ton solo (*adresse à S.M.*) – ? Je prends l'exemple de cet endroit, parce que c'est un mouvement où j'ai identifié que ça circule entre toi et les images...

S.M. : Pour celui-là, c'est allé assez vite aussi. Il y a beaucoup de choses qui se passent autour de ce tambour-là et on avait envie d'utiliser des effets visuels magiques aussi. On a donc travaillé pendant une semaine avec Benoît Dattez.

D.B. : Oui, ça c'est important pour toi (*adresse à S.M.*), la présence d'un magicien. C'est vraiment les deux orientations majeures, les brodeuses pour moi et la magie nouvelle pour le solo de Santiago.

S.M. : Après, c'était court. J'aurais bien voulu être beaucoup plus de temps avec lui mais on a passé une semaine avec lui.

D.B. : Quatre jours, quoi.

S.M. : Quatre jours, oui. Mais ce qui était bien avec lui, c'est qu'on a regardé toutes les parties qu'on avait déjà créées. Le spectacle n'était pas prêt mais j'avais, par exemple, des idées sur la partie du micro, où je voulais qu'il se passe quelque chose.

D.B. : On était sur la question de faire disparaître des objets, en fait.

S.M. : Faire disparaître des objets. Et puis on voulait qu'il se passe des choses avec la sono aussi. Du coup, on a regardé avec lui des vidéos. On a déroulé le tout et finalement, on a trouvé ce dispositif dans le tambour. Il nous a parlé du Pepper's ghost, qui normalement se fait en grand et on a essayé de l'adapter dans le tambour. Le tambour a une peau transparente. C'est seulement le reflet qui fait voir une autre image, il n'y a aucun effet particulier. Le seul effet qu'on fait, c'est qu'on incline la grosse caisse à 45° et on met une lumière dedans et une autre dehors. C'est tout. Ça marche très simplement comme ça. C'était un peu une surprise pour nous aussi, quand on a vu que sur le tambour, avec la peau qu'on utilisait déjà, ça marchait.

Benoît Dattez est donc parti des outils que toi, tu as l'habitude d'utiliser et il a essayé de trouver des effets magiques à partir d'eux ?

S.M. : Oui. Il nous a parlé de techniques, comme le Pepper's ghost et on a essayé de les mettre en place avec lui.

D.B. : Mais c'est aussi le hasard !

S.M. : On ne savait pas que ça allait marcher. Parce qu'au début, on était parti sur un plexiglas. Finalement on n'a pas testé mais on était parti là-dessus. Et puis après, on s'est dit, que peut-être ça marcherait avec le tambour.

D.B. : Je me rappelle, on était dans la salle et on a vu le tambour. On a vu qu'il renvoyait la lumière. Parce que Santiago avait déjà ce tambour, dans lequel il rentrait et qui fragmentait un peu le corps, qui donnait cette espèce d'œil. Je me rappelle, on s'est dit : « Mais ça, regarde, si on le penche, c'est le même effet ». Là, c'est vraiment de la sérendipité. C'est-à-dire que cet objet-là était déjà magique, il fonctionnait parfaitement pour faire un Pepper's ghost d'un format beaucoup plus petit.

Et l'envie de travailler avec la magie, selon vous, qu'est-ce qui la justifiait dramaturgiquement ?

S.M. : Ce qui m'inspire de la magie dans cette thématique-là, d'abord, c'est que c'est une histoire de réalisme magique, un petit peu comme dans les livres de Gabriel Garcia Marquez. Toute l'histoire sud-américaine...

D.B. : Oui, c'est ça, dans la culture sud-américaine, il y a toujours ce réalisme magique qui est très présent.

S.M. : Et l'idée de la magie, elle est déjà presque présente comme telle dans un discours très connu de Videla. Il répond à un journaliste du *Monde* qui lui pose la question des disparus et sa réponse contient l'idée d'un mystère. Il dit « Les disparus, si c'étaient X ou Y, on les aurait traité comme X ou Y mais ce sont des disparus, c'est un mystère. ».

D.B. : On adapte donc cette réponse dans nos créations. S'ils étaient morts, on pourrait les traiter au théâtre comme des gens morts, s'ils étaient vivants, on pourrait les traiter comme des gens vivants mais ils ne sont ni l'un ni l'autre.

S.M. : C'est vraiment mystérieux comme réponse. C'est le président du pays, un militaire qui parle de la disparition mystérieuse de personnes.

D.B. : Il dit vraiment « C'est un mystère ».

Mais pour lui, c'est un parti pris politique qui permet d'affirmer « On ne résoudra pas la question ».

D.B. : C'est ça. C'est une façon de noyer le poisson et de se dédouaner d'une question qu'on lui pose.

S.M. : Oui, il répond apparemment très clairement mais comme s'il y avait quelque chose de magique qui s'était passé. Moi, ça m'ouvre l'espace pour l'imaginaire et pour la magie.

D.B. : Oui, et puis ça ouvre aussi sur des choses qui font peur. Ça n'est pas cartésien. Il n'y a pas un vrai problème, une vraie solution. C'est beaucoup plus flou que ça. C'est tout ce qui nous intéressait aussi dans cette thématique.

Un des mots-clés qu'on a donné aux brodeuses puis qui a été très présent sur tout le travail de Santi mais décliné de manière différente, avec la magie, c'était l'apparition et la disparition. Ce sont aussi des termes propres à la marionnette et qui nous intéressaient déjà dans *L'Un dans l'Autre*. On aime bien travailler avec ces apparitions, ces mystères, ce rapport à l'illusion et là, on se disait que ça nourrissait vraiment le propos. Moi, j'ai eu envie de le faire aussi avec des apparitions fugaces sur la broderie, qui viennent s'imprimer sur le visage, où des choses comme ça. Et puis hop, ça disparaît. Et puis lui a cherché aussi des choses de cet ordre. On avait envie de travailler sur ces présences marionnettiques fugaces, qui pouvaient être et ne plus être. Travailler sur des présences de fantômes ou de fantasmés ou de souvenirs mais que ce soit très immatériel, comme peut l'être le disparu. Il est absent mais il est présent.

Il y a d'autres objets ou trucages que vous avez élaborés avec Benoît Dattez ?

D.B. : Les micros.

S.M. : En fait, ce sont deux scènes qui n'en forment qu'une, autour du micro. Je ne sais pas si tu te rappelles, le micro reste en place et je disparaissais.

D.B. : Après, ça s'est aussi passé naturellement. C'est ce qui était super avec Benoît, c'est que ce n'est pas quelqu'un qui vient pour te donner des effets à des moments précis mais on réfléchit ensemble au sens. Pour nous, le micro était aussi l'objet symbolique de la prise de parole, de comment on s'exprime. On voulait que ça donne l'effet de « On va vous parler de ça... » et puis hop, ça disparaît. Au départ, il y avait cette idée-là. Santi avait des idées très précises là-dessus. Et puis en le faisant, Benoît a proposé « Ce serait super si le micro était là et que ce soit, au contraire, la personne qui prend la parole qui disparaît. Que le micro reste et puis qu'il tombe ».

On travaille donc aussi sur l'apparition et la disparition de la parole. Par rapport au projet de notre compagnie, la Mue/tte, c'est le seul moment, pour l'instant, dans tous les spectacles qu'on a faits, où il y a de la parole dite et en l'occurrence, c'est de la parole enregistrée puisque c'est truqué et que ça participe au processus de disparition puis celui qui prend la parole se fait avaler par le mystère, le noir.

Donc depuis le début de la scène, c'est de la voix *off* mais il y a cette illusion que c'est du direct ?

S.M. : Oui.

D.B. : Donc le rapport au son était important encore une fois entre son d'archives et son de voix au présent.

S.M. : Après, si tu l'as vu à Charleville, il y a moyen que tu aies vu une mauvaise scène. Cette fois-là, il y a eu une panne du technicien.

J'ai vu la toute première représentation.

D.B. : Ah oui, c'est celle-là où ça n'a pas marché.

Du coup, je n'ai pas vu cette scène-là. Qu'est-ce qui s'est passé alors ?

S.M. : En gros, il a envoyé une autre musique à la place de la voix. Et après il a envoyé la voix mais du coup, il n'y a pas eu l'effet de la voix qui continue en l'absence du corps. Tu l'as vu raté, c'est-à-dire que tu as juste vu l'effet visuel mais tu n'as pas eu l'effet du son. Normalement, ça continue à parler alors que lui disparaît.

D.B. : Je pense, du coup, que ça racontait un peu autre chose quand tu l'as vu.

J'ai quand même vu la disparition du corps dans le noir du fond de scène. Il y a aussi un effet de lumière à cet endroit-là, qui fait que tu disparaissais. Ça, vous l'avez créé avec Benoît Dattez aussi ?

D.B. : Non, ça, c'est juste la boîte noire qui crée cet effet. Il y a un contre, qui crée qu'il disparaît.

S.M. : C'est Nicolas, notre technicien, qui a créé cet effet.

D.B. : Mais quand on l'a montré à Benoît, on avait des pauvres lampes, énormes, c'était à l'état de prototype.

S.M. : En fait, sur cet effet, il y a deux lumières. Une derrière et une devant. Pour l'effet magique, la seule qui joue, c'est celle de devant. En gros, le truc, c'est que ça doit être une lampe, qui ne tape pas directement sur moi.

D.B. : Il faut que ce soit diffus.

S.M. : Oui, il faut que cette lumière porte sur une chose qui est devant moi et qui ensuite diffuse sur moi. Ce n'est pas une lumière directe.

D.B. : En fait, si tu mets de la lumière qui tape directement vers le micro, tu vois les fils qui le retiennent. C'est pour ça que je dis que c'est quand même Benoît Dattez qui a écrit la lumière.

S.M. : Oui, mais Julie parlait de la disparition en arrière.

D.B. : Oui, mais ça aussi, il l'a écrit. Le procédé dès le début – on l'a fait avec les consoles avec Benoît – c'est une lumière de face mais qui n'est pas une lumière directionnelle. En fait, la

lumière éclaire vers le public et il y a un panneau qui fait que ça la rediffuse pour n'avoir surtout pas une lumière ciblée. Et cet effet marche aussi parce que dès le début, il y a le contre. Le contre sert aussi à cet effet parce qu'il tape ailleurs que sur les fils, il éclaire un autre espace, ce qui fait que tu oublies les fils. L'idée, c'est de donner de la lumière surtout pas sur les fils.

Finalement, un subtil dosage entre deux éclairages qui permet l'effet de disparition. Après, Phil t'en raconterait plus.

Votre régisseur, technicien lumière, a été formé à ces techniques d'éclairage magiques ?

D.B. : Non, pas trop. Il n'était pas là quand on a travaillé avec Benoît mais par contre, Benoît nous a donné les outils à lui transmettre, en nous disant « C'est quelque chose comme ça qu'il faut chercher. Ça marche comme ça. Avec un contre et une face diffuse. ».

S.M. : L'idée, c'est surtout qu'il ne faut pas voir les fils. On a donc essayé plein de choses. On a essayé avec la lumière là ou là, en changeant. Pour ça, on a beaucoup galéré.

D.B. : Oui « Attention le fil ! », ça a été la chose qu'on s'est le plus dite au cours des répétitions !

S.M. : Et en plus comme c'est un fil spécial... Bon, on ne va pas donner les trucs magiques mais c'est très simple comme système. Par contre, ça ne marche qu'avec la lumière. On prépare les fils à la lumière des néons mais une fois qu'on a monté les fils, et qu'on passe à la lumière du plateau, on se prend tout le temps dedans, parce qu'on ne les voit vraiment pas du tout.

D.B. : Oui, et puis tu l'oublies tout le temps, alors on se répète sans cesse « Attention les fils » !

S.M. : Toutes les fois où il y avait quelqu'un d'extérieur qui passait, il se prenait dedans.

D.B. : Moi, je l'ai pris mille fois. Enfin, bref, l'histoire du fil, ça a été quelque chose.

Et sur ton solo (*adresse à D.B.*), il y a aussi des effets de lumière particuliers qui permettent des apparitions ?

D.B. : Oui. Sur *Point de croix*, on se retrouve à avoir plein d'endroits avec de l'halogène. Parce que finalement, c'est la lumière qui, avec mes connaissances, fonctionne le mieux pour tout ce qui est projection. Le filament court fait que tu as vraiment une projection propre. C'est puissant et tu peux la graduer. Ce n'est donc pas forcément le plus pratique mais moi, j'ai au plateau beaucoup de sources avec des gros transformateurs et des petits halogènes. Ça marche pour les ombres qui apparaissent dans le rideau. Tu as une espèce de frise que tu ne vois pas d'abord et puis avec la lumière en contre – avec ces fameux halogènes, qui sont deux à cet endroit –, en fonction de comment la lumière bascule, ça fait apparaître un visage en gros puis toute la ribambelle. Dans le tambour, c'est un halogène aussi. Mes projections au début dans la machine, c'est aussi avec un halogène.

Et c'est toi qui fait cette régie-là en direct ?

D.B. : Non.

Toi, tu manipules juste les objets et il y a un régisseur qui se charge des lumières ?

D.B. : Oui. Là, c'est vraiment Phil qui fait tout. C'est sûr que, sur nos deux spectacles, Phil est vraiment un partenaire. C'est un trio à chaque fois.

Et alors comment vous faisiez au début de la création, quand vous avez commencé au plateau avec les objets ? Est-ce que vous étiez déjà avec lui ?

D.B. : Non. Mais justement, on avait pensé à un petit système autonome. On a acheté des petits blocs, qu'on pouvait manipuler pour faire nos essais. On a tout le temps travaillé avec ça, jusqu'à ce qu'il arrive. Alors on avait déjà à peu près pensé nos effets lumière. Lui, après, les a retravaillés. Mais ce qui est technique, c'est vraiment venu de propositions qu'on a faites.

Lui, par contre, après, avait une autre contrainte, qui était que les deux formes devaient être des formes autonomes. C'est-à-dire qu'on a notre propre boîte noire. On lui a demandé de ne mettre aucune lumière dans les grills pour pouvoir être totalement autonomes. D'abord, parce que, au début, on a travaillé dans un lycée, dans une salle qui n'était pas destinée au théâtre. Très longtemps, on a travaillé dans des petits espaces. Finalement, ça a aussi un peu désorienté la création mais c'était ce qu'on voulait. On voulait avoir un spectacle qui puisse se jouer ailleurs que dans les théâtres. Donc l'autonomie de la boîte noire impliquait des sources lumineuses qui ne dépendent pas d'un grill de théâtre. C'était une grosse contrainte pour Phil. Il fallait faire de la magie – créer du mystère, en tout cas – en ayant, je crois, seulement vingt circuits. Ce qui n'est pas mal en autonome mais pour un spectacle de base, ce n'est rien. Et pour le solo de Santi, je crois qu'il y en a encore moins.

S.M. : Il y en a huit.

Donc finalement, vous réussissez à être autonomes avec votre matériel technique et votre installation ?

D.B. : Oui.

S.M. : Après, le noir, c'est une contrainte importante. Parce qu'on a la moquette de la boîte noire, mais lorsque le plafond est blanc, c'est vraiment dommage.

D.B. : Oui. Mais ça, c'est le cas pour tous les spectacles.

Ça vous est arrivé ?

S.M. : Oui. Et ça marche.

D.B. : On l'a seulement fait en répétitions, mais on ne l'a pas encore joué en vrai avec des plafonds blancs.

S.M. : On n'a pas joué devant un public mais on a répété, on a fait des filages.

D.B. : Finalement, du point de vue de la création, on est allés dans le meilleur des sens parce qu'on a eu les pires conditions au début pour travailler et valider les effets. Du coup, après, en tournant dans des salles de théâtre, ce n'est que mieux.

Sur le son, par ailleurs, est-ce qu'il y a aussi des effets d'apparition-disparition qui sont travaillés ? On a parlé de la scène du micro et du discours mais sur la musique, est-ce qu'il y a des effets magiques ?

D.B. (*adresse à S.M.*) : Sur ma partie, tu t'es fait plaisir quand même. C'est subtil mais tout est spatialisé, en fait. C'est travaillé avec une carte son.

S.M. : Oui, il y a des effets... Je ne sais pas si tu te rappelles de la boîte d'épingles, qui commence quand il y a la chanson militaire. Il s'agit en fait d'une enceinte avec des épingles dessus. J'envoie la marche militaire dans cette enceinte et ça fait sauter les épingles.

Donc c'est vraiment la matérialité du son qui met en mouvement les objets ?

D.B. : Oui. Tout est très artisanal, sur les deux spectacles.

S.M. : Après, il y a la radio de Delphine. On entend des sons qui proviennent de la radio et quand elle se déplace dans l'espace, on entend la même chose dans cet autre espace là-bas. C'est juste un peu subtil.

D.B. : L'idée, c'est qu'on ne se rende pas trop compte des effets mais qu'ils créent juste des sensations. Sur ma forme, en tout cas, lui (*elle désigne S.M.*) est en régie et il fait tout le son en direct. Ça, c'est une grosse partie du jeu. Je suis toute seule en scène mais je ne suis vraiment pas toute seule parce que la lumière et le son sont vraiment très importants. Lui, il passe son temps à modifier les espaces sonores.

On a travaillé, sur *Point de croix*, sur l'idée de l'intérieur. Elle est à l'intérieur de chez elle, elle y reste. Puis elle va sortir. Mais il y a tout au long l'idée de l'extérieur. La mort, le militaire, apparaît de l'extérieur. Il apparaît derrière le rideau, qui donc correspond à l'extérieur. On a toujours cherché à travailler là-dessus. Sur l'idée de l'extérieur et de l'intérieur. Sur l'idée d'une réalité extérieure de la situation et en même temps d'une intériorité sonore du personnage. Il y a toujours cet aller-retour entre vérité et sensations, impressions du personnage. Avec ces allers-retours, on essaie de créer un rapport empathique.

Il y a donc à la fois la spatialisation du son, qui permet ça, et le type de sons que vous avez utilisés. Est-ce que c'est uniquement un montage préenregistré ? Il n'y a pas de sons produits en direct sur ce solo ?

D.B. : Les sons sont préenregistrés mais il y a du mixage en direct.

S.M. : Oui. Et puis, je boucle les sons. J'utilise un logiciel qui s'appelle Ableton Live. J'y mets les différentes pistes et enregistrements que j'ai puis je peux les envoyer dans les différentes enceintes et les modifier. Je peux mélanger en direct les choses que l'on entend. Je me prépare donc des éléments sonores que je vais faire passer par la radio, d'autres que je vais faire passer à l'extérieur, des choses que j'ai déjà enregistrées, et je les envoie selon la scène, en m'adaptant à son rythme et sa durée.

Comment est-ce que tu as composé (*adresse à S.M.*) et comment est-ce que vous avez sélectionné les sons pour le solo *Point de croix* ?

S.M. : J'ai passé beaucoup de temps avec les filles qui brodaient. J'ai beaucoup enregistré le son de la broderie. Il y a donc beaucoup de bruitsages, dont on ne comprend pas forcément ce que c'est.

D.B. : C'est de la matière sonore.

S.M. : À l'écoute, il est difficile de dire « Ça, c'est un son de broderie ! ». La broderie, bien sûr, n'a pas vraiment de son mais si on se met vraiment près, il y a beaucoup de sons qui sont produits par cette activité.

D.B. : Le bruit des ciseaux, par exemple.

S.M. : Après, dans tous les documentaires que j'ai vus, j'ai enregistré des voix, des Mères, des manifestations. J'ai aussi enregistré des morceaux musicaux avec mes instruments à moi. Ce sont tous des instruments à cordes. Et finalement, j'ai mélangé tous ces éléments.

D.B. : Après, c'était aussi en allers-retours.

Une chose peut-être intéressante à savoir, c'est que pour *Point de croix*, on a commencé la création début septembre 2016 et on savait déjà que ce serait créé en septembre suivant à Charleville. On s'est donc dit : « On a un an, il va falloir bien bosser ». Par ailleurs, on savait depuis plus longtemps – on a commencé à bosser sur la production en janvier 2016 – on savait qu'on avait la chance de participer au plateau du groupe Geste. Le groupe Geste, c'est un rassemblement de plusieurs programmeurs qui travaillent autour du théâtre visuel, du mime, de toutes les disciplines qui ne sont ni de la danse, ni du cirque, ni de la marionnette mais qui investissent le corps. Ils te proposent d'avoir une scène ouverte. On a donc été hyper contents d'être sélectionnés, parce que sur soixante dossiers, on faisait partie des six qui pouvaient présenter, déjà en décembre, un extrait de vingt minutes. C'était génial, parce que ça nous offrait tout de suite une visibilité. Et puis quand tu présentes ton dossier et que, juste parce que tu as parlé du sujet qui t'intéresse, on te dit « Oui, venez », tu te dis « Génial ! ». Et puis tout de suite après, tu te dis « C'est en décembre ! Comment on va faire pour présenter vingt minutes ? ». Donc on a énormément travaillé. C'était quitte ou double. En plus, on avait très peu de temps avant décembre avec Nicole Mossoux, mon regard extérieur. Finalement heureusement que ce

projet devait mûrir pour nous depuis un petit moment. On a eu de la chance parce que tout ce qu'on a testé s'est rapidement imbriqué et organisé.

Pour travailler vite, quels ont été les premiers fils tirés et finalement, quelles ont été les premières choses présentées ?

D.B. : Il y a deux choses différentes. D'abord, on s'était fixé pour objectif, qu'en décembre, il y ait une présentation de *Point de croix*, en vingt minutes. Dans notre résidence en lycée, on s'était donné aussi pour objectif, pour l'ouverture de la résidence, de faire un premier ciné-concert. C'est-à-dire faire un premier montage d'images, avec Santiago qui faisait la musique en direct. Ça formait une première base brute pour entrer en matière. On a dû faire ça un peu en urgence mais ça nous a fait avancer. Disons que ça nous donnait des objectifs dans l'année, ce qui était bien puisque l'année serait courte. Ensuite, il y a eu ce moment à Bagneux, où on a travaillé avec Nicole sur des propositions physiques. À ce stade, on avait déjà un petit peu des idées mais il n'y avait rien d'existant en broderie, par exemple. Ce n'était encore que des histoires de rhodoïds imprimés. Il y avait par contre déjà les éléments scénographiques. Je savais que je voulais une table, un cadre... Très vite, on a donc travaillé sur un personnage. Et sur son rapport possible à ces apparitions-disparitions, grâce à la lumière.

Est-ce que c'est en particulier sur ce jeu entre ta présence et celle des apparitions, que Nicole Mossoux t'a accompagnée ?

D.B. : Elle m'a accompagnée sur tout. Nous, on a beaucoup travaillé à chaque fois entre deux pour avoir des propositions d'objets, de marionnettes, des propositions visuelles à lui faire et puis elle ensuite a eu un œil pictural sur les choses. Elle a ciselé. On a cherché avec elle mais nos temps de travail ensemble étaient toujours très courts. À chaque fois, on avait seulement quatre jours, c'était donc très rapide. Mais on a réussi à se trouver un chemin et à être quand même dans une forme d'efficacité. Elle était aussi beaucoup en allers-retours sur les propositions musicales. Elle pouvait témoigner de ce que la musique et le son créaient ou pas comme tensions. On a avancé comme ça, pas à pas, sur ces petits moments courts de résidence. Mais nous, on travaillait quand même pas mal entre deux. Il fallait faire avancer les chantiers de broderie, faire avancer le rapport à la musique. Cette musique on la voulait aussi un peu documentaire mais pas trop dans ma forme. Et puis parallèlement, on avançait sur sa forme avec Jacopo Faravelli, qui est le regard extérieur sur *Silencio*. On a un peu passé une année de dingues, étant tout le temps dans l'anticipation d'un truc à l'autre pour être efficaces en répétition.

Dans vos soli tous les deux avez donc assuré un regard extérieur l'un pour l'autre ?

D.B. : Ce n'est pas exactement ça. On est plutôt garants de la forme d'ensemble. Mais il s'est trouvé que, par exemple sur *Point de croix* – tu en parleras mieux que moi (*adresse à S.M.*) – Santiago a été très pris sur la composition musicale. Donc finalement heureusement qu'on avait sollicité quelqu'un d'autre. On ne peut pas tout faire en même temps. Sur *Silencio*, Jacopo et Santiago ont formé un très bon duo pour travailler ce qui se passait au plateau. Donc moi, j'étais là seulement en contrepoint.

S.M. : Sur *Silencio*, tu fais aussi la régie plateau.

D.B. : Oui, mais ça, je le fais depuis très peu de temps. Oui, je suis cachée à quatre pattes. Mais ça a été fixé comme ça lors des deux dernières résidences. Tout le temps précédent, j'étais là pour résoudre certains petits problèmes techniques mais je n'interférais pas trop dans la façon que Santiago et Jacopo avaient déjà de construire leur relation.

S.M. : Des fois quand on est beaucoup à donner nos avis, c'est impossible. Mais effectivement, comme tu le dis, nous sommes plutôt tous les deux garants sur l'ensemble.

D.B. : Disons que c'était bien qu'on ait des regards extérieurs parce que moi, j'avais un énorme chantier de logistique à gérer sur le parcours des trois formes. J'ai fait beaucoup de logistique, pour gérer le travail avec les brodeuses et autour des différentes formes et expositions qui allaient coexister. Santiago, lui, avait de la musique à faire sur tout. Le montage du film, la musique du film, la musique pour lui et la musique pour moi. Donc c'était bien d'avoir ces personnes qu'on mandatait pour travailler spécifiquement sur une des dramaturgies. Après, entre nous, ça s'est passé en dialogues, en allers-retours permanents.

Ce dont on n'a pas encore beaucoup parlé, c'est votre travail corporel à l'un et l'autre, au sein de tous ces objets et dispositifs lumineux ou sonores. Comment est-ce que vous avez entamé le processus d'expérimentation au plateau avec les objets ? Comment est-ce que vous avez entrepris de vous mettre en scène dans ces dispositifs ? Comment est-ce que vous parleriez de votre rapport aux objets pour vos soli respectifs ?

D.B. : En tout cas, pour sa forme [désigne le solo de S.M.], ce qui est arrivé très tôt et qui a beaucoup orienté les choses, c'est ce tambour. On voulait que la scénographie fasse écho à celle de *Point de croix*. Moi, j'avais mon poste de travail et la fenêtre, ainsi que le cadre, et on avait envie qu'en écho, lui, ait son poste de travail – c'est devenu cet instrument – et l'écran, qui servait à projeter. Mince, c'était quoi la question ?

Quel travail corporel avez-vous fait et comment avez-vous entamé le travail avec les objets en scène ?

D.B. : Oui, voilà. Pour son solo, j'ai l'impression qu'un point de départ a été ce cadre, ce tambour, à partir duquel il a très vite imaginé que c'était noir derrière et a travaillé sur le fait de morceler le corps, de rentrer dedans, de jouer des instruments en ne montrant que les instruments et les mains. Spontanément, il a fait ces propositions et puis il a fallu se poser la question du parcours dans l'espace. La question aussi de la relation de l'écran à ce tambour, qui est un objet rond. On voyait aussi dans l'objet rond un écho aux tambours de broderie.

Une idée dont tu (*adresse à S.M.*) as eu très vite envie aussi est celle de la circulation du petit train. Cet objet nous donnait l'idée de la circulation et de ces rondes sur la Place de Mai. Cette circularité était une des contraintes de mouvement qu'on avait envie de tester. Moi aussi, je retrouve dans mon spectacle ces circulations circulaires. Ces espèces de trajets antihoraires sont ceux que faisaient les Mères autour de l'obélisque de la Place de Mai.

S.M. : On voulait travailler sur ce mouvement circulaire, en tout cas.

D.B. : Ça resterait ou ça ne resterait pas. Moi, je l'ai essayé de manière un peu différente. Sur sa forme, Jacopo et lui construisaient les images l'une après l'autre. Sur ma forme, j'avais toujours en tête cette idée de circulation, c'était global et lié à l'idée d'allers-retours dans le présent. Je me racontais vachement de choses sur le rapport à l'espace : « Qu'est-ce que cette circulation dans l'espace ? Où est le présent ? Où est le passé ? ». Il n'y a peut-être que moi qui sais ça. Mais pour moi, c'était très important. D'ailleurs, ça vient du tout premier moment de résidence avec Nicole. J'avais installé ma table à cour et ma fenêtre à jardin et très vite, elle m'a dit : « Inverse pour voir, parce que pour le spectateur, le sens de lecture d'une histoire, ça se fait plutôt dans l'autre sens ». Donc l'idée de circulation du regard et du parcours dans l'espace était là tout de suite. C'est assez propre aux danseurs, enfin, c'est lié au travail de Nicole en danse-théâtre. J'ai donc toujours eu ça en tête : « Quelle est cette circulation ? ». Si tu es dans un truc très épuré au niveau du dispositif scénique, la façon dont tu le traverses, ça charge, ça n'est pas anodin.

Et pour ce qui est des pratiques de jeu, l'un et l'autre, quelles sont vos expériences et pratiques corporelles ?

D.B. : On n'a pas les mêmes pratiques.

S.M. : Je ne suis pas comédien.

D.B. : Santi me fait rigoler parce qu'il n'arrête pas de dire « Je ne suis pas comédien » et il veut toujours se planquer.

Parce que tu n'as pas de formation ?

S.M. : Non, j'aime bien jouer devant un public mais je n'aime pas du tout jouer comme dans une comédie. Je joue comme ça.

Et alors ça signifie quoi « comme ça » ? Qu'est-ce que vous vous dites ?

D.B. : Le parti pris, du coup, avec Santi, c'est de le laisser faire les choses avec son naturel à lui et de tailler cette chose-là. On est aussi parti en sachant ça, en connaissant ses désirs de présence au plateau. Il y a des présences qui sont affirmées mais lui, on s'est dit que c'était le témoin qui traversait toute cette histoire. Lui, c'était le présent qui traversait le passé. Donc finalement, il n'avait pas besoin d'être autre chose que cet argentin, vivant en Europe, qui va rencontrer ces histoires-là.

S.M. : Il ne fallait pas donner un caractère fort au personnage mais qu'il soit vraiment un témoin qui lit les choses.

D.B. : Oui, ou qui les lie, dans le sens « lier ».

S.M. : Oui, parce qu'il y a beaucoup de vidéos et puis bien sûr, il y a quelques scènes mais je ne me voyais pas jouer un personnage dramatique ou comique.

D.B. : Il fallait trouver une espèce de neutralité, qui correspond aussi à son tempérament d'acteur ou musicien en scène. L'idée aussi est que, finalement, toute la charge émotionnelle passe plus par sa production musicale que par son jeu.

S.M. : Oui et puis par les objets, par les vidéos. Et il y a quand même quelqu'un qui lie les choses.

Tu veux dire que le lien que tu fais, il consiste simplement à diriger vers telle ou telle...

S.M. : ... action ou vidéo.

D.B. : Oui, mais tu n'es pas que témoin. Tu n'es pas uniquement quelqu'un qui manipule des choses qui se passent sans toi. Tu fais parti des tableaux ou de l'histoire qu'on raconte. Pour nous, il était autant le *nieto* [petit-fils] – ou cette personne complètement détachée de l'histoire de son pays – que le *desaparecidos*. Et en même temps, il devenait aussi la figure du manifestant qui s'oppose aux images de défilés militaires. Ces images, on les met en contre-point avec sa silhouette à lui d'homme-orchestre, qui, pour moi, n'est pas rien non plus. À lui tout seul, c'est une armée musicale. Il y avait donc plutôt des espèces de sens symboliques. Il est plus une allégorie qu'un personnage.

S.M. : Après, c'est aussi « quelqu'un ». Il est ce « Monsieur Quelqu'un », qui va chercher sur Internet des choses qu'il a entendues.

À propos de ce passage sur Internet, est-ce que vous pouvez me parler de choix de mettre en scène le lien via Internet ?

S.M. : C'est le seul moyen qu'on a – tout en étant loin de tout ça – de faire le tour de la Place de Mai.

D.B. : Et puis cet outil ancre dans le présent. C'est un outil du présent.

S.M. : Le fait d'entrer dans Google Maps et de pouvoir aller sur la place dont les Mères de la Place de Mai ont fait le tour depuis quarante ans... je ne sais pas. J'ai toujours été fasciné par Google Maps.

D.B. : Il y avait aussi cette envie d'une image qui n'est pas du tout poétique. C'est moche, c'est prosaïque ou plutôt, c'est trivial. Ça nous amusait d'ancrer le début du spectacle dans quelque chose d'aussi brut. Alors qu'avec *Point de croix*, on allait faire tout le contraire. On allait tout styliser, tout poétiser. D'ailleurs, il y a des gens à qui cette dimension brute ne plaît pas. Mais on voulait que ce soit un peu autobiographique. Or c'est vraiment ce qu'on a fait. On est allés sur Internet, avant d'être là-bas et de tourner ces images, où lui-même remonte la Place de Mai à

l'envers. On est passé par cette phase du lien Internet. Pour nous, ça faisait donc partie du parcours de ce personnage, qui enquête sur l'Histoire de son pays.

S.M. : Après, la question était surtout « Comment entrer dans la vidéo ? ». Moi, je n'ai jamais aimé les spectacles avec de la vidéo.

D.B. : (*rires*) Ça tombe bien !

S.M. : Comment faire pour entrer dedans et justifier que tu envoies de la vidéo alors que tu veux faire un spectacle ? J'opère le lien grâce à Google Maps. Moi, je vais chercher une histoire, à un endroit précis et ensuite, on arrive Place de Mai et on en fait le tour, mais à l'envers. Je ne sais pas si tu te souviens, sur la vidéo, il y a ce lien-là entre le début et la fin. Et au milieu, il y a des vidéos d'archives. La dernière vidéo qu'on a faite, c'est celle qu'on a tournée avec une des Mères de la Place de Mai. J'arrive à justifier la vidéo parce qu'il y a un parcours que tu ne peux pas montrer sans passer par de la vidéo et puis parce que c'est mon parcours personnel. C'est moi qui suis allé sur Google Maps et qui suis allé sur la Place de Mai.

D.B. : Au départ, comme il était question de faire un ciné-concert, on avait pensé que le second spectacle pourrait n'être que ça. On aurait pu utiliser juste les images, qui étaient déjà très belles et très fortes, et les mettre en musique. Mais M. Moreno a dit « C'est hors de question que je ne fasse que de la musique. ». Il avait aussi envie de jouer et de manipuler. Alors même si ce n'est pas de la manipulation de marionnettes à proprement parler. Il avait envie de sophistiquer cette forme et de se compliquer la vie évidemment. C'est comme ça qu'on en est venu à interroger le rapport à l'image et, encore une le rapport au présent et passé. En se posant la question « Comment est-ce que le passé entre dans le présent ou inversement ? ». C'est toujours cette question de ronde à travers le temps. C'est pour ça qu'on est finalement resté très proche de sa présence à lui. Il n'a pas grand-chose à jouer. Santi, en plus, est très présent naturellement. Il ne fallait donc pas en faire trop. Il dit qu'il n'est pas comédien mais je pense que ce qu'il fait est en fait très compliqué. Mais il ne le sait pas ! (*rires*) Tu vois dans le processus de création, il y a donc des choses dont on n'est pas toujours conscient ! On voulait un contrepoint entre les deux formes et qu'elles forment deux points de vue différents. Moi, sur ma forme, on cherchait à ce que je sois vraiment dans l'incarnation de la figure de la mère mais aussi dans une figure intergénérationnelle de la femme.

C'est un aspect qui me passionnait dans l'image des Mères. Ce sont des Mères et des Grands-Mères. Elles ont en effet également créé *las abuelas*. Il y a au départ les mères qui cherchent leurs enfants, assassinés par la dictature, mais ces enfants-là parfois étaient des femmes ou des hommes avec des jeunes enfants, ou encore des femmes qui avaient été violées dans les centres de rétention. Les bébés ou les très jeunes enfants étaient kidnappés ou menés en détention avec leur maman puis les militaires les donnaient à des proches du pouvoir. Il y a donc toute une génération d'enfants qui ont été élevés, rééduqués, par des familles proches du pouvoir pour ne surtout pas les remettre dans des familles d'activistes. Ils en dénombrent cinq cents. C'est pour ça qu'il y a l'association *Hijos Paris* qui va venir la semaine prochaine.

Et donc maintenant *las abuelas* cherchent leurs petits-enfants disparus. Ces femmes-là ont fait un travail énorme. C'est parce qu'elles ont tenu bon, qu'il y a des scientifiques américains, dans les années 80, qui ont fait activer la recherche sur les tests ADN. Ils ont mis au point une technique

pour déterminer la grand-parentalité. *Las abuelas* ont donc fait avancer la recherche à cet endroit-là. Ce n'est pas rien, en termes d'action.

Ce sont donc des mères et des grands-mères et on avait envie que cette femme puisse incarner un peu toutes les mères. Qu'elle n'ait pas d'âge, qu'elle soit et vieille et jeune. Qu'elle représente l'enfant ou l'adolescente puis la femme de 40 ans, comme moi. Cela impliquait forcément un travail sur l'interprétation. Mais subtil. Il ne fallait pas que je joue trop la vieille.

Le rapport au costume est très important à ce niveau, même si ça ne se voit peut-être pas. On travaille avec Daniel depuis le début de la compagnie. Il a aussi fait les costumes de *L'Un dans l'Autre*. Moi, je travaille avec lui depuis plus de dix ans. Ce que je trouve chouette sur *Point de croix*, c'est que ce costume n'a l'air de rien. On voulait quelque chose de transparent. « Fade » ne serait pas le bon mot mais quelque chose qui passe un peu inaperçu. On cherche une forme d'épure, qui puisse accompagner les différentes étapes. Je trouve qu'il est très réussi ce costume parce que c'est très peu de chose. C'est juste une blouse, qui s'en va à un moment et qui fait apparaître une autre figure à l'envers. Et puis il y a ce plissé – parce qu'en plus, pour ce spectacle Daniel a tout acheté et n'a rien confectionné, alors que c'est ce qu'il fait habituellement. Il a réussi pour cette fois à faire des propositions à partir de vêtements communs. La matière de cette jupe plissée est un peu improbable.

S.M. : Hyper à la mode.

D.B. : Oui, c'est un truc de chez H&M même si ça paraît daté.

S.M. : C'est vraiment un look des années... mais là, il y a plein de filles qui ont ça.

D.B. : C'est un plissé soleil, ça s'appelle.

Ce plissé est donc particulièrement pratique pour les apparitions ?

D.B. : Pas tant parce que finalement on ne s'en sert pas trop. Mais c'est une jupe qui a une organicité. Elle bouge ce qui lui permet de dessiner une silhouette très droite quand je suis debout alors que dès que j'ouvre un peu mes jambes, un effet d'éventail se dessine. Daniel a réussi à faire une proposition, qui parvient à se faire oublier mais qui donne une silhouette assez évidente au milieu de ce truc noir.

Parce que dans ces spectacles-là, vos costumes ne sont pas truqués comme dans *L'Un dans l'Autre* ?

D.B. : Très peu. J'ai juste un tambour qui s'illumine à un moment. Et puis il y a quand même ma blouse qui est truquée. Au début, j'ai une blouse de mémé, qui est truquée, avec des aimants. Ce qui lui permet de tomber sans que le public ne s'en aperçoive. Cela me permet de changer de costume imperceptiblement. Je ne le fais pas encore très bien mais ça devrait se passer comme ça.

J'ai une dernière question que je voulais vraiment vous poser sur le montage des trois parties. Tu me disais qu'il y avait cette partie très documentaire, qui pouvait apporter des clés, pourtant, vous avez choisi de la mettre après le premier solo qui est beaucoup plus

poétique. Et entre deux – quand je l'ai vécu – il y avait une déambulation à l'extérieur dans une exposition. Comment avez-vous pensé ce que le spectateur traverse physiquement entre ces trois rythmes ?

D.B. : Au départ, c'est un choix technique. On s'est dit qu'il y aurait deux soli, qu'il y aurait un changement de plateau et que ce serait donc bien qu'il se passe quand même quelque chose pour le spectateur à ce moment-là. Par ailleurs, on savait qu'on aurait les marionnettes des brodeuses et qu'on voulait les montrer. Il y avait aussi ce film qui existait déjà, dont on savait qu'il existerait. On savait donc qu'on avait des éléments de notre processus de travail à monter. Cette transition était aussi le moment où on pourrait montrer d'autres photos historiques, avec des textes, avec des choses qui donnaient des clés précises. Malgré tout, ça, c'est quelque chose qui reste encore en questionnement.

Pour répondre à ta question aussi, au début, on voulait commencer avec *Silencio* pour donner le contexte, puis faire suivre ma forme, que je trouve encore plus dans la veine du réalisme magique. Il y avait là une dimension plus universelle. En cours de route, c'est notre photographe, qui nous a dit « Moi, je ne dis rien mais je trouve qu'il faudrait inverser ». Alors on a dit « Ah non, ce n'est pas possible » parce qu'on travaillait déjà nos changements de plateau. Le changement de plateau fait partie du boulot, pour nous. « Non, non, on l'a pensé comme ça. Il faut d'abord donner les clés historiques, sinon le public ne comprend pas à la forme d'après. Non, non, non, ce n'est pas possible ». Et puis, ça a fait son petit chemin. Son argument était assez juste. Il disait « Peut-être que c'est chouette d'avoir une première proposition très ouverte. Comprenne qui peut. On verra. Et puis on donne ensuite les clés ». Elle trouvait ça moins didactique et trouvait que ça ouvrait plus. Alors on s'est dit qu'elle n'avait peut-être pas tort alors on l'a testé. On s'est rendu compte aussi que techniquement c'était plus simple, parce qu'il y a moins de réglages lumière pour lui. On a donc été convaincus.

Il y a encore des petits débats parfois. Des spectateurs nous disent « Ça aurait été mieux dans l'autre sens ». Oui. On s'est même dit que ça pouvait peut-être tout le temps jouer dans des sens différents. Mais pour l'instant, on a plutôt opté pour le fait de commencer par un univers un peu éthéré. Et puis, il y a en jeu des questions de rythme aussi.

S.M. : Ce serait bien aussi que les deux spectacles puissent marcher indépendamment.

D.B. : Oui, mais ça c'est autre chose. On l'a testé aussi. Après Charleville, on a fait un festival où on jouait une forme un jour et l'autre forme l'autre jour.

Et ça donne autre chose du côté des réactions de spectateurs ? Dans la façon dont ils reçoivent chacune des deux formes ?

D.B. : Oui, ça marchait. Il y a des gens qui, du coup, sont venus voir le solo du lendemain.

S.M. : On avait mis l'expo à la porte d'entrée. Comme ça, ils pouvaient lire toutes les choses qu'ils devaient lire avant de voir le spectacle.

D.B. : Oui, mais malgré tout, je crois que ça marchait.

Parce que justement, c'était une de mes questions aussi, comment vous imaginez – je vais dire un mot peut-être un peu trop fort – le « conditionnement » des spectateurs pour adhérer à ces effets d'apparition, etc. ? J'imagine qu'il faut accepter un peu, déjà, d'être dans un en-dehors du quotidien...

D.B. : Je ne sais pas.

Ce n'est pas quelque chose de conscient dans l'écriture ?

D.B. : On ne s'est pas posé ces questions-là. On s'est davantage posé la question de la force émotionnelle des choses. C'est-à-dire qu'on s'est rendu compte aussi que ce n'était pas évident de passer avec ma forme après toutes ces images d'archives qu'il envoie et qui sont très chargées. En plus, on les accompagne de musique très chargée émotionnellement. On s'est dit que ça n'était pas facile de faire remonter quelque chose après. Le mouvement n'était pas logique si on devait repartir de l'individu qui va vers la force du collectif. Pour moi, c'était l'argument le plus fort pour basculer de l'un à l'autre.

L'histoire des sas pour les spectateurs, je me l'étais dit quand on faisait d'abord *Silencio*. En me disant « Peut-être qu'ils ont besoin d'un petit sas après, pour pouvoir enchaîner avec autre chose ». Mais maintenant, ça se passe dans l'autre sens. Et puis on va encore essayer une autre version, parce que ça dépend aussi de l'endroit où on joue. Là [au Mouffetard], 90 personnes à faire sortir, à faire circuler, c'est un peu le même problème que quand tu l'as vu à Charleville. Isabelle [Bertola] nous a proposé que le spectateur reste dans la salle et qu'on projette le film de l'expo devant le rideau rouge pendant qu'on fait notre changement de plateau derrière. Ça va donc être une autre forme.

Et les marionnettes construites par les brodeuses ?

D.B. : Les gens les voient avant ou après. Ils peuvent se balader dans l'exposition.

S.M. : Pendant la semaine aussi.

D.B. : L'idée est plutôt qu'ils voient l'expo avant. Comme ça, ils piochent un peu les informations dans les textes et les cartels.

Vu qu'on est en tout début d'exploitation du spectacle – on a joué à Charleville, au Festival Court Toujours et puis ici [au Mouffetard, Paris] en plus des avant-premières au TGP, où on a testé ces histoires de parcours – ça ne se passe jamais de la même façon parce que les espaces sont toujours différents. On se dit qu'on doit être dans une forme la plus adaptable possible. C'est aussi avec les retours du public qu'on va pouvoir se dire « Peut-être que c'est mieux comme ça ou comme ça ». Mais s'il y a des lieux où il y a deux salles, on peut tout à fait se dire qu'il y en a un qui joue dans une salle et puis ça enchaîne directement, on est déjà prêts à jouer dans l'autre. Sans le passage par le changement de plateau. Ou alors en passant par l'exposition entre deux. Tout ça, on va le tester.

Ce que j'ai entendu jusqu'à maintenant, c'est que ça n'est pas forcément facile pour le spectateur de sortir d'une forme et qu'il ne faut pas que ce soit trop long entre les deux parties.

Sinon il est difficile de rentrer de nouveau dans *Silencio*. J'ai entendu ça et je peux le comprendre. Mais, techniquement, on n'a pas tellement d'autres solutions pour cette transition.

Moi, j'ai vu d'abord *Point de croix* puis *Silencio es salud* et j'ai apprécié d'avoir un temps pour rester sur la poésie du premier. J'ai aussi beaucoup apprécié que ça se joue dans ce sens-là, pour la raison que tu énonces, à savoir la première forme évoque l'Argentine mais elle parle de plein d'autres choses. Ça laisse les choses plus ouvertes que si les deux soli s'enchaînaient dans l'autre sens. On aurait l'impression que le deuxième est l'illustration du premier.

D.B. : C'est exactement ça qu'il s'est passé dans le processus de travail.

Par contre, moi, j'avais entendu parler des *siluetazo*, des *desaparecidos*, etc. donc je ne peux pas me rendre compte, de la perception d'un spectateur qui n'aurait aucune clé de lecture historique. Mais le petit texte du programme donne aussi quelques pistes.

D.B. : Oui, et puis ça n'est pas grave. Si tu comprends qu'il y a un rapport au deuil, que quelqu'un lui manque, qu'il y a la mort et puis qu'elle sort, tu te fais quand même un film. Ce film s'éclaire avec ce que tu vois après – c'est ce qu'on s'est dit.

Il s'éclaire et puis on voit autrement le second, du coup. Cela lui donne quelque chose de plus clairement politique et ancré dans une forme de militantisme. Entre deux, effectivement, à Charleville, on a dû se rhabiller, etc. mais j'ai apprécié d'avoir un petit temps pour ensuite changer complètement d'ambiance.

D.B. : En plus, tu as vu la première, où ça a bouchonné. On a dû attendre que les spectateurs sortent. La transition a duré 30 minutes. Mais c'est chouette que ça t'ait laissé le temps de voir l'exposition.

S.M. : Oui mais, moi, par contre, je repense à un programmeur d'Estonie, qui ne parle pas français, et qui n'a pas pu lire les éléments de l'exposition. Il m'a dit qu'il n'avait rien compris à la première partie. Qu'il avait trouvé ça beau mais n'avait rien compris et qu'avec la deuxième forme, il avait commencé à comprendre un petit peu. Il n'a rien compris à l'exposition non plus car les textes étaient en français. Mais c'est qu'on pourrait facilement les traduire en anglais.

D.B. : Franchement, c'est qu'il ne se projette pas beaucoup dans l'écriture poétique, s'il n'a rien compris.

S.M. : Oui, mais une personne qui vient sans rien savoir, sans avoir entendu parler des Mères de la Place de Mai...

Mais, ce solo évoque beaucoup d'autres choses que la seule histoire argentine.

D.B. : Par ailleurs, je ne sais pas si c'est une qualité ou un défaut mais je crois que ce spectacle est aussi très « féminin », entre guillemets. Je crois qu'il y a un effet d'identification qui fonctionne un peu plus avec les femmes. Je ne parle pas d'instinct maternel.

En tout cas, il y a un retour que j'ai apprécié, c'est celui de quelqu'un qui m'a dit que le fait d'avoir vu la première forme en premier, avait fait que la figure que j'y incarnais restait présente aux côtés de toutes ces figures de Mères de la Place de Mai qu'on voit dans le deuxième. Pour elle, il y avait tout le temps ce personnage qui planait. C'est le plus beau compliment qu'on puisse nous faire. C'est que cette femme, elle reste là.

Oui, je pense aussi que cela donne de la force à l'approche beaucoup plus documentaire de la seconde forme.

Enfin, il me reste quelques questions que je souhaitais vous poser. Sur cette question du montage, de l'écriture des formes : est-ce que vous prenez des notes en cours de création sur ce que vous êtes en train de construire ? Est-ce que cela passe par des mots, des dessins, des images ? C'est pour savoir à partir de quelles unités – visuelles, textuelles – vous construisez le fil des spectacles ?

S.M. : Les deux. Pendant les répétitions, on met un appareil photo, on filme et on écrit. Moi, personnellement, j'écris dans mon cahier. Ce qu'il se passe en scène, ce qu'il manque, ce que je voudrais, ce que j'imagine. Le soir, on regarde la vidéo.

D.B. : C'est vraiment un travail qu'on a fait surtout au milieu du travail. Plus maintenant et puis pas trop au début. Mais sinon on a tout le temps fait. On dérushait les vidéos tous les deux. C'est dans ces moments-là qu'on retrouve le travail en duo. On faisait le bilan du travail qui avait été fait avec chaque regard extérieur. On se disait « Ça, ça marche », « Là, il manque un truc comme ça », « Qu'est-ce que tu penses de ça ? ».

S.M. : Après, c'est bâtard parce qu'avec les vidéos, il faut vraiment réussir à se projeter.

D.B. : Oui, c'est en ça qu'on fait aussi beaucoup confiance au regard de l'autre. Sur toutes les parties de manipulation ou d'autres choses qui n'apparaissent pas à la vidéo, si lui me disait que ça marchait, je ne posais pas la question de le voir en vidéo ou pas. Sinon il y a aussi des moments où Santiago vient au plateau faire ce que je fais pour que je me rende compte de l'image. Ça, on le fait aussi régulièrement.

C'est donc à partir d'unités qui sont des images, qu'ensuite vous construisez le fil du spectacle ? Il n'y a pas un premier sous-texte verbal ou non ?

D.B. : Je ne me rappelle plus, pour toi (*elle s'adresse à S.M.*), comment s'est construite la dramaturgie. Tu avais tout en tête, non ?

S.M. : Non, non, pas du tout. Quand on choisit d'aborder l'histoire des Mères de la Place de Mai, il devient possible de parler d'économie, de droits humains, des militaires, de la situation en Argentine, de religion, ... Tu peux parler d'énormément de choses à travers leur histoire. De mondialisation, des États-Unis, de la CIA. Tu peux même parler de la guerre froide. Si tu veux

vraiment parler de tout ce qui s'est passé autour des Mères de la Place de Mai et de la problématique de la dictature militaire, il faut écrire un documentaire ! Il a donc fallu choisir en essayant de ne pas écarter les choses les plus importantes de l'Histoire.

D.B. : Ça a été une question importante pour nous.

S.M. : Par ailleurs, parler des Mères de la Place de Mai, et seulement des Mères de la Place de Mai, il me semble que c'est superficiel. Maintenant les Mères de la Place de Mai sont un symbole et beaucoup de gens, surtout en Europe, parlent d'elles mais ne voient pas ce qu'il y a de politique derrière, ce que défendent vraiment les Mères de la Place de Mai. Ça reste une chose émotionnelle et *basta*. Ça, ça m'énerve un peu. C'est pour cette raison, qu'on a voulu faire aussi une forme plus documentaire. Mais même ça, c'est compliqué. Parce que je voulais parler d'économie aussi.

D.B. : C'est sa frustration.

S.M. : Oui, j'aurais voulu parler d'économie. C'est très important parce que c'est une dictature civico-militaire ecclésiastique, qui a été mise en place pour instaurer un système économique. Uniquement pour ça. C'est une dictature instaurée dans une stratégie mondiale d'élimination des gouvernements progressistes et populaires. Tout ça, je trouve que c'est très important autour des Mères de la Place de Mai. Et si on veut parler de ça, il faut parler d'économie, etc...

Donc tu as dû arbitrer entre toutes tes envies...

S.M. : À mon avis, certaines choses devaient être nécessairement évoquées. Comme on le fait un peu. On parle du « plan Condor », par exemple. Alors tu lis « plan Condor » et tu ne sais pas de quoi il s'agit. Tu lis aussi des noms de pays et des dates, des noms... on ne fait qu'évoquer et à partir de là, c'est à toi d'aller voir.

D.B. : C'est ça, et on n'a pas le choix. Ça a fait l'objet de beaucoup de discussions entre nous. Encore une fois, on avait la contrainte d'évoquer tout ça sans mots.

C'est une contrainte qui vient d'où ?

S.M. : C'est nous qui l'avons choisie.

D.B. : La recherche qu'on engage plus largement avec la Mue/tte est celle d'un langage un peu universel. On essaie de s'émanciper de la barrière de la langue. Parce que c'est notre problématique à nous aussi en tant que couple et en tant que partenaires de travail. Par ailleurs, moi, je déploie depuis longtemps un travail sur le corps et il m'intéressait d'explorer ce moyen d'expression. Lui, c'est autre chose, parce qu'il ne se sent pas encore à l'aise avec du texte en français.

S.M. : Non, c'est parce que je suis argentin, naturalisé italien et habitant en France. Donc faire un spectacle en français, ça me semble un petit peu dire « non » à l'Italie et à l'Argentine.

D.B. : Il y a un petit peu de tout ça. Et puis on a aussi l'idiome de la musique, qui est une façon de poétiser. Moi, je trouve que la suggestion, l'évocation, ouvre toutes les portes. Je ne dis pas que le texte réduit à ce qu'il veut dire, parce qu'il y a énormément de sortes de textes et de façon de le faire vivre mais en tout cas, notre envie et notre choix est de ne pas passer par lui. Ça ne veut pas dire qu'on ne transgressera pas cette contrainte. Moi, j'adore les spectacles avec texte parce que j'aime bien jouer aussi. Mais en tout cas, c'était la contrainte qu'on avait envie de se donner là-dessus.

C'est pourquoi il n'était vraiment pas évident d'être précis. Sur ma forme, c'était possible. On le savait, c'est ce qu'on voulait. Sur sa forme, il a dû faire le deuil de certaines choses. On a aussi négocié avec le regard de Jacopo. En se disant « On sait que pour des gens qui sont déjà un peu aiguisés sur le sujet, c'est peut-être un peu léger mais si on entre beaucoup plus dans les détails, on va perdre des gens qui n'y connaissent rien » car finalement, ce qui nous intéresse, c'est ce que cette pièce transmet, à savoir le rapport à la mémoire. Comment est-ce qu'on n'oublie pas ce qui s'est passé ? Le public que j'ai le plus envie de concerner c'est un public jeune, qui ne connaît pas ce sujet. Dans le choix, même s'il a fallu faire des deuils, on s'est mis d'accord pour privilégier ça. On savait qu'on ferait l'impasse sur certaines choses, qu'on ne pouvait pas tout mettre et c'est pour ça qu'il y a l'exposition. C'est pour ça aussi qu'on a envie de travailler en réseau avec des associations d'argentins.

Oui, ce n'est pas le même travail d'apporter des informations en tant qu'association et de créer un spectacle...

D.B. : C'est ça. Nous, on avait envie de poétiser le sujet et de travailler sur les matières d'archives qui existaient. Les archives sonores, les archives visuelles. D'en faire quelque chose qui nous appartienne malgré le fait que ce ne soit pas exhaustif.

2. Entretien avec Jean-Pierre Larroche (Ateliers du spectacle)

Septembre 2018.

Est-ce que vous pouvez me parler de l'origine de chacune des deux créations *Tremblez, machines !* et *Animal épique* ? Comment ces deux projets sont-ils nés ?

Je commencerais par *Tremblez, machines !* parce qu'en fait, les deux spectacles sont liés. *Animal épique* a suivi *Tremblez, machines !* et il y a une articulation vraiment temporelle dans ce suivi. C'est parce qu'il y a eu d'abord *Tremblez, machines !* qu'ensuite, *Animal épique* s'est constitué.

« *Tremblez, machines !* », était le nom au départ que l'on souhaitait donner à une sorte de constellation de spectacles de petit format. Courts dans leur durée mais aussi petits dans leur format, dans un certain rapport au public. Le titre générique de cette constellation de formats courts était *Tremblez, machines !*. La première pièce, finalement, est devenue un spectacle de presque une heure. Cette constellation qu'on avait imaginée à l'origine n'a donc que deux opus : *Tremblez, machines !* et *Animal épique*. Cette genèse est importante pour comprendre leurs liens.

La seconde chose, c'est qu'à l'origine il y a aussi, s'accrochant sur ce projet de faire des formes courtes, une proposition de Catherine Pavet, la co-auteure du spectacle et co-interprète du spectacle. Une proposition de faire quelque chose avec moi. Je dirais que c'est presque un appui biographique au départ, c'est-à-dire que notre envie de créer un spectacle ensemble a généré ce spectacle. Catherine Pavet est musicienne, au départ. Elle est pianiste et percussionniste et elle est entrée dans le théâtre *via* le théâtre musical. Elle est ainsi devenue une comédienne à part entière. Une excellente comédienne. J'ai donc collaboré avec elle comme comédienne mais aussi comme compositrice pour des petites choses et enfin, comme metteuse en scène ou œil extérieur sur certains de mes spectacles.

Cette pièce est donc venue de cette envie de faire quelque chose entre nous, avec « nos deux personnages », entre guillemets. Très rapidement est donc venue l'idée de déployer le fil du « quatre mains ». Or nos quatre mains sont différentes. Les siennes sont des mains de pianiste et les miennes, des mains de peintre. C'est donc devenu l'argument principal du spectacle.

Le point de départ était donc l'idée du dispositif morcelé alors que cet argument du quatre mains a été déduit *a posteriori*, c'est bien ça ?

Oui complètement.

Et je me pose la même question pour *Animal épique*. Y-a-t-il un fil qui aurait été identifié au début ou qui l'est *a posteriori* ?

Je peux vous raconter dans le détail mais je ne sais pas si ça vous intéresse. Je me rends compte que dans le processus chronologique de la création d'un spectacle, – enfin, dans ces cas-là en tout cas – il s'agit beaucoup d'occasions, de petits faits qui sont d'allure très secondaires. C'est-à-dire qu'il y a quand même toujours une histoire de personne. Avant même de me mettre à

travailler avec Catherine, je voulais travailler avec Zoé Chantre, qui est cinéaste, plasticienne, mais pas du tout comédienne. Je la connais plutôt bien pour avoir travaillé avec elle un peu par ailleurs. J'apprécie énormément son travail de cinéaste et j'avais envie de travailler avec elle sur ces petits formats, justement.

Avant même de trouver l'argument de *Tremblez, machines !* avec Catherine Pavet, Zoé et moi avons commencé à expérimenter des choses graphiques ensemble, sur de grands tableaux noirs. Je me rappelle d'un petit point de départ, qui avait été l'expression « prendre le taureau par les cornes ». J'aime bien cette expression et puis il s'est trouvé que j'étais tombé sur une image d'un toréador. Mais tout ça ce sont des purs hasards, des circonstances. J'ai donc travaillé à partir de cette image, avec Zoé. Sur de grands tableaux noirs, on a fait des essais à la peinture à l'eau, c'est-à-dire avec une peinture qui s'efface et dans laquelle on peut dessiner des traces. J'aimais beaucoup ça. On a fait des grandes images de taureau.

J'aime l'expression « prendre le taureau par les cornes » parce qu'on peut l'entendre de plein de façon différentes, il y a cette idée de se lancer, d'agir. On a étiré cette question « Comment on y va ? Comment on s'engage ? Comment on prend le taureau par les cornes dans l'écriture d'un spectacle ? ». C'est le fil d'entrée qui nous intéressait. On a donc essayé des choses puis est venu ce second fil, trouvé avec Catherine Pavet, autour des quatre mains. Alors on a laissé notre taureau de côté.

Quand on a eu le fil de *Tremblez, machines !*, avec Zoé qui était œil extérieur. On a eu envie de continuer, de faire une petite pièce, en partant de là où on en était arrivé, d'une certaine façon. On avait réfléchi sur comment partir et puis finalement, on n'était pas parti ! On est reparti de ce « taureau par les cornes », en se disant, cette fois, que Zoé serait sur le plateau et que Catherine serait à l'extérieur du plateau, dans une sorte d'inversion des rôles.

En reprenant le taureau par les cornes, on l'a à nouveau oublié mais il nous a mis sur la piste de l'animal. C'est Zoé qui a apporté ça, c'est la figure animale véritablement, qui l'a intéressée. Un jour, elle est arrivée avec quelques enregistrements qu'elle avait faits et qui étaient des récits de rencontre avec un animal, qu'elle ne nommait jamais. Ça a été le vrai début d'*Animal épique*.

Du projet initial de *Tremblez, machines*, il n'est resté que ce titre. J'aime beaucoup ce nom mais il ne correspond à rien de ce qui s'y passe à mon avis véritablement. On est parti sur un argument dont il n'est plus rien resté. Je n'avais jamais travaillé avant de cette façon-là mais ces deux spectacles, c'est l'histoire de ma capacité à prendre ce qui venait, c'est-à-dire à recevoir des propositions extérieures à moi, en étant à l'écoute de la personne avec qui j'ai choisi de travailler.

Je reviendrai ensuite sur la collaboration avec des artistes qui ne sont pas forcément des comédien·ne·s ou des artistes de la scène à l'origine. Mais avant cela, je voudrais revenir aux objets et aux matières que vous avez utilisées. Pouvez-vous me décrire certains des matériaux et des objets que vous utilisez dans *Tremblez, machines !* et dans *Animal épique* ? Comment les nommez-vous et est-ce que vous pouvez me les décrire en termes techniques ?

Sur *Tremblez, machines !*, l'objet central est un grand tableau noir, un tableau sur lequel nous travaillons avec de la peinture blanche. Cette peinture est faite d'un pigment mélangé à de l'eau. Ce tableau noir est un peu particulier. C'est un contreplaqué qui sert à faire des coffrages de béton. Il a un revêtement extrêmement lisse, sur lequel la peinture blanche accroche mais peut être nettoyée. C'est une peinture à l'eau qui ne contient aucune colle pour la lier, ce qui permet de

l'effacer sitôt qu'elle est sèche. Je précise cette dimension technique parce que la nature de la peinture et du support sont très importants pour comprendre notre travail. Ce panneau, c'est comme plusieurs pages d'un cahier. Ce sont trois panneaux, qui tombent un à un quand on les a utilisés. Derrière un nouveau réapparaît vierge, sur lequel on peut travailler.

Enfin, par ailleurs, il y a un piano. On a aussi quelques petits accessoires mais il n'y a pas grand-chose d'autre. Il y a, par exemple, un pantographe, qui s'inspire des instruments qui servent à agrandir ou réduire un dessin.

Ce que vous décrivez comme les matières utilisées en scène, sur *Tremblez, machines !*, ce sont donc plutôt des matières brutes, de la peinture, de l'eau et ce tableau. Pour vous ce sont les outils que vous animez ?

Oui, sur ce spectacle, c'est ça.

Le piano est aussi truqué, non ?

Oui. Il y a un petit artifice dans le piano. Il y a aussi des fils qui tirent des choses mais disons que tout dépend de ce qu'on appelle matériaux. Le matériau, pour moi, c'est la peinture.

Comment est-ce que vous vous êtes orienté vers cette peinture blanche en particulier ?

On avait commencé à travailler avec quelque chose d'un peu voisin, qui était de la peinture à l'eau pure, c'est-à-dire sans pigments, sur un tableau noir. Un vrai tableau noir, pas tel que celui que je viens de vous décrire. Parce qu'il n'y a que là-dessus que ça marche. Ce qui est resté, c'est l'envie de travailler sur un support d'inscription éphémère, qui passe, qui laisse peut-être sa trace mais qui peut s'effacer facilement. Cette peinture-là, pour moi, c'est quelque chose de léger et en même temps quelque chose de fort, qui permet du contraste. On a essayé aussi avec des tableaux noirs et de la craie mais l'effet était tout à fait d'un autre ordre. Ça n'amène pas du tout le même rapport. Cette peinture, par rapport à la craie, apporte une tout autre dynamique. D'abord, parce qu'on s'en sert avec un pinceau. Il y a un outil. Le pinceau peut avoir différentes épaisseurs. Et puis le geste de la peinture n'est pas du tout le même que dans le tracé à la craie.

Dans *Animal épique*, il y a également beaucoup de matériaux bruts. Pouvez-vous me dire les matériaux que vous avez choisis pour chacune des petites séquences et surtout comment vous les avez choisis ?

Dans *Animal épique*, pour le coup, il y a pas mal de matériaux. C'était presque l'argument, une envie générique sur le spectacle d'ensemble, d'expérimenter sur scène beaucoup d'opérations de vraie fabrication. On utilise donc du bois, du carton, du papier, du plastique transparent. Il y a de la laine de bois, qui est un matériau d'isolation qui fait un peu comme des poils. Il y a des tasseaux, des baguettes de bois de différentes sections, qu'on assemble. On utilise de l'argile. Un petit peu de peinture. Du papier. Des tampons et de l'encre sérigraphique, qu'on utilise avec des tampons. Du plâtre, qu'on n'utilise pas frais mais transformé. On manipule des blocs de plâtre secs. Ça fait beaucoup !

Est-ce qu'il y a des matériaux avec lesquels vous avez fait des essais et que vous avez abandonnés ?

Oui. On a fait beaucoup d'essais. Mais je n'ai pas tellement de souvenir de ratés. Dans les cartons, par exemple, on a utilisé pas mal de cartons différents avant de se fixer sur celui qu'on garderait.

À l'étape du choix des matériaux, est-ce que vous faites un premier travail de recherche plastique à l'atelier, en solo, ou est-ce que c'était aussi un travail mené avec Zoé et Catherine ? Avez-vous un travail de fabrication préalable ?

Sur ce spectacle, on a vraiment fabriqué et été ensemble dans l'expérimentation. Mais ce n'est pas le cas pour tous les spectacles que je crée.

Comment s'articulent alors les temps de recherche plastique et les temps d'écriture ou de jeu ? Est-ce qu'il y a une succession claire dans ces deux étapes ou est-ce que c'est en jouant que vous concevez les formes que vous animerez ?

Il y a des allers-retours. Il y a eu des essais en improvisation. Le fil conducteur était d'inventer, par plein de moyens différents, des formes à cet animal imaginaire. C'est un peu le récit du spectacle. On a improvisé au plateau, par exemple, des formes en carton. Et puis parallèlement, je continuais à travailler tout seul, à développer ces formes. Ça a toujours été important pour moi, la temporalité des répétitions et de la fabrication, parce que ça raconte beaucoup de choses sur le spectacle. On travaillait sur ces spectacles, par petites sessions de trois ou quatre jours, dispersées. Avec des écarts que j'utilisais pour fabriquer des dispositifs, pour les améliorer, les augmenter.

Par rapport à cette temporalité fabrication-mise en scène, il y a eu tous les cas de figures. Il y a des choses que j'ai apportées mais, quand même, sur cette création, la quasi-totalité de ce qu'on a fabriqué pour le spectacle vient vraiment d'inventions communes au plateau.

Comment est-ce que vous pratiquez la mise en scène avec ces objets et ces matières ? Qu'est-ce que ça change dans le jeu et dans votre travail d'interprète de bricoler au plateau, par rapport à bricoler dans un atelier ? Cela change nécessairement la posture de l'interprète.

Vous touchez presque le sujet du spectacle, d'une certaine manière. Parce que dans ces deux spectacles, notre plateau est un plateau-atelier. C'est vraiment particulier à ces spectacles. Cette distinction sous-jacente à votre question, elle existe : il y a des temps de fabrication distincts des temps de répétition. Mais spatialement – et ça n'est pas anodin – tout se fait vraiment dans le même espace pour ces spectacles. Le lieu de la compagnie des Ateliers du spectacle est le lieu où on répétait et où on fabrique. Il s'y trouvent toutes les machines, les outils, les matériaux.

Et donc oui, effectivement, il y a un changement de posture entre le fabricant et le comédien. C'est d'ailleurs parfois compliqué, parce qu'en ce qui me concerne, pour ces spectacles, j'ai une

triple posture, de co-concepteur ou co-metteur en scène du spectacle, d'acteur au plateau et de fabricant. Or quand on est sur le plateau, on n'est pas hors du plateau.

Comment se passe la direction de jeu dans ces cas-là ? Quel est le type de jeu que vous allez rechercher et comment procèdent les personnes qui se positionnent en regard extérieur ?

C'est différent pour les deux spectacles. Dans le premier cas, il y avait ce qu'on appelle un « œil extérieur ». Je n'aime pas du tout cette expression parce qu'un œil, ça n'est pas extérieur, ça appartient à une personne et puis on n'a pas un œil mais on en a deux. Disons qu'il y avait quelqu'un à l'extérieur pour guider le travail de répétition depuis cette position extérieure. C'était Zoé Chantre. Mais il se trouve qu'elle n'a pas du tout cette pratique d'habitude. Elle ne nous « dirigeait » pas, Catherine et moi. Elle nous donnait des retours sur ce qu'elle voyait. Ce qui était déjà énorme, c'était important mais elle n'a pas été « directrice d'acteurs ». Ce n'est pas ça sa pratique.

Je dirais donc qu'en tant qu'acteurs, on se débrouillait tous les deux, Catherine et moi. Catherine étant une comédienne aguerrie – alors que moi, je ne suis pas comédien du tout – elle m'entraînait. Mais on a souffert peut-être, dans ce premier spectacle, de cette difficulté.

Alors que dans le second spectacle, pour *Animal épique*, Catherine est arrivée sur le plateau très tardivement. Pendant très longtemps, elle était vraiment à l'extérieur. Elle a fait un vrai travail de metteuse en scène et de directrice d'acteurs, parce qu'elle sait le faire.

Comment vous décririez ce type de posture ou de jeu que vous avez en scène ? Est-ce que vous parvenez à décrire ce que vous êtes en scène, dans la mesure où vous n'incarnez pas des personnages... ou peut-être que si ?

J'ai tendance à dire qu'on incarne toujours un personnage quand on est sur un plateau. Donc oui, on incarne des personnages. Qui sont plus ou moins autobiographiques mais on incarne des personnages. Il y a une réflexion, pas forcément préalable à ce qui se crée au plateau, mais qui émaille tout le travail de fabrication du spectacle, à savoir un travail de définition de ce que sont ces personnages. Petit à petit, on l'affine. On se pose la question de qui sont ces personnages et comment les incarner. Avec nos difficultés et notre spécificité d'acteur. Mais ça, finalement, c'est le travail de tout acteur, de voir ce qui résiste de soi. C'est ce qui fait le parcours d'un acteur au plateau, quel qu'il soit. En ce qui concerne Zoé et moi, les difficultés étaient d'autant plus grandes que nous ne sommes pas comédiens. Ça n'a jamais été notre projet, notre envie, notre désir d'être sur le plateau comme comédiens.

Pour définir notre présence, je dirais qu'elle avait une dimension plutôt ludique. On s'inventait des règles du jeu, quelles qu'elles soient. À deux, pour *Tremblez, machines*, on se disait : « Et si on essayait de... et allez, on essaye ! ». On essayait vraiment, on expérimentait. Dans le deuxième spectacle, *Animal épique*, on expérimente véritablement la fabrication d'une forme au plateau. Alors certes, on est au théâtre, on a donc déjà répété tout cela plusieurs fois. C'est l'éternelle question du présent au théâtre. Là-dessus, on n'a absolument aucune originalité dans notre travail. Mais notre spécificité est de mettre au plateau l'atelier, au premier sens du terme, en tout cas pour *Animal épique*, c'est-à-dire qu'on fabrique des choses et on les fabrique vraiment.

Est-ce que la construction en direct fait qu'il reste une part d'aléatoire ou est-ce que tout est écrit ?

Oui, il reste une part d'aléatoire. Elle n'est pas forcément considérable mais elle existe.

Vous jouez le fait de construire à vue. Je me pose donc la question : est-ce que tout se joue véritablement à vue ou est-ce qu'il y a un leurre et que certaines manipulations sont dissimulées à la vue du spectateur ? Est-ce que ce qu'on voit est vraiment ce que vous être en train de faire ?

Oui, je crois. Il n'y a rien de dissimulé.

Je souhaitais vous parler par ailleurs de la scénographie, de la lumière et de la musique. Est-ce que vous pouvez me décrire les contraintes techniques des deux spectacles et leur construction spatiale ?

Les deux spectacles sont dans une continuité spatiale. C'était une contrainte d'écriture qu'on s'était donnée. Quand on a commencé à travailler sur le second spectacle, on a gardé l'ossature du premier. En tout cas, on avait en tête le fait que les deux spectacles devaient, sur ce point, s'articuler l'un à l'autre pour pouvoir être concrètement joués l'un après l'autre. C'est important cette donnée spatiale parce qu'elle produit un effet de continuité formelle ou plutôt d'affiliation. Parce que ce lien n'est pas créé par un récit, une thématique, une atmosphère, qui eux sont des aspects vraiment différenciés entre les deux spectacles. C'est donc le fait qu'on retrouve des acteurs en commun, des éléments spatiaux, ce rapport au concret du plateau, de l'expérimentation en direct, un certain nombre de paramètres, qui s'accumulent, produisent l'effet que quelque chose se trame entre les deux spectacles, malgré la très grande différence thématique. Je m'en aperçois et je trouve ça vraiment intéressant *a posteriori*.

Cet espace « commun », comment est-il structuré ?

Il est structuré, dans les deux cas, autour de ce grand tableau noir. Il mesure deux mètres cinquante sur deux mètres cinquante, à peu près. Dans les deux cas, ce sont des scènes qui n'ont pas de coulisses hors du plateau. C'est très important : rien ne vient de l'extérieur. Tout est là. Surtout sur le premier spectacle, où le tableau permet seulement de faire entrer un accessoire ou deux au cours du spectacle, mais c'est très peu de choses. Par contre, dans le second spectacle, l'arrière du tableau fait office de coulisses en scène. Il y a donc un travail sur le caché.

Et puis ce qui distingue *Animal épique*, c'est l'ouverture du spectacle sur un film, projeté sur un rideau de tulle. Il y a vraiment un espace particulier qui est projeté mais qui est ensuite évacué.

Par rapport à la musique, comment s'est fait le choix du morceau que joue Catherine Pavet au piano dans *Tremblez, machines* ?

Au départ, on imaginait qu'elle écrive un morceau pour piano et puis petit à petit, on avait un peu de mal et est venue cette idée de travailler sur un morceau existant, qui la mettait en position

d'interprète. Ça permettait de changer de registres musicaux et de passer ainsi de Bach à Debussy en passant par Rachmaninov.

Quel lien faites-vous entre la musique jouée et les images ?

La musique est vraiment un matériau au travail dans ce spectacle. Au début, elle refait plusieurs fois le même morceau. Ou encore elle joue un Bach où il manque un certain nombre de notes. Je la rejoins alors et je joue les notes manquantes. Ensuite, il y a un morceau de Rachmaninov, qu'on joue à quatre mains. C'est-à-dire qu'elle le joue au piano et moi, je le joue sur un clavier que je dessine. Je ne peux pas dire qu'il y a un rapport entre la musique et l'image, c'est la musique qui fait image. Ce n'est pas la même chose dans le second spectacle où on est davantage dans une convention plus cinématographique pour le choix de la musique.

Par ailleurs, est-ce que le travail avec la lumière se fait dès le début de la création ou est-ce que ça n'arrive qu'à la fin du processus ?

Sur les deux spectacles, c'est différent. Pour *Tremblez, machines !*, on avait établi un protocole avec un marqueur du temps. C'est un protocole de jeu qui pose une contrainte temporelle. Il est appliqué de façon très systématique pendant tout le spectacle et il s'est appliqué également à la lumière. La lumière a suivi le protocole, comme tout le reste. Ça a dessiné une intention de lumière très claire, en deux temps, parce que le protocole pose des temps de jeu et des temps intercalaires, entre deux expérimentations. La lumière s'est construite sur ce tracé binaire très simple.

Par contre, pour le deuxième spectacle, on a été beaucoup plus pragmatique sur la lumière. C'est à mesure que les choses se sont composées que la lumière s'est mise en place. Il n'y pas d'effets particuliers comme ça peut être le cas dans certains spectacles où on écrit vraiment des intentions de lumière.

La dernière partie de mes questions concerne le montage, l'écriture des spectacles tels qu'ils se présentent. Est-ce que vous prenez des notes pendant la création et quelle forme prennent-elles ?

Comme on était toujours trois à travailler, on était tout à fait actuels : on avait un Google Doc. C'était la première fois que je fonctionnais comme ça.

Du coup, ce ne sont que des traces verbales qui sont gardées des expérimentations ?

On a aussi des petites collections de vidéos. Mais avec parcimonie parce que ce sont des traces un peu compliquées à gérer. De toute façon, quand je les regarde, je suis trop mal à l'aise avec ces images. On tournait donc seulement des petits témoignages vidéo, pour la mémoire.

Alors quel type de notes preniez-vous dans le document partagé en ligne ? Est-ce que ça concernait le jeu en scène ? La répartition spatiale des choses les unes par rapport aux autres ?

C'est vraiment factuel. Mais à partir d'un moment, je me suis aussi pris des notes personnelles, à partir du moment où on commence à faire des filages, en notant des intentions, des choses que je devais éviter. Ça m'est arrivé aussi de faire ça. Mais franchement ce n'est pas représentatif de ma façon de travailler sur d'autres spectacles.

Parce que d'habitude vous avez d'autres pratiques de prises de notes ?

C'est-à-dire que si, moi, je suis à l'extérieur, ça change tout. Je tiens une sorte de journal. Bien que ça me soit arrivé aussi de ne jamais rien noter, parce que je me rendais compte que si je notais je ne voyais plus. Quelque fois, il y a eu un ou une assistant·e à côté qui prenait ces notes.

Puisqu'on est sur deux spectacles qui fonctionnent par séquences qui se succèdent, comment se fait le travail de montage ? Est-ce que le fil des improvisations détermine l'ordre des séquences ou est-ce qu'il y a un autre fil ? Et comment travaillez-vous les enchaînements ?

Tremblez, machines ! est un spectacle vraiment séquentiel. Le second est quand même beaucoup plus linéaire mais il y a eu des permutations, des éléments qui ont été déplacés.

Pour *Tremblez, machines !*, notre réflexion portait toujours sur « Qu'est-ce qui peut venir après ? ». C'est un spectacle fait de séquences quasi-autonomes, qui ont toutes un début et une fin. Il y a ensuite pas mal de paramètres qui déterminent le montage. D'abord, la matérialité du plateau. Si on a déplacé une chose, elle n'est plus à cet endroit. Il y a presque une logique d'enchaînement spatial, qui va permettre de dégager un ordre. Et puis il y a aussi, avec le recul qu'on prend, une perception dynamique, qui permet l'agencement des séquences. La question du rythme est centrale pour ce paramètre.

D'ailleurs, au sein de chaque séquence, quand vous construisez en direct, est-ce que vous vous donnez clairement des contraintes rythmiques ? C'est important dans *Animal épique*, le temps d'attente, le temps de voir apparaître une forme.

Ça, c'est vraiment la composition qui intervient très fortement. À un moment donné, on sent que quelque chose s'épuise ou qu'il faut une respiration. C'est vraiment le modelage du rythme global, qui n'est pas préalable à la création des séquences. On ne part jamais d'un travail rythmique pour créer une séquence toute neuve. On ne sait jamais quelle séquence va se situer où, avant qu'elle ait pris corps. Par contre, après, – ça arrive parfois tard – on se rend compte qu'il y a des problèmes de rythme et qu'il faut les résoudre.

Et sur ce rythme que vous recherchez finalement, est-ce que vous identifiez des moments d'attente, des moments de surprise ou d'étonnement ? Est-ce que vous écrivez en utilisant ces termes ?

Oui. On peut décrire le rythme dans ces termes-là.

Je parlais tout à l'heure de manipulation invisible ou pas. Mes dernières questions proposent un peu une prise de recul sur votre façon d'écrire et de penser ce que vous

faites. Est-ce que vous organisez ce que le spectateur voit et ne voit pas ? Est-ce que vous avez l'impression d'écrire pour ce regard et de l'organiser ?

Oui. Il y a une pensée archi-consciente de ça. Après, on a beau avoir une pensée archi-consciente de ça, on se trompe parfois. Et c'est tant mieux. Mais c'est au cœur de notre écriture : le jeu avec le regard. Le conduire, le surprendre, le laisser vacant, le représenter, le décrypter. Toutes ces opérations-là qui jouent avec le regard consistent à écrire le chemin du visible à l'invisible, et inversement. C'est la seule chose qui m'intéresse !

Est-ce que pour écrire ces chemins pour le regard, vous identifiez des rituels qui permettent aux spectateurs d'être dans telle ou telle condition, qui lui permettant de voir ce que vous souhaitez leur faire voir ?

Le mot « rituel » est spécial. À moins qu'on considère – ce qui ne serait pas forcément faux – le théâtre comme une certaine forme ritualisée de réunion collective. Dans ce sens-là, oui. Mais qui dit rituel, dit qu'il y a quelque chose qui se reproduit.

Par contre, la mise en condition peut faire partie effectivement de l'écriture. Comment est-ce qu'on peut mettre en condition les spectateurs pour les amener à une disponibilité ou une indisponibilité ?

Concrètement, pour ces deux spectacles, est-ce que vous identifiez à quoi tient cette mise en condition ?

Dans le second spectacle, ce qui ne s'était jamais produit auparavant, c'est l'utilisation du cinéma, en ouverture. Enfin, avant cette ouverture, il y a une autre ouverture, qui est aussi une sorte de mise en condition mais qui donne une fausse piste. C'est la production d'une image un peu mythologique, dans son contenu, et, dans sa forme, c'est quelque chose d'un peu chamannique. J'appelle ça une mise en condition parce que c'est comme si, dès le début, on conduisait le regard vers quelque chose et puis immédiatement, c'est presque l'opposé qui se passe. Ça, c'est une mise en condition. Puis il y a un film qui arrive. On devient donc spectateur d'un film pendant un certain temps, avant que cette modalité soit elle aussi totalement déroutée – on n'y reviendra plus du tout. Ces deux scènes constituent des mises en condition.

Pour finir sur des questions un peu moins techniques et plus ouvertes, selon vous, que signifie ce visage que vous cherchez à reproduire de multiples fois dans *Tremblez, machines* ?

En général, dans mes spectacles, j'aime bien mettre le sens de ce qu'on voit dans ce qu'on voit. Ce n'est pas une posture, ni un trait d'esprit mais j'essaie la plupart du temps de ne rien mettre derrière ce qui se produit. Par contre, il se produit des choses, il se passe quelque chose. C'est dans ce qui se passe que du sens peut se construire pour celui qui regarde. Je m'efforce de ne pas mettre des choses derrière. Il n'y a pas d'arrière-plan, même s'il y a toujours de l'arrière-plan !

Quant à ce visage, je le dis à un moment donné « je ne sais pas faire de visage ». Le visage, c'est la figure. C'est un mot qui a plusieurs sens et que je trouve intéressant. C'est un terme

polysémique parce que la figure, ça peut ouvrir sur « figurer quelque chose », donner une forme. Mais le visage, c'est aussi la question de l'autre et de la relation à l'autre. Donc ça tisse des questions : qu'est-ce qu'on peut faire avec l'autre ? Comment lui donner forme, lui donner figure ? Et le transformer en figure ? Parce que la figure, c'est aussi une transformation : on « fait figure » d'un objet ou d'une personne, par transformation. On fait figure. On y arrive tant bien que mal.

Je posais cette question parce que c'est aussi un des liens entre ces deux spectacles : le fait de vouloir dessiner un visage qui, finalement, échappe toujours. Je ne sais pas si vous le lisez aussi comme ça mais dans *Animal épique*, il y a également un visage qui n'apparaît jamais.

Oui, tout à fait. C'est vraiment intéressant parce que c'est la première fois que je l'entends comme ça mais ça me paraît pourtant évident. En tout cas, nous, ce qu'on avait comme fil sur le second spectacle, c'était l'idée de chercher une forme et de ne jamais en avoir. On cherche un objet dont on ne sait même pas s'il peut exister, s'il n'est pas purement mental, imaginaire. Mais même imaginaire, il nous est impossible de lui donner une forme. Cette forme nous échappe sans cesse, on en invente donc une autre, etc. C'est une chimère.

Alors que, dans le premier spectacle, il y a quelque chose qui est vraiment là : Catherine est vraiment là et j'essaie de lui donner figure. Ce n'est donc pas une chimère. C'est un être réel auquel j'essaie aussi de donner une figure. Je n'y arrive pourtant jamais non plus. Dans les deux cas, la figure m'échappe.

Une dernière question, tout de même : je parlais de manipulation invisible tout à l'heure et je voudrais vous entendre sur le mécanisme d'animation qui est mis en place à la fin d'*Animal épique*. Il y a cette structure qui entre tout à coup en mouvement sans qu'on perçoive comment cette manipulation se fait.

Il y a effectivement une manipulation invisible. Il y en a une ou deux comme ça. Mais ce n'est venu qu'à la fin, parce qu'au début, on était tous les deux en scène. Dans l'histoire du spectacle, Catherine Pavet est venue sur le plateau à la fin. Donc finalement, pendant la plupart de la représentation, elle est disponible pour tirer des ficelles. Du coup, cette construction est tenue par un fil invisible, le plus invisible possible. On essaie de travailler la lumière mais il y a des gens qui voient le fil. Mais ce n'est pas très grave, nous, on ne le voit pas. Donc je construis cet objet et l'air de rien ensuite, je l'accroche à un fil, qui ensuite va être manipulé par Catherine.

Que pensez-vous de penser la scène au prisme des présences qui s'y construisent, comment percevez-vous cette proposition ?

Je trouve que c'est une belle entrée cette « présence ». Je pense que sans juger des objets qu'on met au plateau, c'est intéressant d'analyser le dispositif qu'on met en place avec cette entrée par la présence. Ça peut être assez juste.

3. Entretien avec François Lazaro (Clastic Théâtre)

Octobre 2017, Clichy-la-Garenne.

Entretien conduit et transcrit par Julie Postel

Notes sur la transcription :

Entre parenthèses et en italique = transcription des effets averbaux

En gras = interventions de Julie Postel

Entre crochets = précisions et ajouts de Julie Postel

Pourrais-tu me parler de la naissance des *Hurlements*? Est-ce que tu arrives à repérer les premiers maillons de la création ?

C'est une combinaison de plusieurs pulsions, de différentes entrées.

Historiquement, j'ai demandé à Francis Marshall de réaliser plusieurs pantins et des éléments scénographiques pour plusieurs spectacles. Le premier était *Entre chien et loup*, puis il y a eu *Le Rêve de votre vie* puis plusieurs formes de cabaret, pour lesquelles on a réutilisé les mêmes personnages. En disant cela, je convoque aussi Daniel Lemahieu, qui est à l'origine, évidemment, des textes de ces deux spectacles. Le pari du *Rêve de votre vie* était un peu fou. Au début, Daniel Lemahieu me parlait de 1000 pantins, parce que c'était le moment de la célébration de l'an 2000, puis il a réduit à 100.

Par ailleurs, depuis *Entre chien et loup*, on rêvait, avec Daniel Lemahieu, de donner une place plus importante à l'œuvre de Marshall. On voulait la convoquer suivant le mode du débordement et non pas suivant celui de la commande. On a été sollicité à ce moment-là pour des formes cabaret à Clichy et puis par la Chambre d'Eau. C'est une structure, qui est devenue un centre culturel aujourd'hui mais qui était une association libre et qui cherchait à mener des partenariats avec des structures du Nord. Ils s'étaient emparés d'une demande de la communauté de communes, autour de Lens.

Cette région portait le joli nom d'Ostrevent, autrefois. Un train, à l'époque, faisait le lien entre toutes les mines de la région, pour apporter le matériel mais aussi pour transporter tous les détritiques, tout le terril. Il faisait une boucle d'une quarantaine de kilomètres, qui reliait toutes les villes sur un petit périmètre. Il y avait sur ce circuit les plus grosses mines de la région. Ce train était appelé le Train Cavalier, ou le Cavalier de Fer, parce que le ballast, qui supporte les rails, au lieu d'être empierré, était fait de terril. C'était un élément qu'ils avaient à foison dans la région. Et ce chemin de fer était en hauteur. Ils n'avaient pas creusé mais l'avaient posé en hauteur. C'était donc un terril cavalier. Les rails chevauchaient ce talus de terril et le train était connu comme le cavalier de fer.

Puis toutes les mines de la région ont fermé et – contrairement à ce qui s'est passé dans d'autres territoires, plutôt dans le Nord – en complicité entre les pouvoirs nationaux et les entreprises, tout était au fur et à mesure nettoyé, enlevé, dépecé, gommé. Ce territoire n'avait donc pas pu faire son deuil. La demande des élus politiques était alors de faire des actions pour

expliquer à ces gens « qui n’y comprennent rien », ces « habitants », qu’ils ont un territoire commun. Eux, qui avaient passé leur temps à effacer les liens. La Chambre d’Eau s’est donc dit : « Parmi tous ces paysagistes, historiens, sociologues, pourquoi ne ferait-on pas intervenir la peinture ? Pourquoi pas la photographie ? Pourquoi pas le théâtre ? ». C’est ainsi qu’ils avaient passé commande, à partir de la trogne des pantins de Marshall, de « moments cabarets ». Des formes assez ouvertes, basées sur l’histoire de la région et les traces de mémoire. L’enjeu pour nous était simple : puisque l’histoire n’existe plus sur le territoire mais qu’elle existe encore dans la mémoire des gens, faisons parler les gens pour recréer ces liens qui semblent avoir disparu aujourd’hui.

À l’époque, j’avais insisté et dit que la forme du cabaret ne me convenait pas. Je leur avais répondu que j’acceptais de travailler avec eux, si cela me permettrait de mettre sur pied un prochain spectacle. Or ce prochain spectacle, c’était déjà *Des hurlements*, en 2006. Même si je ne savais pas encore qu’il s’appellerait comme ça.

Tu avais déjà des dates de création et commencé la production de ce spectacle ?

Non, je n’avais aucune date de création mais il y avait une forte envie chez Daniel et moi de créer quelque chose avec toute l’œuvre de Francis Marshall. On a donc pu déployer cette envie dans des ateliers, etc. Mais je ne veux pas m’attarder sur ce premier temps. Il a été fait *a minima*. On a passé un an à collecter des paroles avec Francis Marshall et Aurélia Ivan. On a fait énormément de voyages, presque tous les mois on était sur le territoire. On faisait beaucoup parler les gens, il y avait presque toujours des pantins de Marshall qui traînaient avec nous dans le camion, dans le bar. On a visité des lieux associatifs, des cafés, des associations de mineurs, de ferroviaires, à la mairie, dans le centre culturel. Un petit peu partout, on a rencontré des tas de gens, qui ont commencé à nous abreuver d’histoires. Ce mouvement d’ensemble, sur le territoire, a permis de mettre en place un festival, qui s’appelait Festi’Communes. C’était un festival très politique, mené par les politiques, mais dans lequel nous avons pu faire un premier temps festif. Cela durait trois jours avec des musiciens, des expositions photographiques et donc trois jours de restitutions de ces paroles d’habitants, de ferroviaires, d’anciens mineurs, que nous avions récoltées.

Quand je dis « *a minima* » c’est parce qu’avec la comédienne qui travaillait avec moi et également le co-metteur en scène, on s’interdisait de jouer. On lisait.

À ce moment-là combien d’interprètes étiez-vous, en scène ?

On était quatre. Il y avait Francis Marshall, Aurélia Ivan, moi et un musicien, qui était déjà Jacques Di Donato, aux percussions libres. On a réussi à trouver un hangar, qui leur servait de réserve, mais dont on a découvert que c’était ce qu’ils appelaient anciennement une « salle de bain ». C’est connu par les gens qui y ont travaillé car c’est l’endroit où on suspendait les vêtements. Ce sont ces fameuses cathédrales de vêtements accrochés. Les ouvriers remontaient de la mine, grassex, noirs. Ils allaient à la douche. Après quoi, ils descendaient leurs vêtements et les remettaient. Dans cet endroit qui s’appelait donc le hangar des « Travaux du jour » et qui faisait à peu près 300 m², on a pu déployer une installation de Francis Marshall. Il y avait déjà là des éléments qu’on a remis en scène à Charleville. Peut-être avec plus de diversité et moins d’organisation dramaturgique qu’à Charleville. La seule organisation dramaturgique était qu’on

passait d'une installation à l'autre. Il y avait différentes installations : les attentes, la soupe, le train. À chaque fois on lisait un texte. On parlait pour les effigies qu'il y avait derrière nous. On envoyait au public des histoires qui étaient un mélange des fictions délirantes de Marshall – ses lettres de réclamations, par exemple – et des paroles de la population.

Tu étais l'auteur du montage du texte ?

Le collage des textes était vraiment très visible. C'était peu maquillé. Mais c'était très étonnant de voir à quel point on ne savait plus où était la fiction et où était la réalité. Parce que dans la mémoire des gens, la réalité était toujours embellie. Le type qui avait reçu un caillou de 500 kilos sur le pied nous disait « Min pied y'était tout plat ! ». Ça ressemblait à du Marshall à s'y méprendre !

Il y a aussi cette fameuse histoire d'un môme, envoyé pour la première fois de sa vie en colonie de vacances à sept ans. Il arrive en Savoie et les gens, très gentils, pour lui faire plaisir lui disent « Tu as vu, elles sont belles nos montagnes ici ? ! ». Et lui, qui est aujourd'hui propriétaire d'un petit restaurant, raconte qu'il s'est levé les mains sur les hanches et a dit « Nous aussi, on en a des montages. Elles sont toutes noires et nous, c'est nos parents qui les ont construites ».

C'est très émouvant de ne plus savoir, si c'est du Marshall ou de vraies paroles. Les gens étaient en larmes. Parce que même les paroles de Marshall éveillaient de la mémoire.

Comment a donc évolué cette forme jusqu'aux *Hurlements* que j'ai pu voir dans les Ardennes ?

Il s'est passé du temps parce que c'est difficile de trouver des moyens de production pour un projet aussi grand. Entre temps il y a aussi eu d'autres projets. Là, on était en novembre 2006, et les *Hurlements* ont été créés en 2013. Il y a du chemin mais je n'ai jamais perdu cette idée.

Par ailleurs, il s'est passé beaucoup de choses ici à Clichy, dans le territorial. Nous avons créé des spectacles qui ont peu tourné parce qu'ils étaient vraiment locaux. Mais je n'ai pas arrêté de travailler là-dessus. En écrivant beaucoup, les idées se sont précisées. Entre temps est venu aussi s'introduire l'idée du travail avec Daniel Lemahieu sur le manifeste et sur *Origine / Monde*. Il y avait aussi déjà l'idée de reprendre *L'Oggre* en lecture. Tout cela m'a laissé le temps de travailler, les choses ont mûri et j'ai finalement fait un projet vraiment ciblé pour Charleville-Mézières, en demandant la mise à disposition d'un grand lieu de mémoire ouvrière dans lequel je pourrais défendre ce projet.

Est-ce qu'avec ce déplacement géographique du Pas-de-Calais aux Ardennes l'écriture a évolué ?

Oui, tout à bougé puisque d'une part là on en arrivait au spectacle que je voulais faire. C'est-à-dire qu'on ne partait plus de la mémoire ouvrière, mais on repartait uniquement de l'œuvre écrite et plastique de Marshall. Et puis, en arrivant sur le territoire, la chose n'était faisable qu'à condition de prendre en charge une commande territoriale concernant Nouzonville. Cela a donc nourri une relation avec la population, une relation qui faisait partie intégrante du projet dès le début. Dans les premiers dossiers que j'ai écrit on retrouve : « Le projet sera plus à sa place dans

un territoire qui a souffert, qui est blessé et qui a, comme l'écriture de Marshall, des ratures, des redites, des superpositions ».

Quel lien vois-tu entre le travail que tu as fait avec les habitants de Nouzonville et la forme finale des *Hurléments* ?

Avec les habitants de Nouzonville, c'était clair que c'était une première étape et que, dans une deuxième étape, il y aurait moins de paroles d'habitants et plus de travail de Marshall. Car l'objectif était celui-là : faire entendre le travail de Marshall. J'ai un peu théorisé notre processus d'écriture en écrivant. « Que signifie le fait que je veuille m'intéresser à l'œuvre d'un plasticien ? Est-ce que je peux me suffire de l'œuvre d'un plasticien et d'un auteur ? L'accumulation de 40 ans de production sur son vieux terrain délabré à la Frette-sur-Seine, cette œuvre laissée en pâture au vent et à la pluie, peut-elle faire entendre un texte ? Est-ce que toute cette œuvre de Marshall dessine un fil ? Est-ce qu'il dit la même chose du début à la fin ? Est-ce que c'est une œuvre ? ». Ce sont des questions que je me suis posées, sans avoir forcément de réponse. Ce sont des pulsions disparates chez Marshall. « Tantôt je travaille sur les tables, tantôt je travaille sur les attentes, tantôt sur les vélos et les vélomoteurs, etc. ». Alors est-ce que tout ça est organique ? Est-ce qu'il y a un fil intérieur, qui permettrait d'entendre un discours ?

J'imagine que cette question-là s'est posée de manière d'autant plus précise quand tu as dû choisir les œuvres plastiques que tu allais mettre jeu. Comment s'est passée cette sélection ?

Avant Nouzonville, il y avait déjà fait deux premières présentations à Clichy. On a donc travaillé de manière progressive. Il faudrait que je retrouve les dates mais la création a eu lieu en 2013, la pré-crédation a dû avoir lieu en 2012.

On a commencé par faire un travail de collection, sur le terrain de Francis Marshall. J'avais imaginé rassembler les œuvres par blocs de sens. Comme chez Picasso, où on reconnaît la période rose, la période cubiste, la période bleu, les émaux etc., chez Marshall je trouvais des préoccupations pour les modes de locomotion – bateau, train, vélo –, les collections de chaussures, de chaussettes, de pulls, les vitrines, les buildings, etc.

Est-ce toi qui organisais ce parcours-là dans l'œuvre ? Est-ce qu'il s'agissait de blocs chronologiques ou d'unités que tu repérais *a posteriori* dans son œuvre ?

Non. Il y a eu des périodes. La période des bourrages, par exemple, a été très importante. Il faisait uniquement des bourrages [personnages faits de collants de femme bourrés de crin végétal, de vieux vêtements et de mousse à matelas] ficelés sur des chaises, sur des tables, et puis après il a peint. Puis il a fait des bateaux sur des tables. Puis il s'est laissé faire par plus d'éléments. Et puis il a été pris par des obsessions, par exemple les tours : construire des tours, faire passer des trains à travers des tours.

C'est ça que j'essayais de prendre en charge. J'essayais de repérer cela dans ce que je voyais, sur son terrain et dans ce qu'il me racontait. Il m'a toujours montré son travail avec plaisir. Il dévoilait des bâches de chantier. Il me montrait les dernières œuvres. Des postes de télévision, des hôtels, des tableaux qui se succèdent. J'essayais de repérer des ensembles cohérents.

Avec les comédiens, on a essayé de commencer à les disposer, dans son jardin, un ensemble après l'autre. Sans faire d'enchaînement, mais pour voir comment on pourrait se comporter, nous comédiens, autour de ça. On n'en savait rien. Tout ce que je savais c'est que je ne voulais pas qu'on remue des marionnettes. Je ne voulais pas qu'on fasse semblant qu'elles parlent en les agitant. Il ne s'agissait pas de les manipuler. Le parti-pris de base était « Nous avons affaire à une œuvre plastique qui sait se défendre par elle-même ». Elle n'attend pas le théâtre pour dire quelque chose, elle parle. On va donc faire preuve de simplicité, pour ne pas dire d'humilité. On va essayer d'inventer du théâtre à côté. Avec elle, mais pas en la déformant. En rentrant dans une relation de jeu, de résonances, d'aller-retour. On a donc commencé à travailler dans son jardin autour d'ensembles cohérents. On a commencé à rêvasser. On se laissait imaginer : « Est-ce qu'on met quelque chose dans les trains ou pas ? ».

Puis j'ai demandé une résidence au théâtre Rutebeuf, à Clichy, qui n'a pu se faire qu'en septembre quand le théâtre était fermé. Cela nous permettait de disposer de la salle vidée de ses sièges. Et puis en amont, au mois de mai, la ville nous a proposé de participer à un festival de rue. On s'est donc dit que c'était une occasion de transporter certains des ensembles cohérents qu'on avait déjà élaborés. De mémoire on en avait deux ou trois, à ce moment-là : « L'heure de la soupe », « Une attente » et puis « Le train ». Le train était cette sculpture qui faisait semblant de décoller, en pleine rue.

On a donc essayé de monter un module d'une vingtaine de minutes, où on hurlait – vraiment – des textes de Marshall, parce qu'en pleine rue, il faut tenir le choc. Ce n'était pas une volonté pour nous de créer une forme en soi. Il s'agissait d'une forme, comme d'un financement, de passage pour nous permettre de créer un travail plus abouti à Clichy. Au théâtre Rutebeuf, on a pu travailler en vase clos, en intérieur.

On a pu tout y amener. C'était notre demande numéro un : un théâtre complètement vidé de tous les sièges. On en a disposé pendant un peu plus de quinze jours. On a travaillé dans un grand isolement, resserrés sur nous-mêmes. Alors c'est la partie plastique des œuvres de Francis Marshall qui a pris le dessus dans la dramaturgie. À tel point qu'on est tombé dans un piège, qui était de trop mettre en valeur la place des personnages. Ils sont devenus des galeristes, des employés de musée. On a un tout petit peu trop prêté attention aux relations des personnages entre eux, au détriment des œuvres sculptées.

Pour autant, on a créé un certain nombre de séquences et ce qu'on a présenté à Charleville était pratiquement dessiné. La chambre rouge, par exemple, avec Isabelle qui chante. En fait, à Nouzonville, on a inventé assez peu de nouvelles images. On les avait déjà presque toutes à Clichy, dans un autre ordre, suivant un autre cheminement. Un élément qui n'a pas été présenté à Charleville était une entrée : dans le hall, Marshall avait tenu à disposer des « morceaux ». Il y en avait tout un mur. Des morceaux étaient collés sur le mur.

Des morceaux de quoi ?

Des morceaux. Un pied tout seul, un bout de tissu, un peu de filasse, un outil, un bateau. Il y avait donc un premier temps d'attente, au milieu de ces morceaux.

Justement, je reviens peut-être un peu en arrière, peux-tu me décrire plus précisément les objets de Francis Marshall que tu as choisi de mettre en scène. Peux-tu me décrire comment tu les vois ?

Il y a eu des choses qui s'imposaient, comme un ensemble de personnages qui attendent sur des chaises. Ces personnages sont de taille humaine, ou à peine plus petits. Ils sont faits de collants de femme, bourrés de tissus de récupération, d'herbes séchées, de crin végétal, ficelés pour donner une forme, habillés avec des vrais vêtements, repeints pour qu'ils soient reconnaissables. Marshall considérait qu'on passe une grande partie de notre vie à attendre, à la Sécurité Sociale, chez le boucher, dans le métro, le bus. C'était donc important de montrer cette attente. Cela faisait partie des choses essentielles à dire de l'humanité : on attend.

Ensuite, il y avait évidemment les tours. Des tours, qui nous font basculer vers l'imaginaire des tours de *King Kong*. On était embêté parce qu'on avait deux tours et on ne voulait pas que ça ressemble au World Trade Center. À Clichy, on les a séparées et on en a gardé une seule à Charleville-Mézières. Ce référent était trop présent.

Y-a-t-il eu d'autres objets avec lesquels vous avez faits des essais mais qui ne fonctionnaient pas en scène ? Et pourquoi est-ce que ça ne fonctionnait pas ?

Oui, évidemment. Les œuvres ne fonctionnaient pas quand on n'arrivait pas à trouver la narration juste autour d'eux ou bien quand la narration proposée ne convenait pas dans le cheminement dramaturgique du spectacle. Il y a eu des télévisions par exemple. Francis Marshall a construit des télévisions que l'on ouvre et à l'intérieur, ce sont des tableaux.

Est-ce que tu peux dire cela parce qu'à ce moment le fil du spectacle était déjà écrit ?

Non. Il était prévu que le fil du spectacle change dans chaque lieu, pour créer des résonances. À Clichy, par exemple, on a une très grande salle et une multitude de petites salles et de couloirs. Il y avait donc un moment où le groupe était divisé pour être amené dans différents endroits et vivre des expériences différentes. On n'a pas pu faire la même chose à Nouzonville parce que tout était en mode paysager, ouvert.

À Clichy, il y avait cet accueil dans le hall puis chaque groupe suivait un des comédiens. Il y avait une salle des tableaux, avec uniquement des tableaux de Marshall. Les spectateurs les regardaient en silence. Il y avait salle d'attente, avec les personnages de Marshall. Une autre salle avec Isabelle qui chantait et un tableau de Marshall reconstitué. Il n'y avait que ces trois salles. Le public de soixante personnes était donc divisé en trois groupes de vingt. Chaque groupe voyait une des salles durant cinq à six minutes puis les groupes tournaient. Chacun ne voyait que deux éléments sur les trois, de manière à ce que les gens se parlent dans les circulations entre deux. C'est quelque chose que j'avais déjà expérimenté dans les années quatre-vingt avec *Les Portes du regard*. Certains fonctionnements en étaient identiques. Dans cette création-là, il y avait des salles où les comédiennes ne disaient rien. Le public était laissé à la contemplation et à l'auto-décision sur ce qu'il avait à faire. Dans certaines salles, les gens parlaient ou n'osaient pas parler. Ça faisait partie du jeu. Les gens étaient livrés à leurs sensations et libres de considérer qu'il s'agissait d'une agression ou au contraire de quelque chose de très agréable ou de féérique. Chaque groupe a eu des réactions très différentes. Chaque salle disait quelque chose de différent. C'était une discussion avec le lieu. De la même manière avec les *Hurlements*, le lieu nous a montré, avec ses espaces, qu'on pouvait enfermer des gens et leur donner une sensation de rencontre extrêmement dangereuse avec les objets de Marshall.

À l'arrivée à Nouzonville, il y a donc eu un test avec certains groupes d'objets avant de finalement choisir ceux qui allaient rester ?

Oui, bien sûr. Il est apparu qu'on n'avait pas de salle suffisamment petite pour reproduire le dispositif à l'identique. On a donc choisi de multiplier les salles d'attente. On en a fait donc fait trois où il se passait les mêmes choses. Le spectateur y était face à des pancartes et des personnages de Marshall.

La chambre avec Isabelle qui chante, on l'a mise à un autre endroit du spectacle et l'accrochage de tableaux a été installé en partie à l'extérieur. Cela faisait comme un sas. Quand les gens rentraient, ils rentraient faussement. Il y avait un deuxième mur avec plein de tableaux de Marshall et des objets cassés, qui parlaient du travail ouvrier et du travail agricole, comme une brouette, une fourche. Enfin, il y a des ensembles qui étaient déterminés. Par exemple, celui qui nous a inspiré un travail onirique sur King-Kong. Ou encore les wagons de train qui décollent, qui est une image assez étonnante et qui très vite, a fait apparaître l'image d'un humain coupé en deux par le train.

J'aurais aimé t'entendre sur le travail mené avec les comédiens ou en tant que comédien. Quelles contraintes d'improvisation vous êtes-vous données ? Est-ce que tout partait du texte de Marshall ou est-ce qu'il y avait un contact avec les objets sans passer par les textes ?

Je venais avec certaines idées, qui m'étaient données par mes propres rêvasseries autour des objets, des textes de Marshall, de ses lettres de réclamation. Il y avait ce grand conte à hurler dans l'espace, sur l'histoire d'un ouvrier ferroviaire, qui tombe amoureux d'une petite jeune de treize ans et qui finit par s'enfuir dans la forêt des Ardennes. J'arrivais avec ça mais j'ai laissé les comédiens errer un temps dans le jardin de Marshall, s'enticher d'objets et inventer des histoires. Mes propres commandes et les propositions des comédiens se sont donc mélangées. Ça a été très libre de ce point de vue-là.

Quel type de retour pouvais-tu leur faire à partir de ce qu'ils proposaient ? Est-ce que tu as des exemples de fil que tu as choisi de tirer dans leurs improvisations ? Je ne sais pas si c'est encore assez précis dans ta mémoire mais il m'intéresse de savoir ce que selon toi pouvait fonctionner, ce que tu retenais de leurs propositions.

Je peux te donner deux exemples. Pour la tour, très vite un des comédiens, qui est gymnique et qui a une formation de mime, s'est mis à monter sur la tour et à faire le singe. Cette évocation-là a été fixée très vite. Elle a été intéressante parce qu'elle effaçait la référence au World Trade Center, qui était trop récente et peu intéressante dans ce contexte.

Concernant le train, on a longtemps rodé autour. Est-ce qu'on allait le remplir de poupées ? Est-ce qu'on allait le laisser vide au contraire ? Quels étaient les comportements des comédiens autour de lui ? On avait testé un travail polyphonique à Clichy autour du train mais qui n'était pas extrêmement intéressant. Après, les comédiens développaient un certain nombre de propositions en se mettant eux-mêmes dans le train, en chuchotant, en criant, en étant sur le toit du train, en étant sur les rails. On avait plusieurs hypothèses, certaines plus épuisantes que d'autres.

Finalement, ce qui a permis d'aboutir à l'image finale, c'est la place du train dans l'usine à Nouzonville. Quand on l'a vu à cet endroit, il y avait des choses qui devenaient plus ou moins faisables. On a donc fini par choisir une image plus saisissante, qui était celle d'un humain découpé sous le train. Ce sont des propositions qui se construisent collectivement. Pendant les répétitions, moi, je notais. J'avais un cahier avec des tas d'hypothèses.

Comment prends-tu des notes ? Avec des mots ou avec des images ?

Avec des images et avec des mots. J'écris beaucoup. Des titres, par exemple. Quand on disait « King Kong », on savait de quoi il s'agissait. « Le train », c'était un bloc. De même que « le repas » ou « la hache ». Il s'agit d'une petite fille, qui montre les dents, qui a une hache à la main et qui est collée sur un poteau avec du fil de fer barbelé. Elle est immobile mais en même temps, elle brandit une hache et menace. Un comédien a mis son cou dessous et on a gardé cette image.

Ça se construit comme un jeu de cubes pour enfant. On les met dans un sens, dans l'autre. On a essayé plusieurs textes et finalement, on a amené un texte qu'avait écrit Marshall, très inspiré du *Je me souviens* de Perec. Il s'y souvient de choses qui sont datées des années 50 ou des années 60, de René Coty, de de la guerre, de la mobylette. Tout à coup, ce texte s'est mis à résonner.

Étant donné que vous travaillez avec des objets qui sont des œuvres d'art autonomes, à quel point est-ce que les comédiens avec qui tu travaillais ont osé ou non aller au contact de ces objets ? Dans la forme finale, il me semble qu'il y a finalement peu de contact physique avec les objets, non ?

Ça dépend des moments. Les tableaux, par exemple, on vient les montrer comme dans une vente aux enchères. Ce n'est pas le public qui se déplace de mur en mur pour voir les tableaux mais les tableaux viennent à eux, un à un. C'était intéressant de réfléchir à la présence des comédiens comme des personnes qui travaillent dans un entrepôt ou dans un musée, et dont le rôle était simplement de faire part, de mettre en relation les œuvres avec le public.

Cette posture était l'idée générale de tous les *Hurlements*. On est donc passé de Clichy, avec des personnages qui étaient des types socio-humains très précis, à Charleville, où tout le monde est en blouse grise. C'est un rôle de manutentionnaire, d'ouvrier ; ouvrier de la mise en relation entre ces textes, ces objets, le public et le lieu.

Cette posture a donc modifié la relation aux objets ?

Totalement. La mise en pratique à Charleville a été en plus terriblement influencée par le travail des ouvriers de la fonderie car on les côtoyait.

Vous les avez observés au travail ? Vous avez pu discuter avec eux ?

Oui. On a rapidement fait un parallèle entre le comportement des interprètes marionnettistes, qui consiste à focaliser l'attention du public sur les objets, et le comportement des ouvriers-fondeurs, qui font chauffer des pièces d'acier, découpées dans des barres. Ils les font ramollir et les prennent avec des pinces pour les emmener sous un pilon qui va les estamper, qui va les

emboutir. Il y a donc un ensemble de gestes très précis, qui font que les ouvriers ne perdent jamais la pièce des yeux. C'est elle qui est essentielle.

Ces pièces sont extrêmement lourdes. Elles peuvent faire entre cinq cent grammes et trente kilos. On a vu forger des crochets de TGV, par exemple, et même des pièces plus lourdes. Les pinces sont longues de deux mètres à deux mètres cinquante pour tenir à distance des pièces de métal en quasi fusion. Le poids est donc énorme et les ouvriers ne doivent jamais perdre le contrôle de leurs gestes ou diminuer d'attention. Il y a donc aussi un travail d'économie de leurs muscles, sur le positionnement des épaules, du ventre, des jambes. On a été très impressionnés par ce travail et, en même temps, ça nous a évoqué notre propre travail. C'est-à-dire que nous ne sommes pas là pour jouer un personnage en particulier, on est simplement là pour faire entendre. C'est ce qui a donné à nos gestes énormément de sobriété et de radicalité.

Est-ce que c'est le type de retour que tu pouvais faire sur le jeu des interprètes ?

Ça a été extrêmement conscient pour nous tous. On est arrivés à Nouzonville avec les anciens personnages tels qu'on les avait joués à Clichy et ça sonnait faux. On a vu tout à coup qu'il fallait qu'on disparaisse beaucoup plus, qu'on soit juste des accueillants, des metteurs en relations, des gens qui font visiter. On fait visiter l'œuvre de Marshall. On fait visiter la forge.

Concrètement à quoi tient cette posture ? À quel regard et quels gestes ?

J'ai eu des conversations avec le gérant de la forge, qui était un homme formidable, au cours desquelles on a parlé de la formation des interprètes marionnettistes et des fondeurs. On avait les mêmes préoccupations, les mêmes organisations et la même attention, au fait qu'ils ne se blessent pas, qu'ils puissent être à l'aise, qu'ils puissent durer, qu'ils puissent répéter. La répétition du mouvement est essentielle dans le fait de porter une pièce de trente kilos à bout de bras. C'est cette répétition qui permet progressivement de le faire avec justesse. Il y avait vraiment un parallèle saisissant entre la posture des ouvriers et la posture des interprètes.

Tous les interprètes avec qui tu travaillais à ce moment là avaient-ils une formation ou une expérience de marionnettiste ?

Oui. Il y avait bien sûr les deux musiciens qui intervenaient physiquement. Mais sinon Guillaume Lecamus est marionnettiste. Nicolas Gousseff aussi. Et Pierre Alanic a plutôt une formation de comédien mais il a tellement travaillé avec nous qu'il a une formation de marionnettiste.

Outre le travail du corps, quel travail sur la voix avez-vous mené ? Tu dis par exemple qu'à Clichy vous hurliez des textes.

À Clichy, c'était particulier parce qu'on était en pleine rue sur la place centrale de Clichy avec les voitures qui passaient autour.

Mais de manière générale, quand Marshall écrit des textes et qu'il permet à quelqu'un de les lire, il donne l'indication : « Articulez très bien en criant ». Pour l'avoir expérimenté, c'est vrai. On a tout essayé mais ce qu'il faut, c'est gommer toute psychologie dans la manière de dire le texte.

Et plus on le dit fort, mieux on entend. Ça doit être dit fort, envoyé, articulé. C'est aussi comme ça qu'on se parle dans une forge. Il faut articuler, parler fort. De manière générale, c'est aussi comme ça que parlent les ouvriers sur un chantier. Sur un chantier, ça n'arrête pas de gueuler. Dans une forge, on crie. Dans la restauration, on crie. Dans beaucoup de travaux, où le résultat doit être précis, on ne crie pas mais on parle fort.

Quant à la musique, qui est très présente, peux-tu me décrire comment tu l'as élaborée ? À quel moment les musiciens sont-ils arrivés dans le processus de création ? Comment avez-vous cherché le type de musique qui pouvait s'articuler à l'œuvre de Marshall ?

Très vite, j'ai travaillé avec un vieux complice, Jacques Di Donato. Il avait curieusement aussi travaillé sur *Les Portes du regard* dans les années 70. À ce moment-là, on avait travaillé sur le souffle. Jacques est un très grand clarinetiste. Le travail allait de la musicalité de la clarinette à la présence du souffle, du souffle humain.

Entre temps et en vieillissant, il est revenu à ses premières amours : les percussions. Il est arrivé à la musique par la percussion. Il accompagnait son père dans les bals populaires plutôt en mode percussionniste-batteur. Quand son père a vu que ça allait devenir sérieux, il lui a dit : « Je veux bien que tu continues comme musicien mais alors tu t'inscris au conservatoire ». Or au conservatoire, il n'y avait pas de classe de percussion. Il a donc choisi au hasard ce qu'il lui déplaisait le moins. Il a fait une carrière formidable à la clarinette. En arrivant à la retraite, il s'est dit qu'il allait faire ce qu'il voulait faire lorsqu'il avait douze ans, des percussions. Aujourd'hui, il fait autant de clarinette que de percussions.

On était donc dans une forge, ça allait taper fort. On a travaillé sur tous les sons des matériaux qu'on trouvait sur place. Des poteaux, des murs mais aussi des objets de Marshall, le bois, la tôle. Il y a, par exemple, un petit concert improvisé comme ça, sur le toit de la cabane. Ça s'appelle « la petite maison isolée ».

On est donc parti de ça mais je voulais également la présence du souffle. Jacques Di Donato travaille très souvent avec une chanteuse, qui est également clarinetiste mais qui s'est découvert une qualité vocale tout à fait étonnante. Isabelle Duthoit. On est alors parti sur un duo avec un travail sur la voix dans tous ses états, du halètement au hurlement, et la percussion dans tous ses états. Avec de tous petits moments de répit apportés par les clarinettes.

Est-ce que les musicien et musicienne sont venu·e·s se greffer sur des images déjà créées avec les comédiens ? Ou est-ce que leur musique pouvait impulser une improvisation de la part des comédiens ?

De petites choses sont parties de la musique. Les choses se sont faites de façon extrêmement organique, dans le côtoiement quotidien. On a toujours répété tous ensemble. Peut-être un peu moins avec les musiciens qui étaient extrêmement pris par des tournées mais ils ont été très présents. Toutes les images étaient imaginées collectivement. Chacun donnait son avis, sa proposition. Il y a eu de très longues séances ou de temps en temps le travail des comédiens faisait basculer les choses, de temps en temps c'est la musique qui faisait basculer les choses. Tout le monde était à la recherche d'une écoute par le public de la matière marshallienne.

Quel rôle avais-tu dans ces discussions ?

Un rôle de chef d'orchestre. De temps en temps, je faisais aussi une proposition, comme les autres. Parfois même une proposition physique parce que j'avais tout à coup une idée. Après, on a tout ramassé et ce qui a vraiment dicté les choix, c'est le lieu. Le lieu permettait un certain nombre de choses et pas d'autres.

Le lieu a dû également poser des questions d'éclairage, j'imagine.

On a, par exemple, une photo de notre régisseur principal, qui redescend d'un endroit de la forge, qui n'avait pas été visité depuis cent cinquante ans. Il était noir, noir de suie.

Parce que, oui, évidemment, on a cherché à profiter de tous les portants métalliques pour aller fixer des câbles et des projecteurs dans les hauteurs, sans que ça se voie.

Pour la création de la lumière du spectacle, il se basait sur des endroits que vous aviez déjà identifiés pour jouer ?

Ce qui a prévalu, c'est la mise en place des lieux de travail. Dans la structure dramatique du spectacle, les gens sont d'abord accueillis dans la rue avant de pouvoir entrer dans le hangar. On leur fait une harangue puis on les admet dans trois petits lieux, où ils sont par petits groupes. Ils sont face à une image immobile. Le salon d'attente de Marshall, des personnages qui attendent et qui en attendant dégueulent leurs boyaux, leurs tripes. Ils sont en train de mourir mais ils continuent à bavarder, à parler, à déconner. Ensuite on emmène les gens, tout le groupe de soixante-dix personnes, simultanément dans trois endroits différents. On les déplace physiquement de façon à ce qu'ils fassent face à une image. Ils peuvent se disposer comme on le fait dans une rue en arc de cercle, autour de quelque chose qui arrive. Il y avait trois images comme ça : le train avec le long monologue d'un comédien qui est sous le train. Une table avec un bateau qui s'enfonce et un comédien qui tourne autour et qui finit par s'intégrer physiquement dans cette image. La tour de King Kong avec la présence de ce comédien. La manière dont les gens regardent la tour avant, pendant et après est différente. Après la scène, ça ne raconte plus la même chose. On ne s'était pas rendu compte, par exemple, qu'il y avait un petit tableau avec une jeune fille. On regarde mieux.

Il y a un temps qui permet de continuer de regarder les œuvres après chaque scène ?

Il y a des moments de flottement au cours desquels le public peut regarder les œuvres. Le point focal du spectacle, ce qui a conduit sa maturation, était l'idée de faire effectuer au public une traversée de l'art brut. C'est à dire d'accepter l'inacceptable. Ce que présente Marshall est inacceptable. Il parle de la mort. Il nous présente des choses en train de s'autodétruire mais qui continuent à bavarder. C'est assez repoussant. C'est donc à nous, par de l'insolite, du décalage, de l'humour, d'amener une manière de voir qui fait qu'une fois l'action théâtrale passée, on retrouve un objet, qui ne raconte plus la même chose. Il est devenu amical ou du moins ce qui n'était pas acceptable le devient.

On passe donc par une phase où on conduit la lecture. Par comparaison à une exposition : un objet est là, le public rentre. Il se comporte comme il veut autour de l'objet, il tourne ou reste

le temps qu'il veut face à lui. Il développe les projections qu'il souhaite. À partir du moment où, nous arrêtons le temps, nous disons « Cet objet, on va le regarder non pas le temps que vous voulez mais le temps que nous voulons nous. Trois minutes ». Nous développons une histoire qui retient toute l'attention du spectateur et qui permet de supporter trois minutes de regard sur cette œuvre. On conduit son regard. On ne lui laisse pas projeter n'importe quoi, c'est nous qui racontons l'histoire. Puis l'histoire disparaît, l'objet reste et le public peut revenir à l'objet, à présent chargé de tout ce que le spectateur avait projeté avant, de ce que nous, nous avons projeté et de nouvelles hypothèses auxquelles ni moi, ni eux n'avions pensé. Tout d'un coup, il ressent autre chose. Cela revient à écouter sans *a priori*, alors qu'avant on en avait. Le dispositif permet un tel fonctionnement du spectacle.

À propos de ce que l'on peut voir lorsqu'on est face à l'objet, il me semble qu'il y a une scène où nous ne sommes pas face à un objet de Francis Marshall mais face à un pilon et où il y a simplement des jeux de lumière. C'est une scène qui m'a marquée parce que j'avais gardé le souvenir d'un pilon en activité alors qu'en regardant la vidéo que tu m'as donnée, je me suis aperçue qu'il n'y avait pas de mise en mouvement de l'objet. J'aimerais donc que tu me parles de cet effet et de sa construction technique ?

Oui. Il y a eu plusieurs phases dans la fabrication de ce moment. Il y a plusieurs moments dans les *Hurlements* où l'on fait parler le lieu.

Avant même qu'on y rentre, on chemine et on entend les bruits de l'usine. C'est un lieu de travail et curieusement, à sept heures du soir, il est en activité alors que d'habitude il est immobile. Cela crée déjà du trouble. Puis, dans le hangar du haut, on va très vite arriver face à un très grand mur qui est un mur d'étagères. Il doit faire vingt mètres de large sur cinq à six de haut. Ce sont des étagères très lourdes sur lesquelles sont stockées toutes les formes qui ont servi à faire depuis soixante ans des pièces métalliques. Ce sont les moules qui sont mis sur le pilon. Eux-mêmes en acier, très dur, ils sont chargés de donner une forme à la pièce qui a été fondue et ramollie. Ce mur est magnifique et, dès le début, on voulait le mettre en valeur. Mais je me suis perdu et je n'ai pas terminé de décrire le fil dramatique...

D'abord les gens sont à la rue puis ils sont amenés dans des petits endroits séparément. Ensuite on prend tout le groupe et on le fait bouger aux quatre points cardinaux, sur quatre images différentes. Ensuite on l'assied. Alors, ce n'est plus le public qui va vers les pièces mais les pièces qui viennent à lui. Les comédiens deviennent déménageurs. Successivement on va lui présenter trois ou quatre séquences.

Il y a la scène avec un bourrage de vieille décrépète dont on a l'impression qu'elle va tomber en miettes sur sa chaise. Dans cette scène, on lit de fausses lettres de la guerre de 14, dans laquelle des soldats lui écrivent. C'est toute une description de la mort. Ces lettres évoquent un passé aujourd'hui révolu. Plusieurs fois, on fait le noir et on installe à côté d'elle un objet différent. Un napperon vert, la tête d'un chien, la tête d'un homme sur un parpaing. À chaque fois que ça se rallume, on lit une autre histoire. Ensuite il y a « La chambre rouge », avec une partition vocale d'Isabelle extrêmement violente et douce, en même temps. Après, il y a le défilé des tableaux, qui repose sur un jeu semblable à celui des commissaires d'exposition en train de concevoir l'exposition. On met une œuvre puis une autre, on l'enlève, on en met une troisième et puis on déménage. Autour de la même œuvre, on rapproche des choses et peu à peu une histoire

s'installe. Il y a ensuite le « Déjeuner sur l'herbe ». Il y a une espèce de géant qui emmène les assiettes que l'on casse. Il pleut avec un arrosoir. Le temps passe. C'est un jeu pictural.

Je ne me souviens pas du texte dit sur cette séquence.

Il n'y a que des gémissements de femme, qui disent « Non, non, non ». Quelqu'un intervient et casse des assiettes. On entend donc qu'il y a des histoires de relation, de violence mais ça n'est pas clair.

Cette scène ne part pas d'un texte de Francis Marshall mais d'une improvisation autour de son œuvre qui s'appelle *La Petite Maison isolée*. C'est une espèce de cabane fermée par une tôle ondulée avec un parpaing dessus, à l'intérieur de laquelle se trouve un personnage, qui renifle des tissus. On a donc imaginé pourquoi ce personnage a été isolé dans cette petite maison. Cela a donné une histoire d'amour, un déjeuner sur l'herbe, une voix de femme et puis la solitude, la pluie, un chien. Il y a même un furet à la fin qui vient pointer son museau. La pluie est aussi un prétexte pour démarrer une improvisation musicale. Il y a une sorte de mini-concert qui se fait à partir de la violence de la pluie, qui devient une violence physique. Elle semble agresser le personnage, qui lui ne bouge pas du tout. On ne touche donc pratiquement pas les objets mais il se passe une multitude de choses autour d'eux. Il y a aussi une bâche plastique bleue, qui vient comme un nuage puis le nuage devient noir.

Il y a donc quatre séquences qui sont racontées, alors que le public est assis en face. Ces images se déplacent, elles viennent à lui. Puis, on bouscule tout le monde et on descend dans l'autre forge. Là, le public continue à pied son cheminement. C'est aussi un chemin de croix car la première image qu'il voit, c'est un totem avec cette petite, ficelée avec du fil de fer barbelé, qui menace quelqu'un. C'est un comédien qui vit ses dernières minutes, la tête sous l'échafaud, et qui dit « Je me souviens ».

Par ailleurs, dans cette première forge, comme les gens sont passifs entre deux spectacles face à ce grand mur, il y a une rougeur qui révèle le mur, le temps que les comédiens remettent en place autre chose. Ils amènent le lit, ils amènent le tapis, ils amènent la commode, ils allument la lumière.

Dans ces moments-là, le regard est plus libre de circuler ?

Oui. Il y a une sorte de mise en présence du lieu qui fait partie aussi de la dramaturgie. C'est un échange entre l'œuvre de Marshall et le lieu.

Je reprends donc le fil à l'arrivée dans la deuxième partie de la forge. Le gérant de l'usine avait proposé que l'ensemble des fours soient allumés mais ils sont finalement simplement en veille. Ils restent en veille toute la nuit pour que le lendemain, les moules soient déjà à la bonne température. Ça évite de perdre des pièces. Il y a donc des arrivées de gaz et une légère flamme qui toute la nuit chauffe les forges qui vont être utilisées. Les gens passent donc au milieu de deux rangs de forge. On avait mis des barrières pour que les gens ne puissent pas aller à l'intérieur. Ils restent donc dans le couloir central. Mais nous avons, nous, été tellement impressionnés par les pilons qu'on ressentait le besoin de les faire parler. Il fallait qu'on fasse parler ce lieu. C'est donc le moment où on en vient aux hurlements. La comédienne a commencé par faire des essais, perchée sur un pilon, face aux pilons éclairés. Mais après trois séances, on a arrêté parce que les

gens partageaient leur regard entre la vraie comédienne et les machines. On a fini par la cacher derrière les pilons. C'est devenu une voix invisible et c'était beaucoup plus juste. L'enjeu était de faire vivre un pilon, de le rendre humain. On le fait donc mugir, on le fait ruminer, on le fait geindre, hurler.

Par quels moyens, précisément, parviens-tu à orienter les regards des spectateurs vers ce pilon ?

On a une lumière fixe, qui est en contre-plongée et deux comédiens, chacun avec un projecteur à la main, qui n'arrêtent pas de bouger, qui balayent et créent un mouvement de la lumière. L'organisation consistait à coordonner le travail des trois lumières avec la voix de la chanteuse, pour que la tension monte et qu'à un moment, on ait l'impression que ça bouge et que c'est vivant. Il est assez facile de donner l'impression que ça bouge mais il s'agissait de donner l'impression que cette machine avait une bouche et qu'elle souffrait. Le but était de lui donner une humanité.

Est-ce que vous le formuliez comme ça entre vous ?

C'était formulé comme ça, oui. Il ne s'agit pas de créer du mouvement pour le mouvement. Ce n'est pas que l'objet qui bouge, parce que pour cela on aurait juste eu à appuyer sur un bouton. Il serait monté, descendu. Mais c'était tout le travail des ouvriers, qu'on ne voyait pas, qu'il fallait rendre et qui était aussi de la sueur, de l'essoufflement, de la peine, du cri. C'était un objet qui devenait humain comme un monstre qui avale la vie de tout le monde.

Est-ce que toi ou les interprètes avez fait le lien entre cette utilisation de la lumière et des expériences de théâtre d'ombre ?

Oui. Tout ce savoir faire qu'ils avaient, on l'a retrouvé dans les improvisations. On a fait une vraie partition indiquant « telle lumière rentre à tel moment », « telle lumière balaye », « à tel instant, tu fais des mouvements violents plus rapidement », ou « moins rapidement ». On a donc créé ainsi une partition flottante et par-dessus celle-ci, il y avait un concert d'objets trouvés dans la forge. On produisait cette musique sans que l'on nous voie. Le comédien s'éclipsait derrière les pilons, ça produisait l'impression que la forge se mettait à produire du son.

Les objets musicaux étaient vraiment ceux trouvés sur place en arrivant ?

Oui. On a chacun choisi des objets. Ils étaient soit tapés l'un contre l'autre, soit on tapait avec un ou deux objets sur des pilons ou des piliers métalliques. Jacques Di Donato a écouté les propositions isolées qu'on lui faisait et à partir de là, il a choisi un certain nombre de sons. Il nous indiquait « Ce que tu fais là-bas est intéressant mais fais le plus vite, fais le moins vite, fais le plus fort ou moins fort ». Ensuite il a proposé des entrées. L'idée était simple, il fallait organiser le fait que l'un tienne un son tout le temps, qu'un deuxième monte dessus, qu'un troisième monte dessus, tienne le son etc. Ça va crescendo puis decrescendo.

À propos de partition, quel type de notes prends-tu au cours de la création ? Tu disais tout à l'heure que tu avais des carnets. Comment est-ce que tu gardes trace des différentes improvisations avant de monter les séquences ensemble ? Est-ce que tu passes par des choses visuelles ou par des textes ?

Normalement, chaque séquence est écrite visuellement. Parfois j'en ai des photos mais bien souvent je la crayonne. Et elle a un titre. Ensuite il suffit de redire le titre et je sais à quelle image ça correspond. Je mets les indications nécessaires pour la conduite du jeu. Ça peut être des indications sur la durée, sur les gestes, sur l'organisation des personnes. D'abord untel, puis untel puis untel. Ensuite on a des petites séquences avec vidéo mais on l'a très peu fait pendant ce travail.

Il n'y a pas de travail au miroir ou quelque chose de cette sorte ? Vous travaillez toujours avec un regard extérieur ?

On a fait un peu de travail au miroir sur des choses particulières mais j'ai plus travaillé en photos qu'au miroir. Pour la scène de Nicolas sous la hache, par exemple, il faisait des propositions, je faisais des photos et on discutait le lendemain à partir des photos. On se disait : « Là on a l'impression que ceci, là on a l'impression que cela... Là tu es trop décollé... ». On cherchait la juste position du cou. C'est un texte qui est fait d'un hurlement jusqu'à l'essoufflement. Ce n'est donc pas simple de tenir une posture et que cette posture soit à la fois crédible et permette la projection physique. Chaque séquence avait donc ses propres contraintes.

À partir de ces séquences, comme est-ce que tu construis ensuite le fil ? On l'a déjà un peu évoqué.

Oui, c'est ce que j'expliquais. J'ai posé la structure : d'abord une foule anonyme puis des salles d'attente puis on regroupe comme au théâtre puis on descend tous ensemble. Ainsi il y a l'idée de constitution d'un corps humain, ou d'un corps social plutôt. Et à la fin, j'ai oublié de le préciser mais évidemment, on mange. À la fin, on quitte la fiction pour revenir au lieu réel. On rallume la forge et on mange ensemble.

C'est donc vraiment le parcours réalisé physiquement par le spectateur qui a été le fil conducteur du montage ?

L'arrière-plan, c'est une traversée ensemble. C'est un rite initiatique, une traversée de l'art brut. C'est un rite initiatique dans le sens où au cours du parcours on a parlé de la naissance à l'état d'Homme ou de la mort. On fait traverser aux individus quelque chose d'inacceptable pour qu'ils puissent continuer à vivre. Et à la fin de tous les rites initiatiques, on mange. C'est ce qu'il manquait pour conclure.

Au début d'un tel rite initiatique, est-ce que tu as conscience d'un rituel à mettre en place pour que le spectateur puisse accepter de vivre le spectacle que tu as imaginé ? Est-ce qu'il y a une mise en condition nécessaire et quels en sont les éléments qui permettent

que le spectateur arrive de l'extérieur, de sa vie quotidienne, entre dans ce squelette et puisse le recevoir ?

Le rituel est calqué sur les rituels dont on peut retrouver la trace chez des ethnologues. Il y a, par exemple, la mort. Tout un travail de communication est fait autour de ce sujet. Il y a aussi l'attente. Les spectateurs n'attendaient pas à l'endroit du spectacle mais dans un autre lieu. Ils attendaient que quelqu'un vienne les chercher. Puis on les a conduits. Ça reprend le tracé de rituels dont on a la connaissance en Afrique noire pour les jeunes Massaïs, par exemple.

Est-ce que tu analyses cette structure *a posteriori* ou est-ce que c'est écrit en ayant ces modèles en tête ?

C'est volontaire, c'est très volontaire. C'est écrit comme un rituel. Cette dimension ne doit pas être trop visible pour le public mais cette structure est vraiment là. C'est ce que je pense être la fonction du théâtre. C'est un rituel où le sujet concret n'est pas le vrai sujet. Le vrai sujet, c'est nous, notre cheminement, c'est nous, la mort, la douleur et le corps social qui se reconnaît.

À propos d'un tel rituel, est-ce que tu as d'autres exemples de création qui fonctionneraient de cette façon ? Tu m'as parlé des *Portes du regard*, qui était aussi une déambulation... Et sinon est-ce que sur des dispositifs plus frontaux, les rituels à mettre en place sont les mêmes ?

Oui. Il y a ça aussi avec *Entre chien et loup*. J'ai parlé également des *Portes du regard* qui est aussi un rituel initiatique, à propos du franchissement, du seuil, des portes, du passage : grandir, traverser, devenir autre, se retrouver. C'est vraiment le thème du spectacle. Pour *Entre chien et loup*, on a souvent fait une exposition d'œuvres de Marshall à l'entrée. Dans pratiquement tous les lieux où on a fait le spectacle, on transportait une mini-exposition. Pareil pour *Le Rêve de votre vie*.

Cette exposition, tu l'imagines donc vraiment comme un sas avant d'entrer dans le spectacle ?

C'est la présence de l'art brut, la présence de l'art selon Marshall. On a joué une fois *Entre chien et loup*, dans un festival d'art brut. Un très beau festival qui s'appelle *Cris et Déchirures*. Il se déroule à Rouen et a été créé par des infirmiers et des médecins psychiatriques. Il s'agissait à l'origine de faire une exposition des œuvres des patients, mélangée avec l'exposition de peintres professionnels, sans dire qui était malade et qui ne l'était pas, de manière à ce que les gens regardent toutes les œuvres. Puis les organisateurs ont été vers la musique et vers le théâtre. Ils ont commencé à collectionner des formes différentes en provoquant à chaque fois des projets borderline, qui travaillaient sur la santé mentale. J'y ai joué *Le Horla* de Maupassant et on y a joué *Entre chien et loup*.

Au milieu de l'exposition qu'on avait créée, on a délimité un espace de dix mètres sur dix mètres, qu'on a entouré de poteaux et bâché. On a fait un gradin pour cent personnes et dessiné notre espace de jeu. Il était donc au centre de cette exposition. C'était assez touchant et assez juste. Quand on ne jouait pas, le lieu était ouvert et on pouvait voir la scénographie avec la

présence des deux personnages en mode exposition. C'est assez intéressant de voir les choses immobiles puis de les voir bouger, de les voir habitées par du son ou une voix.

Alors que je discutais avec Guillaume Lecamus de son travail avec l'objet immobile dans *54x13*, il m'a indiqué que la dernière scène du *Rêve de votre vie*, lui parlait beaucoup de la technique que tu nommes le « parler pour ». Il m'expliquait qu'il y a un passage où les pantins ne sont plus du tout manipulés. Est-ce que tu retrouves cette technique de jeu dans les *Hurlements*, avec cette façon d'animer sans contact physique avec l'objet ?

Oui, il y a de ça. L'idée, dans *Le Rêve de votre vie*, était de faire entrer les gens dans l'écoute, d'arrêter de les distraire par le mouvement et d'arrêter de faire semblant que les objets sont vivants. Finalement, ils étaient d'autant plus vivants. Les pantins, qui représentent un homme et une femme, étaient laissés et les comédiens se mettaient à cinq mètres derrière eux. Ils donnaient seulement leur voix.

Est-ce que cette scène a fait germer l'idée de mettre en jeu les pantins inertes de Francis Marshall ?

C'est plutôt un long parcours à travers tous les spectacles que j'ai réalisés. Il y a des approches de cette pratique dans tous spectacles. Dès *Le Horla* de Maupassant, ou dès *Actes sans parole 1*, il y a des moments où l'objet redevient immobile. Je me détache de l'objet et il continue à vivre. Suivant le fait que je suis dedans, que je tripote les ficelles ou que j'arrête et regarde l'objet, il ne se passe pas tout à fait la même chose. Cette réflexion sur l'immobile et le mouvement, elle est continue depuis le premier spectacle. Selon les procédures mises en œuvre, ça a besoin de bouger plus ou moins, de faire plus ou moins semblant d'être vivant. Dès *Le Horla*, il y a une réflexion sur l'économie du mouvement et sur l'immobilité. Il y a des moments où le personnage accompagne réellement les choses et il y en a d'autres où le texte continue alors que le personnage est figé. C'est-à-dire qu'on casse le côté « je fais semblant qu'il parle avec sa bouche » et on met tout à coup les gens face à un objet immobile. Dans *Le Horla*, tout le spectacle est construit comme ça.

Il m'intéresse aussi d'observer la mise en œuvre du geste minimal, du souffle ou du frisson, comme actions minimales et suffisantes pour la perception d'une présence.

Pour moi, c'est devenu un mode opératoire de faire le moins de gestes possibles et de réserver, à l'intérieur d'un phrasé gestuel, de longues plages immobiles.

Il me semble qu'il faut aussi distinguer immobilité de l'objet et immobilité de l'interprète. Parce que l'immobilité de l'objet, c'est un classique dans la grammaire de la marionnette mais il me semble que ce qui change aussi c'est l'absence de contact avec l'objet et l'absence de geste de l'interprète. Quand tu parles d'économie du geste, j'ai l'impression qu'on arrive à ce qu'il n'y ait même plus cette délégation du geste à l'objet. L'interprète, immobile, fait simplement voir l'objet. Il y a quelque chose de vibratoire dans cette situation. À quoi penses-tu que ça tient ?

Ça tient au fait que la chose la plus agissante dans un spectacle, c'est la projection du spectateur qu'il rend possible. J'ai toujours dit que mon vrai lieu de travail n'est pas le plateau du théâtre mais l'intime du spectateur. C'est à cet endroit que je travaille l'humain. Je travaille sur son regard, sur son attente. Je lui fais voir des choses qui n'existent pas pour de vrai sur le plateau mais qui existent à l'intérieur de lui et dans la vraie vie.

Est-ce que tu parlerais d'illusion ?

Oui. D'illusion consentie parce que je travaille sur la projection des spectateurs. À l'une des représentations d'*Origine / Monde*, une femme est venue me voir en pleurant et m'a dit : « Ce n'est pas possible. J'ai vu parler le papier, le papier m'a parlé ». Elle était en larmes. Elle était troublée alors que je faisais trois fois rien. Puis très récemment j'ai été dans un festival, où je ne jouais pas mais conduisais une réflexion sur le champ professionnel et la tradition. J'ai croisé Neville Tranter, qui m'a dit de manière magistrale : « La seule chose qui est efficace, c'est l'immobilité à la fin du mouvement. C'est là que je travaille sur le spectateur, c'est à ce moment là, à la fin du mouvement. Dans ce temps immobile, qui dure quelques secondes, je peux faire ce que je veux, je suis invisible ».

Dans mon mode opératoire de travail, j'essaie vraiment de jouer sur ces temps, de tendre les temps immobiles pour qu'ils soient les plus nombreux et les plus présents possible dans un spectacle. Pour deux raisons : d'une part, parce qu'il me semble qu'on emmène d'un spectacle des sons et des images, mais rarement des mouvements. Par exemple, j'ai une image de *Einstein on the beach* de Bob Wilson. Il y a le départ d'un train à la fin. Un homme part à la guerre. Il est sur le quai. Il y a une musique répétitive, et puis on voit l'arrière d'un train en bois avec la passerelle. L'homme sur le train lève le bras. La femme est à trois mètres de lui. Elle est debout, comme sur le quai. Elle lève le bras. Le train est très grand. Il y a un noir. La musique se précipite. Ça se rallume, il y a toujours la femme et le train est tout petit. Il est au bout de la scène. C'est une maquette miniature. Le temps a passé, le mouvement s'est fait, le train est parti. C'est exactement dans cette quête que je trouve beaucoup de nourriture.

Et puis le second point, c'est la certitude que la projection se fait à ces moments-là. J'ai une espèce de pressentiment que dans ces moments-là, on revient à des procédures extrêmement archaïques du théâtre. Avant que les comédiens ne fassent semblant d'être des personnages. On met des choses en scène et on les fait parler. On n'a pas besoin que le bout de rocher sur lequel on a l'impression de voir un visage ait véritablement un visage. Il suffit d'un feu en-dessous et cela donne l'illusion du vivant. Quelqu'un contrefait sa voix derrière et il n'y a pas besoin de toucher, ni de bouger ce morceau de pierre.

En Grèce antique, il y a une pratique que l'on appelle le *colossos*. C'est un empilement de roches qui figure le mort pendant toute la cérémonie funéraire. Monique Borie fait un parallèle entre la projection marionnettique sur les objets et cette façon que peut avoir un objet immobile d'être simplement le lieu d'une projection collective.

Évidemment, oui. C'est une présence. C'est la marque d'une présence mais la présence n'est jamais dans l'objet. Elle est dans ce que projette le spectateur. C'est le travail de tout un parcours que de rechercher l'archaïsme, rechercher ce que serait le théâtre en fin de compte.

Clairement, la création des *Hurlements* m'a fait passer de la notion d'animation à autre chose. Jusqu'en 2011, je poursuivais cette idée qu'on anime en faisant bouger, en manipulant, en créant l'illusion de la présence par le déplacement, l'arrêt, le regard, etc. À partir des *Hurlements*, j'ai changé d'orientation. Quoique j'ai trouvé des textes datant d'avant la création du Clastic Théâtre, avant 1984, alors que j'étais encore au sein de la compagnie Daru, où je parle de manière sidérante de ce dont j'ai conscience aujourd'hui. C'est-à-dire le côtoiement de l'inerte et du vivant. Je remplace la notion de manipulation par l'idée de côtoiement sur le plateau de l'inerte et du vivant. On les met en regard et il se passe quelque chose. Il suffit que je le regarde comme ça, que je l'écoute, pour que du point de vue du spectateur, il y ait une présence, pour que quelque chose se passe.

Tu es donc parvenu, dans les *Hurlements*, à réduire le geste d'animation à ce simple regard.

Oui, il n'y a parfois plus que le côtoiement.

Il me semble, en fait, que les premiers gestes de manipulation sont ceux que je vais essayer très prochainement de mettre en jeu, à savoir le partage et la procession. L'animation, ce serait prendre quelque chose, le porter et le montrer. J'espère que je ne me trompe pas. J'ai une carte blanche dans un théâtre en Pologne, avec lequel je travaille depuis longtemps. J'ai proposé d'y créer *L'Orestie* avec pour but d'en revenir à un archaïsme théâtral, en travaillant justement le côtoiement entre l'inerte et le vivant.

C'est intéressant parce que la commande du théâtre polonais me contraint à réduire énormément le format de l'œuvre. Je vais monter un spectacle d'une heure vingt. Je n'ai pas choisi une des tragédies de *L'Orestie*, je monte les trois en les enchaînant. C'est comme ça que ça prend sens pour moi.

Je vais reprendre le même procédé que dans *Les Troyennes* que j'ai vu à la MaMa de New-York, sans paroles. Ils y parlaient en grec ancien, en wolof et dans un autre dialecte de Polynésie, pourtant on comprend tout. La gestuelle est très explicite, parce qu'il s'affrontait simplement à une tragédie. Pour *L'Orestie*, je vais essayer de travailler sur un développé des trois œuvres que je vais condenser et dont je vais extraire des blocs de textes, plutôt répétitifs, qui émaillent les trois tragédies et qui en sont essentielles. Les comédiens et comédiennes vont porter le sens dans l'acte de profération, dans la manière de dire le texte. Je veux créer un gromelot qui ait une syntaxe, une vraie langue avec une organisation du sens, qui fonctionne au-delà des phonèmes. Et puis faire en sorte que le travail visuel soit extrêmement explicite. Si je n'y arrive pas, je créerais peut-être un rôle de sur-traducteur.

Tu vas travailler avec des comédiens polonais ? Et avec des pantins, mannequins, objets ?

Je vais travailler avec sept à neuf comédiens. Ce n'est pas encore fixé. Et pour les objets, je n'ai pas encore tranché. Ce serait plutôt des choses immobiles, des matériaux, de la terre, du sable, de l'eau, de la fumée peut-être. Il s'agirait de quelques projections, qui créeront des sensations de trouble visuel et puis sans doute des choses qui ressembleront à des totems, des choses à peine sculptées, portées en procession.

Évidemment, il va y avoir des écroulements. Évidemment, il va y avoir des constructions. Évidemment il va y avoir peut-être des gestes ouvriers faits avec un objet immobile.

Je vais travailler avec un théâtre et des comédiens avec lesquels je travaille depuis plusieurs années. Mais là, l'aventure c'est surtout avec cet élément plastique dont je n'ai pas encore tout à fait déterminé la nature.

Par ailleurs, en plus de travailler sur l'archaïsme dans cet *Archaïkos* – je vais l'appeler comme ça et non pas *L'Orestie* parce qu'en fait, j'en fais une contraction et n'en reprends que les grands schémas. Je l'appellerai *Archaïkos* parce que je cherche à parler de l'archaïsme de la représentation. Et donc la seconde idée que je poursuis c'est une idée proche de *L'Orestie* qu'a présentée Castellucci. C'est-à-dire qu'on présente souvent cette tragédie comme un document presque politique, qui montrerait l'avènement de la démocratie. Mais quand on commence à la lire, c'est extrêmement confus. C'est une démocratie simplement parce qu'à la fin des tueries, les dieux appellent au calme. Ils réunissent un tribunal pour sortir du cycle des vengeances par le pardon et pour que ça s'arrête, ils appellent à la discussion. Seulement, les arguments qui sont donnés par les dieux sont très troublants. Parce que c'est d'abord Apollon qui commande à Oreste de tuer tout le monde puis c'est lui qui organise son pardon.

Tu veux dire que la relecture de cette tragédie questionne les modèles politiques que l'on s'est donnés ?

Oui, évidemment. En Grèce, ceux qui votaient représentent un quart voire un cinquième de la population. Après, il faut dire que la cause de toutes ces actions meurtrières, ce sont les Érinyes, ces puissances tutélaires plus anciennes et plus puissantes que les Dieux. Ce sont elles qui appellent au sang et au meurtre. Les Érinyes poursuivent Oreste non pas du tout pour avoir tué son beau-père, Égisthe. Ça, c'est le cycle normal de la vengeance et de la justice. Égisthe avait tué son père donc lui doit tuer Égisthe et récupérer son trône. C'est la loi, c'est la base. Ce que les Érinyes reprochent à Oreste, c'est d'avoir tué sa mère. Il a porté atteinte à son sang. C'est à ce moment qu'Apollon éclaire l'erreur et explique que cette femme n'était pas son sang, parce qu'une mère, c'est juste une enveloppe porteuse, c'est un bateau de passage. Son vrai sang était celui de son père. Il a vengé le sang du père. La mère, peu importe. Cette idée est peu recevable aujourd'hui.

Dans le travail, je vais mettre en place, l'idée centrale selon laquelle les Érinyes sont représentées par un groupe de terroristes trainant et manipulant de vieilles statues. Ce sont ces terroristes qui viennent rappeler sans cesse la vengeance et les meurtres. Cagoulés, très inquiétants, c'est à eux à la fin qu'on demande de se dévoiler, d'arrêter d'y croire eux-mêmes, d'arrêter ce jeu qui revitalise des histoires anciennes.

La plus importante des données, par ailleurs, c'est que ce théâtre polonais a une mission de théâtre pour l'enfance et la jeunesse. L'idée va donc être que tout cela soit recevable simplement, sans trop de références. Il s'agit que ce soit lisible. Je ne prends pas cela comme une contrainte. Je le prends comme lorsqu'on a créé *Actes sans paroles* et qu'on s'est dit, avec Aurélia [Ivan], que, puisque c'est muet, un enfant doit pouvoir le comprendre. Ce doit être assez simple pour qu'un enfant le comprenne. On avait alors travaillé les images dans cet esprit. Mon projet avec *L'Orestie* va être similaire.

Mais il y a deux choses à prendre en compte face à un jeune public, il y a la compréhension certes mais aussi le contenu de violence que porte la pièce.

La violence, on y est tous habitués. On baigne dedans, c'est notre lot quotidien. Tous les jours on essaye d'égorger des gens en France maintenant.

Après, bien sûr, réussir à l'évoquer au théâtre, c'est un pari. Mais c'est intéressant. Je n'ai pas encore de réponse sur ce que je vais faire.

4. Entretien avec Guillaume Lecamus (Morbus Théâtre)

Septembre 2017.

Est-ce que tu peux me raconter la naissance de l'idée du spectacle *54x13* ?

Je fonctionne toujours par rapport à un récit littéraire. Que ce soit une pièce de théâtre, un roman, ou de la poésie sonore, c'est le texte qui est moteur. À l'origine du spectacle *54x13*, il y a donc ce roman de Jean-Bernard Pouy. Lui, est plutôt un écrivain de polar mais dans ce cas, précisément, ça n'en est pas un. C'est un texte sur l'échappée d'un coureur cycliste. Je l'ai lu dans les années 2000, trois ou quatre ans après sa sortie. Il avait été publié à la fin des années 1990. Au début des années 2000, je me suis donc dit « Ce texte n'est pas comme les romans habituels de Pouy. Celui-là pourrait bien relever d'une écriture scénique ». J'ai donc rêvé de ce spectacle-là pendant longtemps, avant qu'on ne se mette au travail avec Samuel [Beck].

Ça, c'est vraiment pour la naissance du projet.

Après, ce projet a retenu des thématiques précises du texte, qui viennent me toucher, me questionner, dont cette fameuse thématique de l'endurance.

Si le texte est la première source d'inspiration, comment est-ce qu'il se retrouve dans le spectacle ? Quel est le premier travail fait à partir du texte ? Est-ce qu'il y a un travail de montage, de réécriture ?

Le premier boulot, c'est de voir comment ça tient. Ce roman est assez court. Il doit faire 180 pages. On s'est donc amusé à faire une séance de lecture complète avec Samuel, en mettant en place quelques principes, notamment celui de ce petit personnage qui pédalait comme ça. J'ai dit à Samuel de quasiment faire tout comme ça. L'idée était de voir jusqu'où ce principe pouvait tenir.

Pour revenir à ta question, moi, dans mes adaptations de texte, je ne réécris pas. Je fais un travail de montage-collage. Je garde vraiment l'écriture de Pouy. Et c'est pareil pour les autres créations. Je fais simplement un travail de coupe.

Est-ce que tu peux expliquer ce qui a orienté tes choix de coupe ?

C'est ce fameux thème de l'endurance, de l'effort. Tout ce qui est lié au physique. Par exemple, j'ai enlevé des moments, où il parle beaucoup de comment s'est formée son équipe, ou d'histoire de dopage. Ça, je l'ai tout à fait enlevé, pour me concentrer sur le rapport à l'effort et au physique.

Ce cycliste miniature que tu mets ensuite en scène, comment est-ce que tu le désignes ?

J'aime bien le mot « effigie ». C'est un mot qui peut faire un peu savant mais c'est un mot qui me renvoie tout de suite à quelque chose entre la sculpture et le totem. Cela nous renvoie à la fois

à quelque chose de l'ordre de l'art contemporain, de l'exposition et du totem, dans son sens plus... – je ne sais pas, le mot « chamanique » me vient.

Tu as fréquenté François Lazaro ?

J'ai beaucoup bossé avec François, oui, c'est clair. Forcément. François, par exemple, il a un principe qu'il appelle le « parler pour ». Il a dû déjà t'en parler. Suivant ce principe, le comédien est très à distance et c'est la voix qui passe « à l'intérieur de ».

Oui, d'ailleurs, j'en profite – parce que je sais que tu avais joué dans *Des hurlements montaient le long des saules pleureurs* – si tu souhaites faire des parallèles pour m'éclairer sur comment se passe le travail côté interprète – je repère des effets communs à vos deux mises en scène.

Oui. C'est quand même différent avec les *Hurlements*. Avec François, on collabore depuis début 2000. Moi, j'ai beaucoup appris avec François, en tant qu'interprète mais aussi de mon point de vue de metteur en scène. J'ai été interprète de plusieurs de ses spectacles. La chose qui est à mettre en parallèle entre son travail et *54x13*, je pense que c'est cette histoire du « parler pour ». Mais elle n'est pas très présente dans les *Hurlements*. Ce n'est pas son spectacle où le principe est le plus exploré. Dans le « parler pour », il y a un objet inanimé – on va l'appeler comme ça – et, à distance, souvent dans le noir, il y a l'interprète, qui va prêter sa voix. C'est comme si la voix, elle allait comme ça (*il trace le chemin avec sa main*)... Je dis « comme si » parce que ça, c'est la lecture du côté du spectateur. Le comédien, lui, il joue. Il n'est pas investi tout à coup. Il ne se fait pas transformer.

C'est intéressant d'aborder cette question du « parler pour » vraiment d'un point de vue technique, on pourra y revenir. Peut-être d'abord, pour garder le fil de ton processus de création : tu parlais de cet objet qui est là depuis le début. Tu l'appelles « effigie ». Est-ce que tu peux me le décrire avec tes mots, comme si j'étais aveugle ?

La petite sculpture ? C'est un petit personnage qui est sur un vélo. Pour sa matière, avec Norbert [Choquet], on voulait depuis le départ, que ce soit entre le solide, le froid et quelque chose qui soit lié à l'organique. Norbert a travaillé à la fois avec le métal et avec des matériaux du type laine, tissu et colle chaude. Il y a vraiment ces deux aspects-là. Le côté dur, tranchant, mécanique, est lié au cyclisme. Et le côté lié à l'effort, à l'organe. C'est quelque chose, que j'aime beaucoup.

C'est toi qui lui avait donné ces indications techniques ?

On y a réfléchi ensemble. Après, c'est lui a travaillé et proposé.

Il t'a amené l'objet tel qu'il est aujourd'hui ? Est-ce qu'il y a eu des essais, des modifications, des échecs ? L'objet avait-il dès le début cette taille, cette couleur ?

Il a d'abord fait un petit prototype. On a travaillé avec pendant très longtemps. Ensuite, il a réalisé l'objet final. Mais les couleurs n'ont pas changé. Elles sont dans le rouge et un peu dans le jaune.

C'est le côté organique qui a fait primer ce choix de couleurs ?

Oui. Cela rappelle les muscles. C'est ce rouge que l'on reconnaît sur les planches d'anatomie, quand on voit les muscles sans la peau.

Ça vous en aviez parlé ou c'est lui qui a introduit cette idée ?

On en a parlé. Mais Norbert et moi, on collabore depuis 15 ans donc...

Cet objet, tu voulais qu'il soit mobile ou est-ce que c'était dès le début, quelque chose de figé ?

Dès le début, je voulais que ce soit un objet qui ne bouge pas. Que ce soit une sculpture. Simplement, je ne savais pas si Samuel allait éventuellement la prendre, la tenir en main à un moment donné. Ça, je ne le savais pas.

Justement, comment est-ce qu'après, à partir de cet objet, tu as travaillé avec Samuel ? Et peut-être déjà, pourquoi as-tu travaillé avec Samuel plus qu'avec un autre ?

Ça, c'est les rencontres. Samuel, quand il était très jeune, il a fait la billetterie au Théâtre aux Mains Nues à un moment donné où, nous, on y jouait. On s'est donc rencontré comme ça. Et puis j'avais été voir une sortie d'élèves du Théâtre aux Mains Nues, dont il faisait partie. J'avais trouvé qu'il avait une attitude intéressante en tant qu'interprète.

Après, dans cette création, il y a eu des changements. J'avais d'abord visualisé Samuel pour le jeu mais à ce moment-là, il était à l'École de Charleville [ESNAM]. On avait donc une première résidence de recherche à l'Espace Périphérique avec un autre comédien, Richard Sandra. C'est un comédien beaucoup plus âgé que Samuel. Il a joué avec Mathieu Bauer, au CDN de Montreuil notamment...

Marionnettiste aussi ?

Non, c'est un comédien, plutôt formé à la méthode Lecoq. Enfin, c'est une de ses formations. On ne va pas réduire les acteurs à une méthode !

Mais j'ai ensuite arrêté la production de *54x13* pour me lancer dans un autre projet, qui s'appelle *Karl luddik*. Au final, c'est ce *Karl luddik* qui n'a pas été monté. Finalement, comme *Karl luddik* n'a pas été monté, il y a eu une espèce de trou de presque trois ans entre le début de la production de *54x13* et le moment où on l'a repris. Ça, c'est les aléas de la production.

Quand je l'ai repris, Samuel était sorti de l'École. C'est donc à lui que j'ai redemandé de jouer, parce que Richard était engagé ailleurs. Ça s'est fait comme ça, très simplement.

Et puis, au début, j'avais des idées éventuellement de projections vidéos, avec une scénographie un peu plus conséquente. Avec des mécanismes, dont je ne me souviens plus

précisément mais je sais que j'avais imaginé un dispositif plus gros, avec plus de moyens, quoi ! Et quand je l'ai repris avec Samuel, je me suis dit « Non, pas besoin de moyens. Un acteur et un bonhomme et c'est bon ! » Pour créer un bon spectacle, il n'y a pas besoin de faire des milliards de trucs.

Alors comment as-tu travaillé avec lui ? Est-ce que tu peux me décrire comment vous travailliez à partir du texte ou comment tu le dirigeais sur les improvisations, s'il y en avait ?

On a fait quelques lectures. Et, oui, il y a eu quelques improvisations, au début. Je crois que la première résidence a été une sorte de résidence laboratoire. Je fais souvent ça. Une résidence où moi, j'ai quelques principes en tête mais où on fait des allers-retours.

À la table, du coup ?

Non, au plateau. Je lui ai dit « Tu as la matinée. Invente-moi des trucs ». Il me présente des choses et ça me permet de découvrir son univers.

Il y avait déjà cet unique objet ?

Il y avait déjà des objets mais est-ce qu'il était déjà là, ce petit personnage ? Il me semble, oui. Ou alors on avait découpé une silhouette. Enfin, en tout cas, comme je savais que cet objet devrait y être.

Il y a des objets qui ont été essayés puis éliminés ?

Oui, je pense. Je ne me souviens pas de tout mais je crois que Samuel, il avait proposé un truc avec la radio. Il avait ramené plein de choses.

Et pourquoi est-ce que ces objets étaient mis de côté ?

Avant que d'autres choses n'arrivent, j'essaie d'épuiser le premier principe. Plus tard, il y a d'autres choses qui sont venues. On a quand même des petits moments de vidéo. Il y a deux, trois petites choses comme ça. Il y a deux, trois objets. Il y a la pompe, par exemple, qui est arrivée. Sinon ce serait quand même très ascétique voire austère. Mais ce qui m'intéresse, c'est le principe central. Ce principe-là, je ne veux pas qu'il soit pollué par tout un tas d'autres trucs. Même s'il s'agit d'effets, qui nous ferait penser « C'est sympa. C'est rigolo. ». Ça fonctionne bien sur le moment mais ça peut venir détourner l'axe principal.

Et d'ailleurs, cet objet dont on a parlé, il est posé sur une table. Est-ce qu'il l'était depuis le début ?

Oui. On a fait aussi des essais, où il devait le tenir dans la main ou... Je ne me souviens plus très bien de tout, parce que ça c'était vraiment une période de recherche. Après, une fois qu'on

est sortis de la recherche, on a bossé sur le texte : « Quel morceau de texte correspond à ça ? » ou alors « là, on n'en peut plus que tu pédales, il faut trouver un autre principe. ».

On a commencé à travailler sur quelque chose que j'appelle les « entre ». On va entrer peut-être dans le vif de ton sujet. En tout cas, c'est ça qui m'intéresse vraiment : ce qui se passe entre l'objet inanimé et l'interprète. Ou les interprètes et les objets.

Cet « entre », tu le formules, quand tu travailles avec les interprètes ?

Oui, je peux le formuler. Après, Samuel est dans un autre rapport au jeu. Mais pour moi, ce qui va faire le sens, c'est toute cette géométrie. C'est une sorte de géographie de l'invisible, qui va exister. C'est la chose la plus importante. Pour que ça, ça puisse exister, il faut qu'il y ait des balises. Ces balises sont à la fois l'inanimé et le vivant. Bien sûr, le vivant va faire beaucoup puisque c'est le seul à pouvoir réellement bouger. C'est normal, il est vivant. (*rires*)

Est-ce que tu peux donc me décrire justement « ce qu'il fait » ?

Samuel ? Il est à la fois dans des actes qui peuvent ressembler au « parler pour » de François [Lazaro]. C'est-à-dire se mettre loin, parler et avoir conscience qu'à travers cette posture, le spectateur réussira à projeter lui-même de la « vie », entre guillemets, projeter son imaginaire sur l'objet inanimé.

Mais bon, ce principe, je l'explose un peu pour que l'interprète vienne parfois complètement en avant, voire même devant l'objet. Dans le « parler pour » de François, l'objet est le plus important. Pour moi, l'objet est tout aussi important que l'interprète. Ils sont sur le même plan.

Et qu'est-ce que ça change techniquement ?

Samuel Beck peut venir complètement à côté ou devant l'objet. Il peut se mettre à courir. Il peut agir, transpirer... Des actions que le spectateur va voir. Les marionnettistes sont souvent en noir car la chair attire toujours plus le regard qu'un objet. Donc l'idée, c'est qu'on va aussi beaucoup regarder Samuel. Ça vaut aussi pour plein d'autres créations que j'ai faites. On se met aussi à regarder l'interprète.

Cela crée des effets d'allers-retours entre l'objet et l'interprète ?

Exactement, c'est ce que j'appelle – parce qu'il faut mettre des mots – l'effet boomerang. Ça n'arrête pas de faire cet aller-retour incessant entre l'humain, le vivant, et l'inerte. Entre la symbiose des deux ou leur écart, c'est au spectateur de choisir. Il peut zoomer ou dézoomer. Je dis « choisir » mais on trace des voies pour faire en sorte que, parfois, il regarde telle ou telle chose.

Est-ce que tu peux m'expliquer les techniques précises mises en place pour diriger les regards ? Je pose des questions un peu naïves mais c'est aussi pour t'entendre parler, avec tes propres termes, de ces principes.

Ce sont les techniques classiques de la manipulation de marionnette. Le regard, par exemple : si l'interprète se met à regarder le public, le public va le regarder lui et non plus l'objet. Si l'interprète se met à regarder l'objet, alors il donne la direction de ce qu'il faut regarder.

Ce sont des choses comme ça. Si le spectateur doit regarder l'objet à ce moment-là, par exemple, on va axer le regard vraiment sur l'objet et pas ailleurs.

Donc ça, concrètement, c'était des façons que vous aviez de travailler ensemble ? Pour la direction d'acteurs, tu employais ces termes-là ?

Oui. Après, moi, je vois ce qui est juste par rapport au texte. Le texte est toujours là.

Et sur la voix, quel travail a été mené ?

Un travail de diction.

Et sur le souffle ?

Oui, il y a eu un travail du souffle. Il y a des choses qui peuvent être amenées en apnée, parce que ça donne une énergie particulière. Ou à l'inverse on essayait d'amener la respiration.

Samuel Beck avait-il un échauffement particulier, ou un protocole pour se mettre en condition avant chaque représentation ?

Non, non. Il s'échauffe dans son coin. Il se débrouille. Parfois, je peux m'amuser à proposer des choses mais les interprètes font comme ils veulent. Comme je fais du sport, on peut s'amuser à aller courir, à faire un peu de cardio ou des choses comme ça. Mais ça n'a pas d'implication directe dans le travail. Même si, quand même, quelqu'un qui sait ce que c'est que courir ou faire du sport ne prend pas la même respiration. C'est intéressant dans le type de travail que je mène d'avoir ces notions-là.

Mais en avoir conscience ne veut pas dire aller s'entraîner tous les matins. C'est juste que, dans le sport et particulièrement dans le sport d'endurance, on arrive parfois à ce qu'on appelle le « second souffle ». C'est intéressant d'atteindre cette même chose avec l'interprète. S'il arrive à un état de fatigue, où il est complètement essoufflé et qu'il doit quand même continuer à dire son texte, cette fatigue-là vient raconter le rapport à l'endurance. La question est « Jusqu'à quel point ? ». On pose la question des limites. À un moment, ça ne lui est plus possible.

Et tu as des exemples de situations où vous avez vraiment travaillé sur le souffle de Samuel ? Pas forcément sur de l'essoufflement mais sur des questions d'inspiration-expiration, en rapport ou non avec le texte.

Un exemple que je peux te donner, comme on vient de le jouer la semaine dernière. J'ai fait reprendre à Samuel ce moment, où il court autour de la table parce que la dernière fois, il m'avait dit « Je n'en pouvais plus, j'étais mort ». Il avait presque envie de vomir. Je lui ai donc dit « Je sais pourquoi. C'est parce que tu ne respirez pas. Il fait un effort physique et il doit parler en même temps. On peut tous faire l'expérience de ça. Si tu dois donner de la parole en même temps que

tu cours à fond, tu es crevé en deux-deux parce que tu sors du souffle alors que tu as besoin d'air pour avancer. Il était donc tout le temps en apnée. Je lui ai dit « Il faut que tu respirez à certains moments. Le fait de reprendre ta respiration va faire qu'on va mieux entendre le texte et toi, tu vas être crevé mais pas du tout de la même manière. Sinon en étant en apnée, tu accumules de l'air et tu n'en peux plus. Tu explotes ». Voilà, un exemple de ce qu'on travaille sur le souffle.

Et sur la diction – tu as employé ce terme pour parler du type de prise de parole – ça a l'air simple comme terme mais qu'est-ce que tu entends par « simple diction » ?

Je fais attention à ce qu'il ne coupe pas des phrases en deux. C'est ce qui va donner du sens à certains moments. Faire attention à prononcer les « -e ». C'est des choses comme ça.

Et est-ce que vous aviez identifié des moments du texte, où telle ou telle respiration serait plus appropriée ?

Oui. Il y a des moments où c'est plus rapide, plus intense. C'est plus en termes de couleurs, d'intensité, que sur des choses précises.

Mais en fait, c'est l'état dans lequel il se trouve qui importe. S'il est dans un état particulier, ce qu'il dit correspond à cet état-là.

Comment est-ce que dans le fil de la création, les autres médiums – son, vidéo et lumière – sont articulés au travail de l'interprète ? Est-ce que ce sont des choses qui sont là dès le début ? Est-ce qu'elles viennent se greffer au fur et à mesure ? Peux-tu me raconter la chronologie de ce tissage ?

Ça fonctionne comme des greffes, effectivement. Au début, ces médias ne sont pas là. Je peux avoir des visions.

Cette histoire de vidéo est venue parce que j'avais l'idée d'une projection de diapositives au début. Dans *54x13*, le coureur, pour faire passer l'effort ou la douleur, se souvient, il pense à des choses. Il pense notamment à sa famille, qui est à Dunkerque. C'est pour ça que la première idée était celle de la projection de diapos. Comme si ces diapos étaient ses images mentales. Après, utiliser des diapos créait tout un business, qui était trop compliqué. J'ai découvert alors, grâce à Lucas Prioux, ce petit engin, qui est un mini-vidéoprojecteur, maniable en main. Il m'a montré ça et je me suis dit que c'était génial. On a acheté ça, qui peut faire tout l'effet de diapos, avec des images fixes, que de la vidéo. On s'est dit « S'il doit y avoir des diapos à un moment donné, il faut que ça revienne à un autre moment, parce que si cela n'arrive qu'une seule fois, on se demande pourquoi ça apparaît ». C'est comme ça que les autres moments ont été créés, venant interrompre le récit ou plutôt interrompre l'action. Pour redonner du souffle, changer, passer dans un autre mode.

Les deux premières apparitions de la vidéo renvoient plus à l'ordre du mental. La troisième est étrange. On y retrouve de nouveau l'intérieur du corps. C'est un mélange entre la route, qu'on a vue auparavant et ses cellules. La route est faite de ces cellules.

Comment est-ce que Samuel se positionne spatialement par rapport à ces projections ? Est-ce qu'il y a dans son jeu quelque chose qui marque aussi la rupture ?

Oui et non. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de rupture dans le sens où c'est une course. Il revit une course et ça, il faut que ça reste dans la continuité. Il ne peut pas être complètement en-dehors. Mais effectivement, on peut appeler ça une rupture de jeu parce qu'à un moment donné, de façon très nette, ça s'arrête. Là, lui-même se met plus à distance. C'est comme si lui-même regardait sa propre projection pour voir ce que ça rend. Comme si l'interprète se mettait lui-même dans une posture de metteur en scène. Ça crée donc effectivement une sorte de rupture.

Peux-tu décrire également la musique et les sons diffusés et m'expliquer comment ils ont été créés ?

Il n'y a pas de musique. Quant aux sons, il y a le jeu avec la pompe. C'est arrivé au cours de notre première résidence. On a vu cette pompe-là qui traînait et on s'est dit « C'est un signe » ! (*rires*) C'est pour amener du décalage. Pour étoffer. Sinon la chose est un peu trop nue. Il n'y a déjà pas grand-chose ! (*rires*) Pour habiller un tout petit peu l'univers.

Après, l'autre partie sonore, c'est une petite archive de l'INA sur la mort de Casartelli, puisque le texte en parle. Cet extrait de texte n'est pas dans le texte de Pouy mais, moi, j'aime bien faire ça. C'est tout à coup comme si on déchirait la fiction dans laquelle on est tous. Soudainement, on implique du réel pour ne pas oublier, l'endroit dans lequel on se situe. On n'est pas juste là comme ça et ça n'est pas juste une chose fabriquée. Ça s'inscrit quand même dans du réel. Et puis l'extrait sonore se referme mais il a créé une espèce de fenêtre.

Et à ce moment-là – juste pour me remémorer et puis pour t'entendre en parler – que se passe-t-il dans le jeu ?

À ce moment-là, il y a le personnage – Samuel, le coureur cycliste – qui se remémore deux étapes d'avant dans lesquelles il y a eu un coureur cycliste, qui s'appelle Casartelli, qui a fait une chute dans une descente et qui est mort. Donc lui, il se remémore ça.

De fil en aiguille, il pense à une chose qui l'amène à une autre. Tout le texte est construit comme ça dans une sorte de coq-à-l'âne. Le son diffusé correspond à ce à quoi il pense à cet instant-là.

Son rythme, sa posture, sa position corporelle changent-ils ?

C'est très simple. À ce moment-là, moi, j'interviens au plateau. Comme il dit qu'il se remémore Casartelli, je lance la bande-son Casartelli et j'amène un petit personnage. Je fais moi-même la mise en scène de cette mort. J'amène un petit personnage avec un petit vélo cassé. Je balance du sang sur le sol. Et on écoute, de façon solennelle, dans une sorte d'instant-mémoire.

Sur la lumière, est-ce que tu peux me décrire le travail que vous avez fait ?

Ça n'est pas un gros boulot. Je ne veux pas minimiser le travail de Jacques dans ce projet-là, la lumière n'est pas un élément phare. Elle est arrivée vraiment à la fin, sur les derniers jours de travail.

Il y a quelques ambiances lumineuses et quelques petites choses pour créer des bascules. Il y a des moments plus *dark*, où on est vraiment centré... Dans les moments où on ne voit plus que le petit cycliste, la petite effigie, le noir tout autour crée l'effet que le personnage est seul et perdu. Ça se produit, par exemple, après la course de Samuel autour de la table. Il raconte comment l'équipe s'est formée et l'histoire avec son patron.

Dans cette séquence l'interprète disparaît complètement ?

Il ne disparaît jamais complètement. On le voit un peu, comme une ombre derrière le cycliste, qui lui-même est de dos. En fait, on commence à rentrer dans un moment, où il n'en peut plus. Il est mort, il est crevé. On donc dans un moment beaucoup plus *dark*. Il n'arrive pas à trouver des choses qui le fassent avancer donc il pense à des choses un peu terribles. Il commence à plonger dans les ténèbres ! (*rires*) Mais la lumière revient à la fin.

Comment est-ce que tu construis le fil du spectacle ? Est-ce que ça se construit linéairement ou est-ce qu'il s'agit d'images créées dans le désordre qui font ensuite l'objet d'un travail de montage ?

Au départ, il y a beaucoup plus de séquences. Il y a en a beaucoup qu'on a enlevées. On a travaillé des morceaux qui ne sont plus là aujourd'hui.

Depuis la première ou depuis le début des répétitions ?

Pas depuis la première mais encore deux jours avant, on a retiré des bouts pour avoir davantage de fluidité, de rythme. Moi, je suis plus sensible au son que véritablement au visuel donc je vois comment les choses sonnent. Si là je sens qu'on n'écoute plus, qu'on se fatigue, je me dis « Ça va être dur pour le public ». Ça veut dire qu'il y a des soucis de rythme. Le rythme peut être lié au jeu d'acteur mais là, ce dont je parle, ce n'est pas uniquement ça. Il peut y avoir des blocs avec trop de texte, par exemple.

Pour répondre à ta question, le morceau fondateur, c'est le début du roman. C'est ce qu'on a commencé par travailler. Avec cette posture du faux pédalage, avec les mains. Cette posture crée le fil et tire tout le spectacle. C'est une posture qu'on a au début, qu'on retrouve aussi à la fin et qu'on va retrouver plusieurs fois dans le spectacle. C'est la posture principale, de base. C'est donc ce qu'on a vraiment travaillé. Ça correspond au début du roman mais aussi au début du travail. De ce point de vue, nous avons travaillé de façon linéaire.

Mais il me semble qu'ensuite, il y des morceaux dont on s'est dit « ce jeu fonctionne bien sur ce passage-là », alors qu'on savait que c'était un passage qui arrivait beaucoup plus loin dans le texte. Par exemple, avec la séquence où il grimpe sur la table, on a galéré parce qu'on ne savait pas si c'était à ce moment-là qu'il fallait montrer ça. Le texte a évolué : « Est-ce que c'était à ce moment-là ? Est-ce que c'était à un autre moment ? ». Et puis on a trouvé. Finalement, les choses se resserrent. On se dit « Tel autre bout est là. Il nous reste encore ce passage du texte, alors c'est peut-être sur ce passage-là que Samuel doit monter sur la table ».

Quand tu parles de « ce passage-là », c'est bien d'une séquence du texte dont tu parles ? Comment est-ce que tu résonnes dans le séquençage ? Est-ce que tu as tel effet

visuel, que tu veux mettre à ce moment-là de ton spectacle ou est-ce que c'est le texte qui continue de te donner la structure ?

Moi, contrairement à beaucoup de gens, ou à pas mal de metteurs en scène, je rêve assez peu en images. Je n'ai pas trop d'images en tête. Bien sûr, j'en ai mais elles sont souvent assez floues. Je ne sais pas bien. Je vois une chose vague. Par contre, là où je suis plus précis, c'est en termes d'actions.

« Actions » de l'interprète ?

De tout. Ça peut être effectivement des actions très concrètes de tirer, courir, etc. Mais ça peut être autre chose qui est en mouvement. Quand on travaille, ça se précise. Par exemple, à un moment donné, le fait de grimper sur la table, j'ai trouvé que c'était juste. Parce que cela faisait apparaître les pieds. Ce n'était plus uniquement les mains et l'apparition des pieds qui changeait notre regard. En tant que spectateur, on évolue alors dans un autre espace. Mais dans mon souvenir, ce passage où Samuel montait sur la table, ça n'a pas tout suite été sur ce passage de texte. Dans d'autres cas, on sait tout de suite, que cette action est juste avec ce passage de texte-là.

Pour être précis, j'essaie de me ressouvenir des choses. Par exemple, le moment où il y a de l'eau, où il est aspergé, deux jours avant la première, il n'était pas sur ce morceau de texte. Je l'ai inversé avec un autre. Parce que c'est un truc qui peut fonctionner avec plein de moments de texte, en fait. On inverse donc parfois parce que ça nous arrange, parce qu'on trouve que c'est plus juste à cet endroit relativement au déroulé, à l'action. Quand je dis « l'action », je désigne le déroulement global de comment se passe le spectacle.

Est-ce que tu prends des notes pendant le processus de création et si tu ne réfléchis pas en images, quelle forme prennent ces notes ?

Souvent ce sont des notes liées au jeu.

Au jeu des interprètes ? Est-ce que c'est factuel ? Est-ce que ce sont des descriptions d'images ou des notations de rythmes... ?

Ce sont des rythmes et puis plein de petites notes. Il faut que je retrouve les carnets mais je peux te montrer ça.

Ce que je vois en scène peut aussi m'ouvrir une réflexion sur quelque chose. Comme je te l'ai dit, à un moment donné, je ne savais pas où on allait avec cette petite figurine. Je savais qu'elle ne devait pas avoir d'articulations comme une marionnette mais je ne savais pas si Samuel devait la prendre avec lui ou si elle devait être posée, ou autre. Or à un moment donné, dans le processus de travail, j'ai pu voir que l'intérêt ce serait de poser la contrainte – comme plein de gens se donnent des contraintes pour écrire, comme avec l'Oulipo – la contrainte qu'elle ne soit jamais touchée.

Pourquoi cette contrainte faisait-elle sens ?

Ça faisait sens parce que ce qui était super intéressant, ce n'était pas quand Samuel la touchait pour la déplacer ou la mettre ailleurs. Ça, c'était assez peu intéressant. Ce qui était très intéressant, c'était que lui fasse des gestes autour. Parce que quand ça fonctionne bien, le spectateur peut avoir vraiment l'illusion que ce personnage bouge alors qu'il n'est pas touché. En temps que spectateur, on projette du mouvement. Le mouvement que propose Samuel, on va le projeter dans cette chose inanimée.

Le spectateur voit des choses qui ne sont pas ?

Exactement. Enfin, elles y sont parce que ce n'est pas de la magie. Il n'y pas d'illusion. Il n'y a pas de lumière noire et tout est à vue. Cela tient simplement à notre capacité à projeter notre propre imaginaire. Par contre, si Samuel fait un mouvement à deux mètres du personnage, non, ça ne fonctionne pas. Il y a des principes techniques comme ça. Il faut quand même que le mouvement que Samuel propose soit assez proche de l'objet.

Il a donc expérimenté les distances par rapport à l'objet ou les différentes directions de ses mouvements ?

Oui. Par contre, ça ne veut pas dire qu'être loin ne m'intéresse pas. C'est dans ces cas-là, qu'en tant que spectateur, on va créer une image plus large, on va dézoomer. On va se mettre à regarder tout le plateau. Le « entre », là, on va vraiment le voir. Parce que si l'interprète est au fond du plateau, à un ou deux mètres de distance du petit objet, « l'entre » qui existe entre la figurine et lui, est très grand. Ça rouvre tout.

J'imagine aussi que ce n'est pas la même qualité d'« entre » – je réutilise ton terme – quand l'interprète est près ou loin de l'objet. Est-ce que tu arrives à me parler de cette qualité, de la nature de cet « entre » ?

C'est compliqué...

Est-ce que tu parviens à anticiper ce que le spectateur va voir dans cet « entre » ? Ou est-ce que tu essayes de le faire ?

Oui. Toute l'idée est que c'est une base pour l'écriture de plateau. Au fur et à mesure, cette écriture, elle s'affine dans mon travail. On parlait de François Lazaro mais, même si j'ai vu des choses qui m'ont vraiment intéressées chez lui, j'écris différemment...

Quelles sont les autres références concernant ta façon d'écrire au plateau ?

Même si le principe de mon écriture est né avec François, l'autre grande référence, c'est le *butô*. C'est de la danse. Dans le *butô*, ce qui est intéressant n'est pas la forme mais les multiples « entre » qui existent entre les formes. Par exemple, sur un mouvement, ce qui sera plus intéressant, c'est ça (*il approche ses deux mains sans qu'elles ne se touchent*) plutôt que ça (*il colle ses deux mains l'une contre l'autre*). Donc on ne se soucie pas de comment on est mais de comment on se situe. À partir de là, ça devient infernal parce que des « entre », il y en a partout. Le *butô*, c'est de la

danse donc ça se fonde essentiellement sur les « entre », entre des parties de ton corps, mais il y en a aussi dans d'autres interactions.

Donc ton travail consiste à transposer ce principe au rapport à l'objet ?

Oui. Parce que moi, par rapport au *butô*, je ramène l'autre chose, qui est l'inanimé.

Cela produit un autre type de « entre » ?

Oui. Complètement. Même si cet inanimé est présent aussi dans le *butô*.

Il y a aussi un travail d'objet proche de ce que Kantor appelait le bio-objet. On est complètement dedans. Lui, tire les choses suivant une autre perspective mais finalement, on se retrouve à cet endroit.

Est-ce que tu parles de *butô* avec les interprètes avec qui tu travailles ou est-ce que ça influence simplement ta lecture et ton écriture sans que ça devienne un moyen de diriger leur jeu ?

Avec ceux qui connaissent, ça m'arrive d'en parler mais pas avec ceux qui ne connaissent pas déjà.

On n'en a pas parlé avec Samuel. Mais avec lui, on a travaillé du jeu. Lui, il a une formation de marionnettiste, il a donc conscience du rapport à l'objet. Même s'il ne le touche pas ou ne le manipule pas, il a quand même cette conscience du lien avec la marionnette. Ça aide. Ça amène un autre type de couleurs qu'un autre interprète, qui lui pourrait prendre l'objet comme une sorte d'accessoire ou qui se percevrait comme le centre de la représentation. Mais il y a aussi des interprètes qui n'ont jamais manipulé de marionnettes et qui vont capter ça très rapidement. Il n'y a pas de généralité.

Mais effectivement, ce travail en lien avec la marionnette va donner une conscience particulière du jeu et une couleur à la représentation. Il y a des gens, qui m'ont dit « Oui, c'est bien, ce spectacle mais ce n'est pas de la marionnette ». Moi, je m'en fous un peu mais si je veux un peu faire mon chieur, je vais demander « En quoi ça ne l'est pas ? ». Parce que je me suis rendu compte que quand ils disent que ce n'est pas de la marionnette, c'est parce qu'ils pensent « marionnette égale manipulation ». S'ils pensent ça, effectivement, *54x13* n'est pas un spectacle de marionnette, je suis d'accord avec eux.

Pourtant, pour moi, ça en est un parce que l'objet a une importance énorme. Le spectacle ne pourrait pas être le même, s'il n'était pas là. Tout est construit autour de lui. Il irradie. Même si le travail du jeu d'acteur est tout aussi important. C'est vraiment toujours cette histoire d'allers-retours.

Une dernière question : est-ce qu'il y a une place laissée à l'aléatoire et à l'improvisation dans l'écriture du spectacle ?

Non. Pour ce spectacle-là, tout est écrit.

Et autre chose : je vois bien que tu te mets souvent dans la position du spectateur pour anticiper ce qu'il va pouvoir voir – lorsque tu parles de zoom, etc. Est-ce que, par ailleurs, tu penses à une espèce de « rituel » qu'il est nécessaire d'installer pour que le spectacle fonctionne ? Est-ce qu'il y a des contraintes techniques, des espaces, qui favorisent ou bloquent le travail imaginaire du spectateur ?

On parlait de la lumière tout à l'heure. On a joué le spectacle deux fois dans des conditions extra-théâtrales. Une fois, qui s'est super bien passée, à Clichy, dans un bar. Puis je l'ai réessayé une fois dans une librairie, avec des conditions très pauvres en termes de boîte noire. Ça a été dur, parce que pour que le spectateur puisse voir, pour qu'il puisse avoir cette espèce d'illusion qu'à un moment donné, ce bonhomme pédale alors qu'on ne le touche pas, certaines conditions matérielles sont nécessaires. Sinon, ça ne marche pas. Sans ces conditions, les spectateurs vont voir un jeu, ils vont voir quelque chose et ça ne veut pas dire que la représentation est forcément mauvaise mais du coup, on loupe quand même les choses vraiment intéressantes. Ça, c'est une considération d'ordre technique.

Après, « conditions » ou « rituel » pour le spectateur, je ne sais pas trop. Ça, ça appartient à chacun. Moi, je ne veux pas imposer quelque chose. Par contre, effectivement, un spectateur à l'intérieur du Festival de Charleville-Mézières n'est pas du tout conditionné de la même manière que s'il sort de chez lui ou s'il est en pleine campagne. À chaque fois, le spectateur est dans une condition particulière, même s'il n'en a pas conscience.

Oui, mais peut-être pour préciser : par rapport au fonctionnement de cet « entre » dont tu parles, est-ce qu'il y a des préalables nécessaires pour le percevoir, pour le sentir, pour le lire ?

Je ne pense pas. Moi, je pense que tout le monde peut le percevoir, parce qu'il n'est pas nécessaire d'en avoir conscience. Aujourd'hui, on est entre nous et on décortique mais moi, ma boulangère, je m'en fous qu'elle me parle de « l'entre ». Je fais un spectacle et ce qui m'intéresse, c'est « Est-ce que ça t'a bouleversé ? ». À quelque niveau que ce soit. Ça peut être l'histoire, ça peut être le sujet, ça peut être l'interprétation. Ça peut être tout un tas de chose pour le spectateur, dont moi, je n'ai pas à juger. Pour nous, c'est intéressant de parler de ça dans un travail de laboratoire, quand on cherche à décortiquer. Mais le spectateur peut ressentir des choses sur lesquelles il ne saura pas mettre les mots. Ce n'est pas très important qu'il le sache mais son ressenti peut être dû à ces choses-là, dont on parle.

Par exemple, ce qui m'intéresse beaucoup en ce moment, c'est l'acteur chaman. Mais plus au niveau du récit. C'est-à-dire que je me pose la question « Comment on donne un texte, ou un conte ? Comment ça s'articule ? ». Il y a un truc qui m'intéresse beaucoup par rapport à ça, c'est le côté chamanique. Je ne sais pas comment dire exactement mais je parlerais peut-être de côté « mystique ».

Qu'est-ce que tu mettrais derrière ce terme de « mystique » ?

Moi, je n'y mets rien. Ce mot n'est pas le bon, car je reste profane. Ce qui m'intéresse, c'est comment altérer les sens afin d'atteindre certains états physiques, qui font que l'on quitte la politesse du corps et de l'interprétation. Comment on arrive à entrer dans des espèces de transe ?

Il y a des mots comme « possession », par exemple. Sauf que nous, on est à un endroit, où ça ne se produit pas parce qu'il y a un dieu qui descend dans ton corps, mais parce que tu peux te retrouver habité par une écriture ou par des images, par des espèces de flots d'images, qui vont transformer complètement ton état physique. Je trouve qu'il y a des ponts très intéressants à faire avec ça. Peut-être que je vais un peu plus loin que la question de rituels, que tu posais, mais il y a un lien entre cela et les « entre ».

5. Entretien avec Phia Ménard (compagnie Non Nova)

Juillet 2017.

Comment avez-vous choisi les matériaux avec lesquels vous travaillez sur l'*Après-midi d'un foehn (version 1)* ? Pourquoi ces sacs plastiques et comment en êtes-vous venue à ce souffle d'air, lui-même manipulé ?

Il faut resituer les choses. Je viens de la jonglerie. Je viens donc de l'art d'un geste et de l'objet. Je pars d'un endroit qui est la maîtrise de l'objet, en l'occurrence l'objet balle, qui a été pendant très longtemps mon objet d'expression. Cet objet n'a pas d'indépendance. Il est un objet que je suis obligée de contrôler et qui ne fait voir que la virtuosité d'un geste. Plus cet objet est présent dans mon travail, plus je m'aperçois que c'est une détresse pour moi parce que il ne me mène que dans la performance, dans le sens de la réussite et de la virtuosité. La performance, qu'on regarde simplement. C'est pour cette raison que je décide de sortir de l'objet jonglage et de dire : « OK, j'en ai marre ». Le premier acte qui s'en est suivi a été la création de la pièce *Fresque et sketches premier round* (2002). La première scène en est une balle qui arrive très lentement sur scène et moi, je prends une énorme pelle et je la massacre en me disant « Ça va être la rupture ».

À partir de là, je suis entrée dans un cycle que j'ai nommé l'Injonglabilité Complémentaire des Éléments (ICE). Il s'agissait de dire « Je vais sortir de la relation que pose la jonglerie par sa négation, c'est-à-dire par l'Injonglabilité ». Qu'est-ce que c'est que l'Injonglabilité de l'objet ? C'est faire le choix de prendre des objets qui vont contredire ce que j'ai appris. Le premier objet, c'est le cactus. Le rapport qu'il installe est celui de ne pas pouvoir toucher de manière simple ou ne pas pouvoir le jeter, parce que ça fait trop mal et que c'est dangereux. Le deuxième objet a été la tôle coupante en fer. C'était encore pire. C'était comme travailler avec une lame de rasoir. J'en suis arrivée au pneu de camion. C'est un objet qui pouvait rouler mais que je ne pouvais pas soulever et qui pouvait m'écraser. C'était donc la contradiction totale. Arrive donc cette situation qui m'a amenée à la glace.

La glace arrive au moment où je me dis « La glace, c'est une matière et une forme que tout le monde connaît, dont tout le monde connaît le contact mais on ne la connaît pas sous cette forme de relation, c'est-à-dire : est-ce que je peux jongler de la glace ? ». La réponse est non. C'est perdu d'avance. C'est un combat utopique. C'est ce qui m'a amenée à prendre la piste de l'élément et donc, par la suite, la piste de la transformation. Mon choix est d'écrire avec des matières qui me permettent de tisser un rapport aux choses que je ne pourrais pas maîtriser, ni contrôler, qui questionnent ma virtuosité. Elles posent aussi la question : quelle est l'existence de l'artiste lorsqu'il n'a plus la maîtrise des choses ?

Ce parcours très résumé m'amène finalement en 2008, lorsqu'on me passe cette commande pour le Muséum d'Histoire Naturelle de Nantes. Je dois faire quelque chose dans la galerie de l'évolution. La galerie de l'évolution, la première des choses, c'est qu'il s'agit de l'endroit où on montre des espèces qui sont empaillées. C'est une chose impressionnante et très vite, pour moi, la

question est : qu'est-ce que je peux faire, moi, à cet endroit, depuis là où je suis dans mon propre processus ?

Je me rends compte alors que le premier élément évident, c'est que je suis dans un cimetière or le cimetière n'est pas mon endroit. Mon endroit, c'est la vie. Je vais donc redonner vie à quelque chose. La première des choses que je fais, lorsque je vois les animaux avec leurs pelages, c'est donc d'ouvrir les portes pour créer des courants d'air, pour que ça bouge. J'amène finalement un ventilateur de chez moi pour faire que les pelages, notamment celui du lion, se mettent à bouger de manière un peu aléatoire et faire croire que l'animal est vivant. La base est donc celle-là : une volonté soudaine de redonner vie à quelque chose en faisant croire que cette chose est vivante.

Le vent arrive de cette façon. Il arrive suivant cette analyse qui consiste à dire : « Je passe mes nuits dans un musée, où il n'y a pas un courant d'air. Tout est aseptisé, c'est un cimetière et la seule chose qui pourrait y symboliser la vie serait le courant d'air ».

La résidence de création a donc eu lieu dans le musée ?

Oui. C'est à partir du lieu, de ce musée, que je me suis mise à réfléchir dans ces termes. Je propose donc au conservateur de jouer avec le lion. Je lui propose que les petits animaux reçoivent de petits courants d'air pour faire croire qu'ils sont juste à l'affût et non pas vraiment en mouvement mais je reçois un refus du conservateur qui me répond « Ça va abîmer les peluches ». Par contre, il m'autorise à travailler dans la réserve avec un zèbre, un peu usagé. Je l'adopte tout de suite en me disant : « Ce zèbre a une position très figée. Il a vraiment les quatre pattes posées. Il regarde devant lui, il a un regard vide. Alors je me demande « Si je pouvais faire croire que ce zèbre n'est pas mort mais qu'il est fasciné par quelque chose ou terrifié ? » Les deux états se rapprochent et se confondent. Être terrifié ou être fasciné, c'est une même base. Je décide donc à ce moment-là de créer quelque chose qui pourrait circuler devant le zèbre. Je vais chercher d'autres ventilateurs et je décide de créer une sorte de vortex, c'est-à-dire un courant d'air maîtrisé pour faire voler quelque chose dedans. Je cherche donc des matériaux qui pourront voler et qui rester à l'intérieur du courant d'air.

Quelques années auparavant, j'avais fait une pièce qui s'appelait *Doggy Bag* (2007) pour laquelle j'avais des sacs plastiques blancs qui dessinaient une fausse tempête de neige. Tout ce qu'on propose en général comme matériaux pour faire des tempêtes de neige dans les théâtres, je trouvais ça moche. J'avais donc décidé de faire une tempête de neige avec des milliers de sacs plastiques blancs. À un moment la danseuse, la dernière en scène, se retrouvait devant un palais en tôle, elle frappait dessus et se retrouvait ensevelie sous des milliers de sacs plastiques qui tombaient, tombaient, tombaient et formaient une superbe couche de neige. L'effet était parfait.

J'avais donc encore ces sacs plastiques et je me suis dit que j'allais retravailler avec. Je me suis aperçue aussi que si je voulais contrôler le plastique, il fallait que je change sa forme et lui donne un poids. J'ai rapidement déterminé que je devais mettre des poids au niveau des poignées. Ça créait une sorte de méduse. D'ailleurs, les premiers essais faisaient voir un peu des méduses qui volaient. Mais il me manquait alors un côté important, qui était l'humanité. Finalement, je suis allée acheter des sacs roses, que j'ai commencé à transformer. J'ai essayé de faire un éléphant, ou d'autres choses puis la chose est finalement devenue évidente quand j'ai créé une marionnette toute simple avec deux bras, une tête et que je l'ai placée dans le courant d'air. J'ai été immédiatement frappée par l'idée que je venais de créer mon propre piège. J'ai su que cet élément

allait être à un endroit terrible car je pouvais rester des heures à le regarder. Je pouvais accompagner son mouvement de toutes les musiques et la fascination était toujours la même. On est fasciné par le fait que « ça danse ». C'est comme ça.

C'est donc l'apparition de la forme humaine, avec ces deux bras et deux jambes, qui a provoqué cette fascination ?

Oui, cette forme avec deux bras et deux jambes, combinée au fait qu'elle volait. J'ai augmenté un peu le poids que je plaçais à l'intérieur pour qu'elle reste en suspension en train de danser et à ce moment, j'ai compris qu'il fallait qu'elle naisse et qu'il fallait qu'elle meure. Le récit était écrit.

Comment s'est donc fait le lien avec la musique de Debussy, qui a inspiré le titre de cette création ?

La musique est le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy. Elle est arrivée après, alors que je réfléchissais à quelle pouvait être la forme musicale et que je me suis souvenue, en voyant cette marionnette rose danser, de l'image de Nijinski et de son histoire. Quand je travaillais avec le chorégraphe Hervé Diasnas, il me disait toujours que Nijinski était le danseur dont on disait qu'il avait le plus incroyable ballon. C'est-à-dire que quand il se jetait en l'air, il pouvait tenir en l'air d'une façon incroyable. L'évidence a donc été pour moi de dire « Finalement, j'ai créé une réincarnation de Nijinski ». Or un des plus beaux éléments de son histoire, c'est la fameuse danse-scandale, celle du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Donc il y a eu la triple influence de la musique de Claude Debussy, de la chorégraphie de Nijinski et du texte de Stéphane Mallarmé, qui est un texte poétique, aux prémices du surréalisme. Je suis allée chercher des versions du *Prélude à l'après-midi d'un faune* et j'ai trouvé une version de Claude Boulez, très dynamique et il a été évident que ce serait ça.

Est-ce que le choix de cette musique a ensuite continué d'influencer l'écriture du spectacle ? Comment fonctionne dans la chronologie le choix des matériaux, de la musique, etc... ?

Au moment où je fais le choix de la matière, je commence à me poser la question « Qu'est-ce que je contrôle de la matière ? ». J'ai donc commencé par la positionner par rapport au zèbre en me disant, « Cette marionnette je veux qu'elle danse entre les jambes du zèbre ». Ça a été la base. C'est cette installation qui a été présentée au Muséum.

Je devais faire une performance pour l'ouverture et cette performance m'a tout de suite posé des questions. J'avais décidé de construire la marionnette devant le spectateur, de lui donner vie, ce qui était une chose mais la question était surtout comment j'allais finir ça ? Lorsque j'ai monté l'installation, j'ai compris que j'avais créé mon assassin. J'ai compris que la seule solution que j'avais face à ça était de me dire, « je la détruirai ». Parce que vous n'allez regarder qu'elle. Alors que moi, de mon passif d'artiste, j'ai appris la maîtrise, la grâce. J'ai tout ce passé. C'est comme si je me suicidais.

Mais c'était aussi une double lecture : « Qu'est-ce que c'est qu'un Muséum d'Histoire Naturelle ? ». C'est un endroit où l'être humain montre ce qu'il a dominé. Il conserve ce qui nuisait à son évolution et dont il n'a pas su partager l'espace. Il a tué ces animaux pour garder

l'espace. Finalement, la relation que je mettais en scène était exactement la même. Moi, artiste, je donnais vie à quelque chose qui me dépossédait de mon espace vital et le seul moyen de réintégrer mon espace vital, c'est de le détruire.

Après, à l'écoute du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, il a aussi été évident que je n'avais quasiment rien à faire. Ce qui est complètement fou, c'est que la musique est tellement incroyable que la seule chose que j'avais faite c'était de contrôler la puissance du vent pour faire que la marionnette se réveille, qu'elle en rencontre une autre, qu'elles dansent puis qu'il y en ait plein et que ça finisse par un massacre.

Oui, parce que du coup, vous dites que vous avez créé votre assassin mais vous avez commencé par le multiplier !

Mais parce que l'objet unique, c'est la question de l'individu. L'objet multiple, c'est la question de la société. Donc automatiquement, pour ne pas rester à l'endroit de ma propre question personnelle, il fallait que ce soit la question de la société. Et l'idée, c'était de dire que finalement la démultiplication était insupportable. L'impossibilité de contrôler. Au début, il y a un objet que je maîtrise mais quand il y en a plein, au bout d'un moment, ils font ce qu'ils veulent et finalement, le fait de perdre la maîtrise revient à s'autoriser à croire qu'on n'a plus de pouvoir.

Par rapport à cette idée de « perdre la maîtrise » est-ce que vous pouvez m'expliquer comment techniquement tout est tout de même construit et structuré, avec les souffleries ? Est-ce vous qui avez écrit le plan de régie ?

Oui. Déjà, j'ai toujours été passionnée par les phénomènes naturels et notamment quand j'étais enfant, je voulais devenir, au début, cosmonaute et plus tard, météorologue. Pendant tout un temps, j'ai donc étudié les courants d'air, les nuages,... Je me suis passionnée pour les fluides. J'ai aussi fait des études qui étaient très proches de la mécanique des fluides. C'est donc un endroit qui ne m'est pas inconnu. Un tourbillon a toujours été pour moi un objet passionnant, parce que c'est l'endroit de la concentration. Quand je décide de créer en scène un endroit qui reste fixe, en courant d'air, je sais qu'il faut que je crée un tourbillon d'air. J'ai donc acheté six ventilateurs et les ai positionnés selon la modélisation la plus simple. Je savais que l'objet au centre allait rester sur place.

Après, ce que je veux dire c'est que, c'est un travail d'artiste et non pas un travail de scientifique, tout cela est fait *grosso modo*. Tout ça est fait en mesurant grâce à un fil, une craie, en faisant une croix à un endroit et après, c'est un *feeling*. Il s'agit aussi de savoir faire quelque chose d'imparfait pour que ça devienne intéressant. C'est l'imperfection, qui est celle de l'artiste. Lui met automatiquement son grain de sable dans le dispositif. D'ailleurs, le fait de rentrer dans l'espace est un grain de sable. Le modèle serait stable si je restais en-dehors mais dès qu'on entre dedans, le modèle meurt.

Je voulais justement en arriver à cette question de votre travail en tant qu'interprète – et celui des autres qui ont pris le relai. Comment est-ce qu'en tant qu'interprète, être humain, on trouve une place dans un tel espace, aussi fascinant, aussi gracieux ? Comment est-ce que vous avez travaillé le fait d'entrer au milieu de ces sacs plastiques ? Comment est-ce que vous décririez votre position dans ce système ?

Je commence à avoir quelques années d'expérience donc, au moment où j'arrive à la danse des sacs plastiques, je passe par une phase d'observation qui est très forte. Je regarde ce qu'il se passe. J'essaie de comprendre le mouvement de l'air et quelles sont les interactions. La première des choses, c'est que très vite, je sais qu'il est possible de créer un trou d'air. C'est ce que je fais avec le parapluie. Je travaille tous les trous d'air possibles. Je peux ainsi jouer à amener une marionnette vers moi en bloquant un ventilateur. Je vais alors faire un inventaire de tout ce qui est maîtrisable et de tout ce que je ne comprends pas. Finalement, je vais jouer sans arrêt à alterner entre maîtrise et totale absence de maîtrise. C'est ce qui fonde l'intérêt.

Après, une fois qu'on est dedans, il y a un vrai plaisir. C'est le plaisir que j'ai le plus développé dans *Vortex*, et qui existe quand je crée une marionnette plus grande que moi, à savoir le plaisir de trouver une partenaire. C'est comme si j'avais avec un être humain différent chaque soir et qui aurait des réactions totalement différentes à ce que je fais. C'est un endroit très particulier, qui devient passionnant parce que vous savez que chaque soir vous allez rencontrer quelqu'un d'autre. Mais qui n'est bien sûr qu'une matière volante, une matière plastique. Après, il y a mon passif de jongleuse, qui fait que j'arrive à sentir depuis l'intérieur la maîtrise de la trajectoire ou la maîtrise de l'objet. Je sens. C'est une autre forme de rapport quand je ressens que je vais pouvoir contrôler, quand je sais que je vais avoir une possibilité d'écrire avec ce matériau. Même s'il faut en même temps accepter que j'ignore à chaque fois comment les choses vont se reproduire.

Et les deux interprètes qui ont pris le relais, sont jongleuse et jongleur eux-aussi ?

Non, pas du tout. Cécile n'est pas jongleuse, elle est marionnettiste. Et Silvano est danseur. Jean-Louis, qui fait la version 1, lui, est marionnettiste. Ce qui lui pose d'ailleurs énormément de problèmes. C'est intéressant. Parce qu'il est dans le contrôle avec la marionnette, alors que dans notre cas, il ne touche jamais la marionnette. Parce que c'est l'objet de la fascination, c'est une marionnette qu'on ne touche pas mais qui donne énormément. Elle donne tout.

Comment vous travaillez avec un marionnettiste qui, justement, n'a plus d'objet ? Qu'avez-vous mis en place pour la direction du jeu ?

C'est très particulier, parce que tout de suite, ça lui a posé la question difficile de la fascination. Parce que le marionnettiste peut être vite fasciné par sa marionnette mais c'est quand même lui qui l'agit. Ce qui est donc terrible c'est qu'on réalise le rêve du marionnettiste.

Lorsque Patrick Conan, qui pratique surtout la marionnette-sac, a vu la performance pour la première fois, il était en larmes et il m'a dit « Tu as rendu la marionnette autonome ». C'est vrai, il y a quelque chose de ça. Alors que pour moi, ce n'était pas un acte volontaire du tout, parce que je ne viens pas de la marionnette. Mon parcours est plutôt celui d'une quête d'indépendance et c'est vrai qu'à cet endroit, ça résonne fortement.

Pour Jean-Louis, qui a d'ailleurs beaucoup travaillé avec Patrick Conan, une autre question a été « Qu'est-ce que je fais, moi, en scène ? ». Il a dû comprendre que finalement, il est la marionnette. Parce que l'objet est autonome. Le seul qui peut se raccorder à l'objet, c'est lui. Il est le seul qui peut tisser des liens. Elle, peut très bien s'en moquer ou, encore pire, le spectateur peut très bien se passer de l'artiste à ce moment-là.

Le seul moyen de recréer une nécessité de l'artiste est de tisser les fils d'une relation imaginaire. Comment alors va-t-on jouer de l'idée que c'est nous qui maîtrisons ? L'humain se situe à cet endroit dans une sorte de rêve : il vit réellement le rêve d'une marionnette devenue indépendante.

Vous voulez dire que le jeu passe par un récit imaginaire que l'interprète se fait à lui-même ?

Bien sûr.

Quel est le type d'indications que vous lui donniez lorsque vous lui avez transmis la pièce ? Est-ce que cela passait par des images en mentales ou des récits à se raconter ?

Oui, parce que sinon il n'y aurait que la technique. La technique est une base mais elle est d'un ennui terrible donc le seul moyen d'en sortir est de dire « OK, je vis cette situation et il y a quelque chose qui se raconte là-dedans ». Pour moi qui l'ai beaucoup joué, c'est la même chose. À chaque fois que je fabrique cette marionnette, au moment où je la fabrique, il n'y a pas une relation si forte que ça. Il y a quelque chose de mécanique. Mais au moment, où elle se met pour la première fois à respirer parce que l'air rentre dedans et qu'elle se lève, j'ai toujours la même émotion parce que soudainement, j'ai l'impression d'avoir donné vie. Dans cette simple impression d'avoir donné vie, je me raconte déjà quelque chose. Donc c'est une indication que je donne à l'interprète, en lui disant, « Tu ne peux pas rester insensible. Tu es la première personne à ne pas croire que c'est un sac plastique. Tu es la première personne à douter qu'il n'y ait pas la vie là-dedans ». Le travail de l'acteur, finalement, c'est la transposition.

À propos du jeu de l'interprète, comment est-ce que la qualité de ces objets, leur nature matérielle, influence la qualité du geste de l'interprète ? Comme vous venez du jonglage, est-ce que vous sentez que ces sacs plastiques déplacent votre gestuelle, votre rythme ?

Ils l'influencent dans le sens où ils ne laissent aucun choix : ils n'ont pas besoin de vous.

Du coup, vous adoptez quelque chose d'eux, de leur mouvement propre ?

Vous cherchez la place. Vous cherchez quelle est votre place. C'est pour ça que les gestes qui sont adoptés sont complètement ceux d'une relation. Le seul moyen que j'ai d'exister c'est d'entrer en relation. Alors je me demande à quel endroit il m'est possible d'avoir une action, une interaction. L'action sera donc celle d'attraper, de retenir, d'envoyer, ... Mais finalement c'est très vain. Il s'agit encore de regarder, d'accompagner. Il y a dans cette position de l'interprète une absence de volontarisme. Avec des éléments comme ceux-là, le jeu est le même que celui d'un dompteur. Le dompteur qui entre dans une cage, a une connaissance, de l'animal et de la relation. Il a un rapport de domination mais en même temps, il ne peut que douter car il ne sait pas le soir même dans quel état est l'animal. Il ne peut pas connaître ou écrire les réactions de l'animal et ne peut donc avoir qu'une sorte de *feeling*. Il est sans arrêt en train de sentir ce qu'il se passe.

Dans le cas de *L'Après-midi d'un foehn*, il n'y a pas le danger d'être avec l'animal. Le seul danger à sentir est celui d'être absent. Et l'endroit pour ne pas être absent, c'est de sentir, être à l'écoute de ce qu'il se passe, ne rien lâcher, être présente et écouter les gestes, écouter les mouvements. La seule technique est finalement d'être à l'affût.

En tant qu'interprète ou metteuse en scène, vous expliquez que la grâce de ces sacs plastiques peut vous tuer. Mais au-delà de cette interprétation qui est liée à ce que vous ressentez, quelle est la place que les spectateurs attribuent à cet interprète en scène ? Qu'est-ce que cela nous raconte de voir un humain au milieu de ce dispositif ? J'ai en tête, à titre de comparaison, les installations de Zimoun, dans lesquelles aucun interprète n'intervient en direct.

Cela nous parle d'humanité. Sans cet humain, il s'agirait d'une installation. Il ne s'agirait que d'une sublimation de la maîtrise. Alors que l'être humain amène une perpétuelle non-maîtrise. Grâce à lui la question devient : « Qu'est-ce que l'être humain est incapable de faire ? ». En vérité, on a beau l'éduquer, il est incontrôlable. On peut lui imposer en permanence des cadres, cela ne changera rien.

C'est donc l'irruption de l'humain qui crée l'injonglable ? Sans son imperfection, pas d'injonglabilité ?

Non, bien sûr. C'est le seul faillible. Parce qu'on pourrait rester douze heures à regarder la marionnette. L'artiste, lui, ne pourra pas rester douze heures. Il ne tiendra pas. C'est sa différence avec la machine.

Peut-être l'interprète produit-il un drame qui nous sort d'une fascination, que l'on pourrait avoir pendant des heures comme face à la mer ou à un mouvement infini. Cela m'amène à me souvenir que dans la version 2 de *L'Après-midi d'un foehn*, une autre forme fait irruption qui est celle du serpent. Pourquoi a-t-elle été créée dans cette version 2 ?

La première forme, la version 1, est vraiment la forme née d'une performance, de la création pour un musée, etc. Elle traite réellement de la jalousie et de la capacité de partage qu'a l'être humain. Dans *L'Après-midi d'un foehn* version 2, celle que l'on appelle *L'Après-midi d'un foehn*, il y a une autre dimension d'écriture. Avoir créé des danseuses m'a donné envie de faire un ballet. Dans un ballet classique, il y a des structures de références tels le corps de ballet, le coryphée ou la notion d'aventure. L'idée est donc que la première danseuse que l'on crée devient la danseuse étoile et va rencontrer des mondes. Il fallait donc qu'elle rencontre un autre monde que celui de sa propre humanité. C'est pour cette raison que je la transforme en Saint-Georges terrassant le dragon. Je reprends un mythe qui pourrait être tout à fait traité dans un ballet classique. Ce modèle influe sur la structure de la pièce : on a un pas de deux puis un quatuor. On a eu l'arrivée du grand ballet et puis on a ces grands retours de la danseuse étoile. Cette deuxième version est clairement une métaphore du ballet et le dragon concentre toutes les monstruosité qui pourraient arriver dans un ballet classique. J'intègre dans la trame un élément qui doit être vaincu.

Outre la musique dont nous avons parlé, il y a également l'écriture de la lumière qui entre en jeu. À quel moment arrive-t-elle dans le processus de création et de quelle façon écrivez-vous avec elle ?

La lumière arrive toujours en dernier, parce qu'il faut avoir placé le corps avant de lui chercher son ombre. La lumière nous permet de déterminer ce qui va être de face, ce qui va être de contre, ce que l'on va montrer, ce que l'on va dissimuler ou ce que l'on va laisser apparaître ou paraître. Une telle lumière ne peut donc être que la dernière touche apportée à cet espace.

La lumière est également toujours une sorte de rappel du temps. Donc il est évident, que quand j'écris une pièce la lumière est un élément qui existe toujours dans ma pensée. Mais elle pourrait très bien ne pas exister. Je veux dire que je pourrais imaginer une création sans lumière spécifique. Pour *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, il n'y pas de lumières particulières. Il y a un plein feu. Dans *L'Après-midi d'un foehn*, il y a un travail de lumières parce que je décide de rendre cette forme plus dramatique. C'est ce qui arrive à la fin pour créer du lien. La lumière va permettre de gommer certaines choses et de laisser voir que ce qu'on a envie de laisser voir.

À propos de « ce qu'on a envie de laisser voir », est-ce que vous pensez que dans *L'Après-midi d'un foehn*, le spectateur voit des choses qui sont invisibles ?

Non, il voit tout. Mais alors est-ce qu'il voit de l'invisible ? Certaines personnes vont imaginer qu'il y a des anges. C'est assez drôle quand certaines personnes me disent aussi qu'elles ont imaginé des éléments extra-sensoriels. Ça me fait beaucoup rire.

Mais sinon l'idée est vraiment que tout est visible. On voit les ventilateurs. Rien n'est caché. Pour moi, c'est une notion très importante. Très vite, quand j'ai écrit *L'Après-midi d'un foehn*, il était évident que l'installation technique est totalement visible mais qu'elle ne nuit pas à la pièce. On l'oublie complètement. C'est hallucinant. Elle existe mais on oublie que ce sont les ventilateurs.

La forme scénographique circulaire était présente dès le début ?

Oui, tout simplement, parce que pour travailler avec un vent qui tourne, il fallait nécessairement un cercle. Pour moi, c'était intéressant aussi parce que dans mon travail de circassienne, je n'avais jamais travaillé en cercle, parce que je ne ressentais aucune évidence à cela.

C'est étonnant dans le domaine du cirque.

Oui mais il me fallait en sentir l'absolue nécessité pour le faire. C'est-à-dire que pour *Vortex*, aussi bien que pour les deux pièces du vent, *L'Après-midi d'un foehn* et sa version 1, je joue avec le cercle parce qu'il n'y pas d'autres solutions. C'est une évidence parce que le vent tourne et parce que je travaille avec du vent.

Une nécessité technique a donc produit ce dispositif circulaire dans lequel le spectateur voit tout.

Absolument.

Est-ce que dans des dispositifs qui ne sont pas circulaires, et qui ne posent pas ce même rapport au visible – avec cette idée de tout laisser visible – vous travaillez autrement la lumière ? Est-ce que dans d'autres créations la lumière arrive plus tôt dans le processus ?

Sur *L'Après-midi d'un foehn* autant que sur les trois pièces du vent, la lumière est arrivée à la fin parce que c'était évident. Sur *Vortex*, c'était différent. La lumière arrive au moment où les matières commencent à être créées parce que la lumière est très en lien avec le travail plastique. On s'aperçoit qu'il faut qu'on travaille avec des lumières basses ou alors avec plutôt certaines couleurs. Ce sont des choses qui apparaissent seulement quand la lumière arrive.

Mais sur une pièce comme par exemple *Les Os noirs* que je suis en train de préparer avec Chloée Sanchez, la lumière est testée très en amont parce qu'on veut obtenir un effet précis mais ça ne veut pas dire qu'elle est totalement créée. Je veux dire que je ne travaille jamais en posant une atmosphère et en travaillant autour, ça n'a aucun sens. Cela voudrait dire que je me complairais dans ce que j'aurais créé alors qu'en général, j'essaie d'éviter une telle complaisance.

Je vous posais cette question parce que quand on travaille avec des matières fluides et brutes, la lumière peut aussi être ce qui donne forme.

Oui, elle révèle des formes. Mais ça, je peux l'anticiper. Je le sais avant qu'elle ne soit réellement créée. Je n'ai pas besoin de le voir.

Enfin, je voulais vous entendre sur votre conception du spectateur et la façon dont son regard peut influencer votre écriture. Lorsque j'ai assisté à *L'Après-midi d'un foehn*, la pièce était programmée en jeune public et je me suis demandé si c'était le cas dans tous les lieux.

L'Après-midi d'un foehn (version 1) n'est pas programmé en jeune public alors que *L'Après-midi d'un foehn* est programmé en jeune public.

C'est un choix de votre part ?

Oui, c'était un choix. *L'Après-midi d'un foehn (version 1)* pour moi est une pièce qui a une qualité de performance et elle peut être vue par tout le monde. *L'Après-midi d'un foehn*, je lui ai vraiment donné un caractère pour enfants.

Lorsque le public arrive dans la salle, il me semble qu'il y a un travail à faire pour qu'il soit mis face à des sacs plastiques et se mette à voir. Est-ce que quelque chose dans votre écriture se concentre sur ce type de conditionnement, à l'entrée ou à l'ouverture de la pièce ? Est-ce qu'il y a une sorte de rituel mis en place ?

Le seul rituel tient au fait que lorsque le spectateur rentre, le spectacle a déjà commencé. Il y a très souvent dans mon travail, ce principe de rappeler au spectateur qu'il est en retard sur nous. Je pense que c'est un des éléments importants. Je préfère donner au spectateur l'information qu'il

n'est pas attendu et que cela aurait été mieux s'il avait été à l'heure. Il y a donc ce rappel-là dès l'entrée.

La deuxième chose est que lui-même sait qu'il va voir un spectacle dont on n'arrive pas exactement à définir ce que c'est. Je l'oblige alors à se ralentir. Le temps de la fabrication est un temps très long. On pourrait très bien installer les spectateurs et faire bouger directement la marionnette. Mais cela retirerait la magie qui tient à se dire « C'est un truc tout simple. Ce sont deux sacs plastiques, une paire de ciseau et quelques bouts de scotch ». Pendant ce temps de fabrication, qui est un temps très studieux, j'entends les spectateurs dire « J'espère que ça ne va pas être comme ça tout le temps ». Mais c'est un moment important pour rappeler le spectateur au fait qu'il est là, dans cet endroit : « Pose-toi, prépare-toi, parce que tu vas voir, tu ne vas pas en croire tes yeux ». C'est aussi une notion importante par rapport à notre société qui va très vite. Tous mes spectacles maintenant commencent par une phase d'anesthésie. Les trois formes du vent démarrent sur la fabrication d'une marionnette, qui demande du temps. Sauf qu'au moment où la marionnette est pliée, le vent commence déjà à agir sur elle et on pressent qu'elle va bouger. Je suis comme l'anesthésiste qui dit « Vous allez compter jusqu'à 10 », alors « Vous comptez 1, 2, 3, 4... » et la marionnette bouge déjà. Vous êtes anesthésié. Je vois vos mâchoires, elles sont toutes béantes. Il y a donc un rituel particulier aussi à cet endroit-là.

Je conditionne le spectateur pour qu'il soit prêt à comprendre et surtout à lâcher la raison. Une fois qu'il est passé par cette phase, qui dure les quatre premières minutes, il se pose la question « Comment ça marche ? ». Alors il se met à chercher les fils, les aimants, toutes les technologies les plus modernes. Il est en général très déçu lorsque je lui apprends que ça n'est que du vent.

Est-ce que cela revient à poser un cadre pour que l'illusion fonctionne ?

Ça m'intéresse de contrer cette idée d'illusion parce que je ne supporte pas la magie. La magie nouvelle me laisse de marbre, à l'exception peut-être de ce que fait Philippe Collet. Moi, j'ai besoin de me confronter à quelque chose de très réel. Parce que ma génération, qui a été la première génération d'artistes de cirque qui ne sortaient pas de familles de circassiens mais d'écoles, ma génération s'est battue pour ramener une forme de réel dans nos pratiques. On voulait dire qu'il était possible de faire un spectacle avec trois balles et de raconter quelque chose. On n'allait plus être dans le trucage, on ne voulait plus être dans la sacralisation du geste virtuose. Moi, j'opte automatiquement pour la désacralisation de l'artiste. L'artiste que vous voyez dans *L'Après-midi d'un foehn* pourrait être n'importe quel artiste. Je travaille avec Jean-Louis, parce que c'est un bon interprète, à qui je vais pouvoir donner des directions mais *a priori* l'action est très simple. Quelque part, la force de la proposition, c'est qu'elle nous échappe. Et il n'y a pas de trucage. C'est-à-dire qu'on n'est pas là à se dire « C'est de la magie ! C'est incroyable. Phia Ménard est absolument... ». Non. Je suis une femme comme les autres, la seule chose, c'est que je suis artiste et que mon imaginaire m'emmène vers ce type d'endroits.

C'est intéressant d'essayer de comprendre à quoi tient ce qu'il reste de fascination, quand il ne s'agit plus d'illusion, quand il n'y a plus que le geste d'animation, mis à nu.

Cela tient au fait qu'il n'y a pas d'illusion justement. Une illusion, dans le sens propre du terme, c'est quelque chose qui n'existe pas. Alors que là, ça existe. La magie n'existe pas. C'est un

trucage, une maîtrise. Là, lorsque vous voyez ce sac plastique voler, il n'y a aucune maîtrise. Il n'y a qu'un phénomène physique, concentré dans un endroit précis. Ce phénomène que vous pourriez observer dans la nature, il est juste mis à cet endroit. C'est juste ça. Il n'y a pas plus. La question du « plus », elle est celle de la dramaturgie. À quel point ce phénomène est-il capable de raconter quelque chose ? Je cherche à savoir ce qu'on peut raconter avec ce phénomène, et juste ce qu'il faut raconter.

Donc c'est le montage et l'écriture qui vont faire que le « si peu » peut être un support pour l'imagination.

Exactement. Prenez une pièce comme *Umwelt* de Maguy Marin. Le principe est simple. Il y a des panneaux avec des miroirs. C'est au lointain. Il y a du vent qui circule. On voit en permanence deux ou trois corps qui passent et qui font les mêmes gestes à des endroits différents. Le mécanisme est une mécanique imparable. Il n'y a rien de plus simple. C'est fascinant et c'est incroyable ce que vous vous racontez à partir de si peu.

La question est de comprendre comment l'objet raconte quelque chose, à laquelle votre geste ne doit pas nuire. Il ne faut pas tirer la couverture à soi en se disant « Regardez, je sais faire ça. Regardez, je suis carrément géniale, génialissime, brillante, vraiment *wonderful*, appelez-moi *wonderwoman*. » Non. L'artiste doit laisser de la place au spectateur et admettre qu'il lira ce qu'il pourra ou voudra bien lire. Admettre que certains liront ce que nous avons envie de leur faire lire mais que ça ne peut pas être aussi radical pour tout le monde. Ou alors on fait un acte radical, mais c'est encore autre chose.

Est-ce que cette place laissée au spectateur tient aussi au fait que le regard du spectateur ne sera pas attiré vers l'interprète lui-même ?

Non, il sera surtout perturbé par le fait de chercher à comprendre. Il sera surtout perturbé par ça tout en étant fasciné par ce qu'il voit. Il essaiera de comprendre le système. Il essaiera de se positionner dedans, ce qui sera un acte difficile. Finalement, en sortant du théâtre, il va même continuer à chercher.

C'est cette question que j'évoque dans *Vortex*. Avec cette pièce, on voit bien un corps qui au fur et à mesure se décharge de ses couches. Il essaye de trouver qui il est ou qui elle est. La seule chose, c'est que je le mets vraiment en scène, d'un point de vue où la matière raconte sans que les mots soient nécessaires et cela repositionne vraiment la question. Le fait de travailler avec la matière va permettre à l'autre de se positionner. C'est toute la question de l'empathie. Quand dans *Vortex*, je suis enfermée dans du plastique, je sais très bien que le spectateur se dit « Comment elle fait pour respirer ? Je ne pourrai pas. Je ne pourrai pas. ». Le spectateur se positionne et se projette dans mon corps. Ce que je dis très souvent aux interprètes – pas forcément sur *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*, ni sur *L'Après-midi d'un foehn* mais sur d'autres pièces, comme par exemple *Belle d'hier*, c'est « Laissez la place dans votre corps aux spectateurs ». Quelque part, c'est un rapport de prostitution. C'est une façon de dire « Je vous prête mon corps. ».

Dans *P.P.P.*, j'imagine que c'est exactement comme ça que ça fonctionne.

P.P.P., c'est exactement ça. C'est vraiment « Je vous prête mon corps pour que vous viviez une expérience que vous n'êtes pas capables de vivre seuls ».

Est-ce que vous pensez que cette empathie peut s'éprouver non pas envers l'humain qui est en scène mais envers les matières qui sont en scène ?

Oui ! Regardez la fin de *L'Après-midi d'un foehn (version 1)*. Vous ne voulez pas que Jean-Louis détruise la marionnette. Quand il la détruit, vous lui en voulez à mort. Quand dans *Vortex*, j'ai construit ces marionnettes et que, après les dix premières minutes du spectacle, je tue tout le monde. J'entends la salle qui m'en veut à mort. On leur filerait des couteaux, ils me trucideraient.

Et du coup, est-ce que vous pensez que c'est en cela que cette pièce aurait quelque chose de marionnettique ? Est-ce que ça tient à ce déplacement de l'empathie de l'interprète à la matière ?

Oui. L'empathie tient au fait qu'on a offert un rêve et que, quand on le reprend, c'est horrible.

Enfin, j'aimerais bien vous entendre réagir à certains principes dont je fais l'hypothèse dans ma thèse. Qu'est-ce que ça vous raconte si je parle d'un principe d'oscillation, instauré dans les spectacles, entre l'opacité des matériaux et l'évanescence des figures ?

Est-ce qu'on peut parler de l'opacité d'objet ? Non, je ne crois pas.

Il s'agirait d'objets mis en scène mais qui, sur scène, ne renverraient pas à une figure dramatique. Contrairement à un objet-marionnette, par exemple, que l'on associe à une présence dramatique.

Ah oui ! Mais je parlerais plutôt du degré de détermination de l'objet. Par exemple, l'objet de jonglerie est un objet très déterminé. Il est reconnu tout de suite, pour sa fonction, son histoire, etc. L'objet indéterminé, lui, laisse un flou qui est intéressant. Je poserais donc plutôt la question dans ce sens : « Qu'est-ce qui est codé ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ? Et qu'est-ce qui se décode ? ».

Si je prends l'exemple de *L'Après-midi d'un foehn*, la première marionnette est rose. Si la deuxième est bleue, on pense au code garçon-fille. Donc la deuxième marionnette ne peut pas être bleue. La deuxième sera jaune ou verte ou même rose. En tout cas, j'ai immédiatement conscience qu'un objet, dans la société dans laquelle je vis, porte des symboles. Il est codé.

À chaque fois, que je travaille avec des nouveaux objets ou des nouvelles matières, je cherche à savoir quels symboles porte cet objet, quels symboles porte la couleur, quels symboles porte sa forme. Je cherche alors à savoir si je peux déjouer ce symbole ou si je mets cet objet au rebut. Ce n'est donc pas une question d'opacité mais plutôt de symbole. Un objet porte-t-il tout de suite quelque chose ? S'il ne porte rien, il m'intéresse. S'il porte déjà quelque chose, est-ce que je suis en capacité de le piéger ?

C'est là la plus grande question : est-ce que je suis en capacité de déjouer le regard du spectateur ? De déjouer ses attentes. Par exemple, dans *Vortex*, lorsque je détruis les marionnettes

à la neuvième minute, je déjoue un code. Le spectateur ne s'attend pas à ce que le spectacle vire complètement dans la direction opposée à la neuvième minute, alors qu'on aurait plutôt tendance à faire ça à la fin. Je me joue donc du code du spectateur, qui connaît la structure d'un spectacle avec un début, un développement, une fin. Moi, j'adore déjouer ça.

Détruire une image qu'on vient de construire.

J'adore contredire son attente.

C'est donc à l'échelle du montage du spectacle dans son ensemble que se joue cette contradiction des attentes ?

Exactement. Mais c'est au niveau de l'objet aussi, dont je sais que si je ne l'évacue pas d'une manière ou d'une autre, il va me piéger. Comment on regarde l'objet pour qu'il sorte de son cadre ? C'est pour ça que je dis très souvent aux jeunes artistes : « La grande question est de comprendre que tout a été fait et que dans tout ce qui a été fait, il faut connaître quelles ont été les avancées majeures et quels sont les endroits à partir desquels on ne peut plus revenir en arrière. ».

C'est ce que vous entendez par codes ? Qu'est-ce que le spectateur va faire comme association d'idées ou comme association à d'autres choses vues ?

Exactement. Complètement. Aujourd'hui, quelqu'un qui irait faire une forme dansée avec des corps recouverts de terre, avec une musique très précise, serait associé à *May B* de Maguy Marin. Même aujourd'hui, si vous travaillez avec un sac plastique et que vous le faites voler, inmanquablement vous serez associé à l'image de la pièce que j'ai créée. Sans arrêt, il faut tenir compte de ces codes. C'est avec eux qu'on travaille.

Le gros dilemme, c'est aussi qu'aujourd'hui, le spectateur est un spécialiste. Le spectateur est professionnel. Le spectateur a une télévision, un ordinateur, a lu des livres, a lu des bandes-dessinées. Il a énormément de références, qui sont les siennes propres. Dans ce cadre de références, il connaît les symboles. Ces symboles sont ceux qui sont rentrés dans la conscience collective. Il faut donc cerner cette conscience collective et il faut cerner à l'intérieur de celle-ci quels sont les symboles dont on ne pourra plus se défaire. Le seul recours pour s'en défaire est de jouer avec eux, en connaissance du sens qu'ils portent.

Ces références culturelles-là ne sont pas universelles, si ? Voyez-vous un décalage dans la lecture des spectateurs quand vous allez jouer dans d'autres pays ?

Dans d'autres pays, il y a d'autres références. Et cela donne d'autres réactions.

Quand je joue *Vortex* en Afrique du Sud, où je passe d'une peau noire à une peau blanche, bien sûr qu'il y a un autre sens et que je suis obligée d'en tenir compte. En tenir compte, c'est se préparer à comprendre pourquoi ça peut ne pas être perçu ou mal perçu. C'est une question propre à chaque société. Par exemple, quand je joue *Vortex* en Corée, ça fait scandale parce qu'à un moment, je touche mon sexe et que ce geste-là en Corée est un geste de pornographie. Ça choque. J'ai été prévenue qu'il fallait me méfier et qu'il y aurait des réactions.

C'est ça le travail du code. C'est comprendre que, pour regarder la société, il faut aussi comprendre ce qui fait qu'aujourd'hui les mecs ont tous une barbe et qu'ils jouent aux *hipsters* ; comprendre les codes vestimentaires, etc. Et savoir ce qui a été fait sur scène. Quels sont les moments qui sont restés importants dans l'imaginaire collectif ? Il faut comprendre pourquoi ceux-là on ne pourra plus les rejouer. Sauf si c'est juste pour le *business*.

Là, où vous pouvez voir tous les codes d'enfilage de perles les plus forts, c'est par exemple dans les créations du Cirque du Soleil. Tout est parfaitement codé pour que ça marche. C'est le produit parfait pour être sûr qu'il n'y ait jamais de contre-réactions.

Alors que, pour moi, l'art est une page de doute en permanence. Il faut qu'il le soit. Donc quel que soit l'objet que vous utilisez, dites-vous qu'il va être interprété et choisissez alors vous-même le sens dans lequel vous voulez qu'il le soit.

C'est sur ces critères que vous avez choisi les matières fluides ? Parce qu'elles échappent autant à votre maîtrise qu'aux codes ?

Oui, comme l'objet en lui-même n'est qu'une matière, on sait très bien que c'est perdu d'avance. Quand on me voit jouer avec de la glace, on sait que si j'attends, ça va fondre. Si je rate, ça casse. Plus il y aura d'eau, plus je vais glisser, donc tout cela est voué à l'échec. À cet endroit-là, le code est donc : c'est perdu d'avance. L'être humain a perdu mais par contre, ce qui nous intéresse c'est le combat. Se débattre.

6. Entretien avec Olivier Vallet (Les Rémouleurs)

Décembre 2017.

[La discussion a été amorcée, avant le début de l'enregistrement, à propos de l'atelier des Rémouleurs où Olivier Vallet m'accueille, et de mon sujet de recherche.]

[...] Le miroir liquide, c'est exactement ça parce que c'est un objet qui bouge tout seul, ou pratiquement tout seul, qui a un mouvement, qui transmet de la lumière, qui fait des choses qu'on peut déformer et qui en même temps, peut casser à n'importe quel moment. Il a une fragilité et ça aussi, c'est proche de la vie.

Est-ce que ce miroir liquide peut se briser et se recréer au cours du spectacle ?

Il peut se briser. On ne sait jamais quand. Sur un spectacle précédent, comme il ne se brisait jamais, il y avait des gens qui pensaient que c'était un objet en plastique. On le cassait donc volontairement. Parce qu'on voulait qu'on voit que ce n'était pas du plastique mais du savon !

C'est pour cet objet-là que tu as fait des recherches avec un physicien et pour lequel vous avez reçu un prix ?

Oui. Il s'agissait d'une manipulation qu'ils faisaient dans les laboratoires pour étudier de la matière pratiquement à une dimension. Parce que c'est de l'ordre du micron, l'épaisseur du film de savon. Et puis ça leur sert à étudier les turbulences. C'est Hamid Kellay, un physicien de Bordeaux, qui bosse sur les turbulences, qui a créé cet instrument. Il l'a créé aussi pour étudier le réchauffement climatique. Parce que les turbulences qu'on voit dans une bulle, ce sont les mêmes que celles qui se créent dans l'atmosphère.

Tu l'avais donc rencontré pour mettre au point le miroir liquide ?

J'ai rencontré Hamid Kellay mais seulement dans un second temps. J'ai d'abord rencontré François Kramer, qui est au CNRS et qui est le spécialiste des mousses et des bulles. Au début, il était très circonspect, il m'a dit « Vous, les artistes, vous n'avez pas de suite dans les idées ». Il m'a donné sa communication de dix-sept pages en anglais, publiée dans *The Journal of Physic*. Je me suis mis au boulot et puis je me suis servi de ma connaissance de marionnettiste à fils pour améliorer leur dispositif. Petit à petit, je lui envoyais mes résultats.

Alors que, dans leur manipulation, le film de savon tient trois minutes en moyenne, moi, je lui écrivais « Aujourd'hui, il a tenu vingt minutes. Aujourd'hui, il a tenu une demi-heure ». La fois d'après, « quarante-cinq minutes ». Alors il m'a proposé qu'on se revoie.

Pour reprendre un peu le fil des questions que je souhaitais te poser, dans le spectacle *Rêves et motifs*, toi, tu es uniquement du côté de la construction ou tu as également un rôle en scène ou à la régie ?

Au début, on avait imaginé que Anne et Florence feraient la régie elles-mêmes avec des systèmes de télécommandes. Mais elles ont tellement de choses à faire qu'elles ont laissé tomber et finalement, il y a une régisseuse. Moi, je n'ai été que sur la construction. Et puis j'ai donné des conseils. Je n'ai pas à être là lors des représentations, même si j'y suis souvent. Je suis les tournées, je viens aider, je propose des ateliers autour du spectacle.

Pour revenir au début du processus de création, est-ce que tu peux me parler de l'idée à l'origine du spectacle et me dire si tu identifies vos sources d'inspiration ?

À l'origine, Anne est tombée sur un entrefilet du *Monde*, « Le plus grand mathématicien du monde vient de mourir ». Elle s'est renseignée et a téléchargé le texte d'Alexandre Grothendieck. Ça l'a fascinée et elle voulait en faire un parallèle avec un texte d'Alfred Kubin. C'est un dessinateur. Quelques-uns de ses dessins sont publiés dans le dossier du spectacle. Mais au début, on était parti sur des textes de lui. Des textes assez fantastiques. Mais elles ont pas mal galéré. Au début, il y avait un metteur en scène, Nicolas Struve, qui était très branché par cette juxtaposition des deux textes mais ça ne fonctionnait pas. On a fait des représentations *crash test* et les gens ne comprenaient rien.

À ce moment-là Anne travaillait déjà avec une autre interprète ? Ce sont les deux personnes qu'on voit encore actuellement dans le spectacle *Rêves et motifs* ? C'est aussi Anne qui est finalement metteuse en scène et qui préparait le montage des textes avec Nicolas Struve ?

Oui. J'ai donné mon avis aussi sur le montage du texte.

Mais finalement, elles ont abandonné les textes de Kubin, pour que l'on comprenne un peu plus de quoi ça parle. C'est déjà assez complexe comme ça, même si ça ne parle pas beaucoup de mathématiques. Il y en a un petit peu. Ce qui plaisait à Anne, c'était la beauté formelle du langage des mathématiques.

Il n'y a pas de fil narratif dans *Rêves et motifs*. L'idée est de laisser la porte ouverte aux spectateurs. Bob Wilson qui dit que la télévision et le cinéma fonctionnent avec un schéma de compréhension de quelques secondes. On reçoit un truc, on le comprend tout de suite. Lui, dit « Je veux donner le temps aux spectateurs de rentrer dans l'œuvre ». C'est un peu ça qu'on cherche. On se laisse imprégner, on plonge dans un univers et puis peu à peu on démêle des fils.

Dans ton travail qui était de l'ordre de la construction, tu as conçu plusieurs mécanismes de projection d'images. Peux-tu me les décrire ?

Je peux te les montrer.

(déplacement vers l'atelier)

Il y a donc le miroir liquide et deux machines, qui sont des cyclopes. Ces machines viennent de très loin. Robertson les utilisait dans les années 1800 pour faire des spectacles de fantasmagories, d'apparitions de monstres, de fantômes, de spectres. C'était très à la mode, à l'époque, très gothique.

Est-ce que c'est la même chose que ce qu'on appelle la *camera lucida* ?

Oui, c'est une *camera lucida*. Le principe en est tout simple. Les objets qu'on met dedans sont projetés. Ce qui est intéressant c'est que c'est de l'image, qui n'est pas de l'image vidéo, ni du cinéma. Il n'y a pas de point, ni de pixel. C'est un pur reflet. En même temps, la limite de cet objet, qui le rend aussi intéressant, c'est que l'on a très peu de profondeur de champ. On ne peut obtenir le net qu'en un point, qui dépend de la lentille et de la distance entre le mur et la lentille. Dans le spectacle, les actrices manipulent des objets en papier à l'intérieur, ou des ficelles.

Peux-tu me décrire le montage de cet objet ? Ce n'est pas un secret ?

Non, ce n'est pas un secret. Je ne suis pas du tout dans l'ensecrètement. Le principe est extrêmement simple. Tu peux essayer.

(JP glisse sa main à l'intérieur de la camera lucida.)

Il fait chaud à l'intérieur. Cela n'empêche pas d'y manipuler du papier ?

Non. J'ai mis des ventilateurs à l'intérieur parce que le premier que j'avais fait n'avait pas de ventilateur et il ne pouvait marcher qu'une minute parce qu'après, ça brûlait. La lampe a en effet une très grosse puissance et il y a une grosse déperdition de chaleur.

Les interprètes travaillent donc sur ce flou qui apparaît autour de l'objet, sur cette aura ?

Oui. Ça fonctionne comme un appareil photo ou comme un œil, en fait. Ici, il y a un iris qui permet de régler la profondeur de champ. Si je le reserre, on gagne en profondeur et on perd en luminosité, comme dans un appareil photo.

Tu as repris un mécanisme qui existait tel quel ?

Non, je ne l'ai pas repris tel quel, parce que Robertson, dans ses mémoires, il note de fausses côtes pour ne pas être copié. Mais ce n'est pas lui qui l'a inventée. C'est le physicien, Charles, qui en est l'inventeur.

Robertson fait des spectacles de fantasmagories mais il écrit tout de même que ses effets sont liés à des mécanismes optiques ?

Oui mais c'est plus compliqué que ça. Il jouait un peu sur l'ambiguïté. Il jouait sur le côté surnaturel, tout en disant que c'était de la science. Il n'était pas le seul à faire des spectacles

comme ça mais il jouait beaucoup sur une espèce d'ambiguïté avec l'idée de revenants. C'était juste après la Révolution. Lui et ses collègues disaient aux gens « Si vous avez perdu un être cher, vous me donnez son portrait, vous me laissez trois jours et je le ferai apparaître ». Les trois jours lui servaient à engager un comédien, qu'il habillait d'après le portrait qu'on lui avait donné. Il projetait ensuite son image. Son système de projection était beaucoup plus gros que cette boîte. C'était une installation dans toute une pièce, très éclairée. Par ailleurs, il avait récupéré une chapelle d'un ancien couvent, qu'il avait au contraire complètement obscurcie, avec des velours noirs et tout un décorum. Il utilisait l'harmonica de verre de Franklin pour poser une ambiance un peu surnaturelle. C'est un instrument inventé par Benjamin Franklin. Ce sont des lames de verre que l'on mouille et on fait glisser ses doigts dessus. Ça crée des sons un peu planants.

Le comédien était donc dans cette pièce très éclairée, avec tout un dispositif optique qui passait à travers le mur. Notre image, ici, est inversée mais Roberston avait fait un système optique beaucoup plus complexe pour que l'image soit redressée. Il y avait plusieurs lentilles qui se succédaient. C'était assez complexe au niveau optique. Et finalement, l'image apparaissait sur un tulle.

L'image projetée apparaissait alors à l'échelle 1 ? Parce que là, l'image qu'on voit est très agrandie ?

Je ne sais pas exactement la taille à laquelle le spectre apparaissait. Il n'a pas laissé suffisamment de précisions.

Donc la *camera lucida* et le miroir liquide sont les deux principaux dispositifs créés pour ce spectacle ?

Oui, ce sont les deux principaux systèmes mis en scène dans ce spectacle-là.

On peut parler un peu du miroir liquide ? Est-ce que tu peux m'expliquer comment cela fonctionne ?

Oui. Alors le principe est que ça n'est pas une bulle mais un film de savon. C'est un peu la même chose que quand on met sa main en creux dans un liquide savonneux et qu'une bulle se forme entre nos doigts. Sauf que cette machine permet que ce soit permanent. C'est alimenté en permanence donc ça ne claque pas.

Tu as dû trouver le flux et le mécanisme d'alimentation qui permettaient cela ?

Oui. Mon amélioration par rapport au dispositif du CNRS, c'est qu'eux, ils l'alimentaient seulement par le haut. Donc dès qu'on l'ouvrait un petit peu, le film claquait parce que les bords n'étaient plus irrigués. J'ai donc créé un système pour multiplier les points d'alimentation. C'est alimenté par tous les côtés en-haut et ça coule en permanence. Il y a donc un réglage assez fin pour que le flux ne soit ni trop fort, ni trop lent, pour avoir la bonne épaisseur de film.

Après, on peut jouer dessus avec un système, que j'ai fabriqué. Parce que le miroir liquide projette aussi des couleurs. Quand on regarde une bulle, on voit des irisations à la surface du film de savon. Ces irisations dépendent de l'épaisseur de la bulle. Une bulle, c'est un sandwich fait

d'une couche de tensio-actif – le savon –, une couche d'eau et une autre couche de tensio-actif. Il y a donc des phénomènes lumineux d'interférences, qui vont créer les irisations qu'on voit à la surface de la bulle. C'est le même principe que ce que l'on observe dans une tache d'huile par terre. C'est pourquoi en jouant sur l'épaisseur des films de savon, on joue sur les couleurs qui sont produites. J'ai donc créé un système de réglage du flux en direct, qui me permet de changer les couleurs qu'il va projeter par réflexion.

Au cours du spectacle, il y a une maîtrise des couleurs de l'image ?

Non, ça, elles y ont renoncé. Le miroir liquide sert seulement à projeter des images, on ne s'en sert pas par réflexion. Tu envoies une image dessus, ça agit comme un miroir et donc ça renvoie l'image. Donc si tu mets quelqu'un devant et que derrière c'est sombre, tu vois le reflet de cette personne. Cela crée un reflet bizarre parce que, comme c'est une bulle, il suffit de souffler dessus pour que ça se déforme. C'est très étrange comme reflet.

Les interprètes jouent donc avec leurs propres reflets. Au cours du spectacle, ce film ne se casse qu'une seule fois ?

On ne sait pas. Ça dépend à chaque fois. Il y a notamment un moment où elles passent la main à travers : c'est possible de passer la main à travers sans le faire exploser mais la difficulté, après, est de retirer la main sans le casser. On peut aussi faire des trous dedans. On place une ficelle au milieu et puis après, on perce. Ce qui fait un trou et le reste du miroir liquide tient. Mais ça, elles ne le font pas. Elles ne font que passer la main dedans.

Quand tu conçois de tels dispositifs, autant le miroir liquide que la *camera lucida*, est-ce que tu construis d'abord puis elles les explorent au plateau ? Ou est-ce que tu fais des adaptations de tes mécanismes pour les besoins de la dramaturgie ?

J'avais déjà adapté mes machines en fonction de leur cahier des charges. Puis je leur ai proposé des choses. Par exemple, j'ai ajouté plein de lampes pour projeter ces irisations, ces couleurs. Elles les utilisent successivement pendant le spectacle. On a également créé des dispositifs de rideaux qu'elles déplacent pour capter ou non les images qui sont projetées.

Donc tu travailles autour de l'objet lui-même pour permettre sa mise en scène.

Voilà. Dans le spectacle, on utilise également une lanterne magique.

C'est quelque chose que tu as déjà construit plusieurs fois, non ? Il me semble que c'est un mécanisme qui revient dans plusieurs spectacles.

Oui. J'en rachète des vieilles et je les *booste*. Je remplace la lampe à huile, par exemple.

Peux-tu me parler du dispositif de la lanterne magique ?

Je peux t'en montrer, déjà. (*il se déplace vers une autre partie de l'atelier*)

Ça, ce sont des anciennes lanternes, que je bricole et que je *booste* avec des lampes bien puissantes et puis un système de ventilation pour ne pas que la chaleur fasse exploser la plaque.

Où récupères-tu ces machines ?

Je fouille, sur eBay ou dans les brocantes spécialisées. Il y a un rendez-vous spécialisé, à Argenteuil, tous les ans. Je vais y intervenir l'année prochaine. Ça s'appelle « Les cinglés du cinéma ». Il y a tous les fanas de vieux projecteurs et de trucs comme ça.

Parmi toutes celles que tu as en stock, tu sais pour quel effet tu vas choisir laquelle ?

Je les bricole à chaque fois en fonction du spectacle. Ce qui peut changer de l'une à l'autre, c'est son état, l'optique, la taille de l'image que ça va faire. Je ne change pas les lentilles. Quelques fois, elles sont complètes, d'autres fois, il manque des lentilles. J'essaie de bricoler.

Quand vous vous dites « On va commencer à monter tel ou tel texte », tu as déjà des dispositifs en tête, que tu as envie d'expérimenter en scène ?

C'est un va-et-vient entre l'invention technique et le texte. C'est-à-dire que le texte va suggérer des pistes mais il y a aussi ce que propose l'objet et ce qu'on va pouvoir faire avec.

Par exemple, quand tu parles des effets de reflets avec le miroir liquide, est-ce que, dans le texte, il y a des choses qui vous donnaient envie que les interprètes se dédoublent, etc. ?

Oui. Après on a aussi toujours en tête les machines qu'on a à l'atelier. Et donc toujours aussi la question « Qu'est-ce qu'on va en faire ? ». Ça fait naître des propositions, qui partent de la technique.

Là, je travaille sur une nouvelle machine. Je ne l'ai pas inventé. C'est une manipulation faite par des physiciens. C'est intéressant d'être au courant de ce qu'il se passe du côté des sciences, parce qu'ils inventent sans arrêt des choses et ils sont contents que les artistes les utilisent aussi. Il y a deux mois, justement, il y a eu un colloque sur deux jours, qui réunissait des physiciens, qui travaillent sur les bulles et les mousses, et des artistes qui jouent avec des bulles. J'y ai participé et je vais faire partie du comité d'organisation.

Quels artistes y étaient présents ?

Il n'y avait pas Pep Bou car il ne pouvait pas être là. Mais il y avait Pierre-Yves Fusier, par exemple. Enfin, des gens qui font des spectacles avec les bulles. C'est très beau. Moi, j'étais épaté par ce qu'ils faisaient. C'était très poétique. Il y en avait qui faisaient des marionnettes avec des bulles. Il y a un petit film qui a été fait par le service de communication de la faculté d'Orsay. En termes de présence, une marionnette en bulles, là encore, ça joue beaucoup sur la fragilité de la chose.

Pour revenir à votre processus de travail, après la phase de construction de tes objets, tu assistes donc aux répétitions et tu es présent sur les résidences ?

Oui. On a fait des résidences dans un lieu qui s'appelle la Grange Erquery en Picardie et puis on a beaucoup travaillé ici, même si c'est un peu limité en hauteur de plafond. La machine est un peu plus haute que ce qu'on peut monter ici. L'ensemble du miroir liquide est assez grand parce qu'il y a des écrans qui montent aussi vers le haut. On est donc trop limités en plafond. C'est pour cette raison qu'on cherche aussi des lieux de résidence pour expérimenter.

Comment est-ce que les actrices s'emparent des dispositifs que tu proposes ? Comment est-ce que vous travaillez le jeu avec ces machines et le fait de les rendre théâtrales ? Une fois au plateau, quels rapports se tissent entre les interprètes et les machines ?

Dans *Rêves et motifs*, par exemple, il y a un moment où Grothendieck parle de ses souvenirs d'enfance. C'est un souvenir d'enfance que j'ai aussi. Au cours de maths, il s'ennuyait parce qu'il lisait tout le cours le premier jour et avait tout compris pour la suite. Le professeur dit un jour que le diamètre d'un cercle doit être multiplié par π (3,14) pour obtenir sa circonférence. Or lui avait fait une rosace et avait donc répondu : « Non, avec une rosace, on voit bien qu'il faut multiplier par trois. Le professeur se trompe ». Au moment où on dit ce texte-là au plateau, les interprètes jouent avec des ficelles dans le cyclope. Ce n'est donc pas exactement ce qui est raconté mais c'est évocateur des idées de continuité, de ligne, de choses comme ça. Il y a sans cesse un va-et-vient entre ce que permet la technique et ce que suggère le texte.

Elles sont toujours au plateau avec les machines lors des improvisations ?

Oui. Mais elles travaillent aussi beaucoup avec du papier plié. Dans ce spectacle précisément, il n'y en a pas beaucoup mais elles sont très branchées origami. Elles ont beaucoup travaillé sur des pliages. On utilise pour cela du papier kraft qu'on a huilé. Ça demande un certain temps de préparation, parce qu'il faut huiler le papier kraft avec de l'huile de lin puis il faut attendre un mois pour que ça sèche bien. Ça donne une matière très intéressante.

Quelles propriétés est-ce que ce traitement à l'huile de lin donne au papier ?

Ça le rend un peu translucide. Ça donne un côté très chaud, que le kraft a déjà, mais ça lui donne aussi une souplesse et un côté translucide, qui peut l'amener à craqueler par moments. Je peux t'en montrer, je dois en avoir à côté. (*il s'éloigne mais revient sans le papier*) Elles ont tout emmené en Bretagne.

Ces pliages font donc apparaître des formes géométriques ?

Oui, ils font apparaître des formes géométriques, avec lesquelles on peut jouer. Partir d'un carré et faire apparaître un bonhomme. Ou au contraire, partir d'un bonhomme et obtenir un carré. C'est ça qui est intéressant : le pli et le dépli.

Les deux interprètes sont donc Anne et Florence. Est-ce que vous travaillez avec elles sur d'autres spectacles ? Et est-ce que ces deux interprètes ont une formation particulière ? Quel est leur parcours artistique ?

Florence travaille aussi sur l'oiseau et sur *Frontières* avec nous.

Anne et moi, on s'est formés sur le tas. On a débuté il y a très longtemps, au temps des dinosaures. On a débuté comme chanteurs de rue, avec des orgues de barbarie. C'est pour ça qu'on s'appelle les Rémouleurs. Parce qu'on reprenait le même mouvement. On chantait dans les rues et très vite, les marionnettes sont arrivées. On a d'abord fabriqué des automates pour les fixer sur l'orgue de barbarie, puis on s'est lancé dans la marionnette. On avait un agent à l'époque qui nous a dit « Si vous faites un spectacle jeune public, je vous le vends ». Alors on s'est dit « On va faire de la marionnette, ça nous branche bien ». On a donc monté *Pierre et le loup* en marionnettes à fils. Comme on n'avait aucune formation, ni en marionnette, ni en théâtre, ni en arts plastiques, et qu'on n'y connaissait rien, on s'est dit « On va commencer par la marionnette à fils parce que c'est ce qu'il y a de plus difficile ! On ne pourra donc pas faire n'importe quoi ! ». Logique ! Parce que la tentation est de dire « Je prends une marionnette à gaine » et puis hop avec quelques gestes très simples, ça marche tout de suite. Sauf que si tu ne connais pas la grammaire de la gaine, tu fais n'importe quoi. Alors que la marionnette à fils, c'est tellement exigeant, que ça impose une rigueur. Il faut être malade pour faire de la marionnette à fils ! Je n'en ferai plus jamais. (*rires*)

Florence, elle, est échassière. Je l'avais rencontrée lors d'un stage AFDAS que j'avais animé. Elle voulait arrêter de faire des échasses.

Leur façon d'aborder le plateau passe donc toujours par des objets ?

Oui. Il y a de l'interprétation parce qu'il y a du texte quand même. Il y a de la présence aussi mais cette présence n'est pas incarnée dans *Rêves et motifs*. C'est-à-dire qu'elles prennent le texte de Grothendieck à tour de rôle. Elles disent le texte en direct et il y a aussi un musicien sur scène.

Est-ce qu'elles ont des protocoles d'échauffement ou des pratiques corporelles particulières ? Ce qui m'intéresse est de comprendre comment elles se situent dans tout ce dispositif mécanique et scénique qui est très fourni. Comment est-ce qu'elles trouvent une justesse dans leur relation aux objets ?

Je dirais que la justesse par rapport aux objets tient à la précision du montage. La précision de l'installation. Le miroir liquide est un dispositif très exigeant. Pour que ça fonctionne bien, il doit être précisément réglé. Ça demande un temps de préparation et tout doit être bien calé. C'est comme cela qu'on trouve la justesse, quand tout est exactement à sa place, prêt à jouer.

Donc vous avez un long temps de montage pour permettre que tout puisse ensuite entrer en relation au plateau ?

Oui. Je dirais que c'est plutôt comme ça que ça se passe.

Dans leur jeu, les interprètes intègrent donc des gestes techniques ? Ou est-ce qu'elles tentent d'effacer ce rapport à la mécanique des installations ?

Gestes techniques, je ne sais pas... Ce qu'on a effacé, par exemple, ce sont les télécommandes. Au début, elles voulaient tourner le spectacle à deux, sans régisseur. Ça imposait des gestes techniques, qui étaient, par exemple, d'appuyer sur une pédale à un certain moment et on a jugé que c'était trop lourd. C'est, par exemple, un geste technique qu'on a effacé et à présent, il y a une régisseuse. Mais de façon générale, dans la compagnie, on a tendance à toujours assumer la dimension technique. On ne la cache pas. Au contraire, ça fait partie du jeu d'être dans des gestes qui paraissent techniques mais qui sont aussi habités.

Ce serait à la frontière entre dire le texte, présenter quelque chose et en même temps, mettre en place les mécanismes qui font voir ? À propos de cette visibilité justement, est-ce que l'éclairage global du spectacle est conçu en même temps que le reste ou seulement à la fin ?

Il est conçu en même temps. Il y a une autre personne qui est intervenue sur les lumières du spectacle mais j'avais conçu pas mal de choses. La lumière s'écrit aussi en dans un va-et-vient. On la crée sur des résidences où on a plus d'espace qu'ici. On a fait des résidences à Ivry où on avait un lieu de répétitions. Mais sur *Rêves et motifs*, le dispositif de visibilité est particulier parce que c'est un dispositif circulaire. On voulait que chaque spectateur ait un point de vue différent.

Pourquoi ? Quel sens est-ce que ça avait pour vous ?

L'idée est que chaque spectateur puisse avoir un point de vue différent sur le texte. Au début, tout le dispositif devait même être sur une tournette. On y a renoncé parce que c'était vraiment lourd à mettre en branle. Le miroir liquide, c'est quand même assez gros. Avec les machines en plus, ça faisait quelque chose de très lourd à mettre en mouvement. On a donc seulement gardé le côté circulaire. Et on a construit un gradin qu'on installe en circulaire ou en semi-circulaire.

Donc vous amenez toujours votre propre gradin là où vous vous produisez ?

Oui. Sauf si le lieu en possède un. Mais par exemple, elles vont passer l'année prochaine à la Reine Blanche, et là, ce n'est vraiment pas possible d'installer un dispositif circulaire parce que ça impose de démonter tous les sièges de la salle. Ça implique six heures de démontage et six heures de remontage. Dans ce cas, on va jouer en frontal ou semi-frontal. Je pense que ça joue quand même, parce que ça correspond à un point de vue.

Sinon dans notre dispositif, il y a quand même deux angles morts. On s'est rendu compte que le spectateur, dans ces angles-là, ne voyait pas bien. On a donc créé des allées à ces endroits. Il en fallait de toute façon pour installer les gradins. Et puis on arrive quand même largement, au minimum à du bifrontal.

Les deux interprètes sont toutes les deux tout le temps en scène ?

Oui, elles sont tout le temps en scène. Elles se passent des relais dans le texte et dans la manière dont elles portent le texte mais le texte n'est pas incarné. Il est dit et c'est au public de se projeter. Il n'y a pas un effet de présence de Grothendieck lui-même. C'est une présence du texte, avec des images qui servent de support à l'imaginaire, plus que la présence réelle d'un personnage, qui serait Grothendieck et qui raconterait son histoire. C'est vrai que par moment, on peut voir ça mais ça n'est pas affirmé comme ça.

Pour résumer, vous travaillez à la construction d'images sur des morceaux textuels ?

Oui, c'est ça. Ce sont des images qui accompagnent les textes.

Est-ce que toi ou Anne, vous avez un moyen privilégié de prendre et garder des notes des répétitions ? Et si oui, quel type de notes est-ce que vous prenez ? Est-ce qu'il s'agit de mots, de dessins ou autres ?

On travaille beaucoup en vidéo. Par exemple, on sort de trois jours de répétition de *L'Oiseau* dans une salle à Argenteuil, qui a beaucoup de hauteur de plafond – parce qu'il nous fallait six mètres de hauteur. Et en répétition, on se filme. On joue vingt minutes puis on regarde la vidéo. On se dit alors : « Ça, c'était bien. Ça, ce n'était pas bien. Cette image-là, elle n'est pas à sa place. ». Parce que *L'Oiseau*, c'est très calé par rapport à la musique.

Sur *L'Oiseau*, tu joues en direct ? C'est pour cette raison que vous utilisez la vidéo ?

Oui, je suis dedans. Sur *L'Oiseau*, je suis à la projection.

Sur *Rêves et motifs*, où tu ne joues pas, tu faisais ce travail de regard extérieur ?

Je n'ai pas assisté à toutes les répétitions mais je fais des retours de temps en temps. Je ne m'en prive pas.

À propos du son, il y a quelque chose dont on n'a pas encore parlé, qui est la musique en direct.

Oui. Cette idée était présente dès le début et on souhaitait partir de *Suites* de Bach. C'est un peu bateau comme association : Bach, les mathématiques. Mais en même temps, c'est tellement beau. Et puis on travaille avec un super violoncelliste, Éric-Maria Couturier, qui est un soliste de l'Ensemble inter-contemporain. C'est un grand musicien, un tueur au violoncelle.

C'est lui qui a eu l'idée de ces *Suites* ?

Non, Anne lui a fait cette proposition. On était très intimidé, parce que c'est une star. Il est très pris, il tourne dans le monde entier mais, en même temps, c'est une personne qui est intéressée par ce genre d'expérience complètement brindezingue. Ça l'a intéressé tout de suite.

Par ailleurs, il a joué, par exemple, un morceau d'un compositeur contemporain, avec uniquement de la musique corporelle. Il joue torse nu et il fait de la musique en se tapant sur le corps. Il fait des percussions corporelles. Mais sur *Rêves et motifs*, il ne fait que du violoncelle.

Par contre, ils sont quand même deux musiciens en alternance parce que lui n'est pas toujours disponible comme il tourne beaucoup. Donc il y a un autre musicien avec nous. Mais Eric-Maria, lui, se permet des improvisations. Il fait des choses magnifiques à partir des textes, dans lesquels il glisse des choses.

Mais *a priori* la correspondance entre la musique et les images est quand même pré-écrite ?

Oui, c'est très écrit.

Et est-ce que tu peux me parler dans ce cas de la façon dont tout s'écrit « en même temps » ou de la façon dont tout, musique, images, jeu, se tisse tout au long du processus ?

Pour te donner un exemple de comment tout se tisse en même temps, au fil de l'écriture, je vais te parler de la création précédente, *Frontières*.

En 2012, on avait été invité à participer à une résidence de création. Au début, je croyais que c'était une blague parce que j'avais reçu un mail de l'Institut Français de Rangoon, qui me demandait : « Est-ce que ça vous intéresserait de participer à une résidence de création avec des marionnettistes birmans, thaïlandais, indonésiens ? ». J'ai répondu : « Ne bougez pas ! C'est nous ! On vient ! ». On a donc fait cette résidence, qui a été super. Il y avait des Cambodgiens, des Thaïlandais, des Allemands, et des Birmans. Finalement, il n'y a pas eu d'Indonésiens. Nous avions un objectif de création. L'idée était de déterminer un thème commun et de faire une création collective.

Il y a eu de longues négociations sur quel devait être le thème. Ce n'était pas simple. Nous, on avait envie de parler de la liberté. Mais les Birmans et les Cambodgiens, vu les régimes politiques qu'il y avait en Birmanie et qu'il y a toujours au Cambodge, ils ont dit « Non, non, non, on ne va pas parler de ça, s'il vous plaît. On n'a pas envie de terminer en taule. ». On s'est donc dit qu'on allait retenir le thème de la maison. Ça ne mange pas de pain. Ça n'est pas brûlant politiquement.

Chaque compagnie était donc partie avec un petit spectacle sur la maison. Mais on a des techniques très différentes. Les Birmans étaient arrivés avec de la marionnette à fils. Ce sont des virtuoses de la marionnette à fils. Les Allemands étaient partis sur de la marionnette à gaine. Les Thaï et les Cambodgiens faisaient de l'ombre. Et nous, on avait amené un cyclope et un rétroprojecteur.

L'idée était ensuite de faire un seul spectacle avec ces cinq spectacles complètement différents. Ça a finalement créé plutôt une succession de spectacles à l'intérieur desquels chaque groupe intervenait sur le spectacle des autres. C'était des univers très différents les uns des autres. On avait aussi recruté sur place un violoniste birman, parce qu'on avait choisi des suites de Berio pour accompagner notre partie.

Cette expérience nous a mis en contact avec une compagnie de marionnettistes thaïlandais et on a eu envie de faire un spectacle avec eux, qui a été *Frontières*. On n'a pas réussi à le monter

entièrement avec eux parce que c'était trop lourd de faire venir six thaïlandais à chaque fois pour une représentation mais j'ai proposé à l'Institut Français de faire un séjour d'échange en Thaïlande. *Grosso modo*, le thème du projet était « techniques de projection du XVIII^e siècle français – lanternes magiques, boîtes optiques – contre techniques d'ombres traditionnelles thaïlandaises ». On a obtenu une bourse. La marionnettiste thaïe est venue nous attendre à Hat Yai dans l'extrême-sud de la Thaïlande et on a sillonné la Thaïlande rurale en minibus. C'était génial et on a rencontré plein de compagnies thaïlandaises, qui faisaient aussi bien des spectacles traditionnels, que des choses modernes.

Nous, on avait amené une toute petite forme, très légère, qui tenait dans une valise. On chantait des chansons érotiques en faisant du théâtre d'ombres. C'était marrant parce qu'on chantait en français et ils traduisaient. On jouait dans les villages, les cours des temples, les restaurants et il y avait une traduction en direct. Il y avait même parfois une double traduction, parce qu'il y avait la marionnettiste thaïe qui traduisait en thaï et dans certains endroits, il y avait une autre personne qui traduisait dans le dialecte local. On a donc fait tout ce voyage d'un mois et on est arrivé dans le Nord de la Thaïlande, là, où on avait fait la première résidence. Là, on s'est posé et on a commencé à répéter *Frontières*.

Francesco, le musicien avec lequel on a créé *Frontières*, est venu nous rejoindre et on a commencé à répéter conjointement. On a écrit la musique et les images en dialogue. Il n'y a pas de textes dans cette création mais toute la musique a été écrite conjointement au spectacle. On n'a pas créé une musique, qui viendrait se coller sur les images. Il improvisait sur les images, il enregistrait des sons. Il achetait des instruments, des cloches à buffles, des choses comme ça, sur les marchés locaux, et on construisait les choses dans un va-et-vient complet.

Vous n'étiez plus avec des marionnettistes thaïlandais à ce moment-là ?

Non. Il y avait Anne, moi et Bérénice. On s'était inspirés des techniques thaïlandaises mais le but n'était pas de refaire maladroitement ce qu'ils font très bien. L'idée était de détourner leurs instruments, de faire autre chose avec.

Vous avez appris à ce moment-là certaines techniques de théâtre d'ombres ?

Oui. On s'est approprié leurs techniques. Ensuite, on est revenus en France, on a terminé les répétitions ici puis on a fait la création en Indonésie. On a tourné en Indonésie puis on a joué à Bangkok, où plusieurs personnes de la troupe qui sont venues nous voir jouer à Bangkok. Ça leur a beaucoup plu. Ils étaient contents.

Je me posais la question, plus globalement, des emprunts dans ta pratique de manipulation d'images à des techniques de théâtre d'ombres.

Il y a des filiations, c'est sûr mais on a pour particularité de changer de techniques très souvent. On aime bien ne pas rester sur les mêmes techniques. Je te montrerai, si j'en ai le temps, la nouvelle machine sur laquelle je suis en train de travailler. C'est top secret mais ça va être d'enfer. Ce sera dans la prochaine création, sur un texte de François Place, *Les Derniers Géants*. Il y aura du théâtre d'ombres, cette machine et de la musique.

Pour revenir sur la musique de *Rêves et motifs*, outre le violoncelle, est-ce qu'il y a eu un travail particulier sur les voix ?

À un moment, il y avait du chant. Elles chantaient une chanson que cite Grothendieck mais ça ne fonctionnait pas. C'était un chant populaire allemand. Et, après Bach, ça ne marchait pas.

La dernière partie de mes questions porte sur l'écriture des images, la façon dont vous écrivez avec le regard spectatorial. On a parlé de ce dispositif circulaire, par exemple, mais de quelle manière est-ce que ce regard des spectateur·trice·s, vous l'anticipez et jusqu'à quel point est-ce que vous travaillez avec lui ?

Ce qu'on a en tête c'est qu'à aucun moment, il ne faut qu'il y ait une personne frustrée dans la salle. Il faut qu'il y ait toujours une image pour tout le monde. Que personne ne soit laissé au bord du chemin. Mais à part cette contrainte, les gens vont tous percevoir les images différemment.

Et est-ce qu'il y a une part d'aléatoire dans les images produites ? Tu parlais d'un montage très précis...

L'aléatoire vient du miroir liquide. C'est lui qui amène un côté vivant parce qu'il amène l'aléatoire. Mais dans les déplacements, les pliages, etc., tout est écrit.

Est-ce que tu penses qu'il y a une condition physique ou un état qui rend sensible au type d'images, évanescences, que vous créez ? Pour entrer dans ce type de spectacle et voir ce que vous voulez donner à voir. Est-ce que vous imaginez une sorte de conditionnement du spectateur par le rythme, par exemple ?

L'entrée du public dans la salle est un moment très important. C'est quelque chose qu'on essaye de soigner. On avait fait un spectacle, *Hulul*, qui était dans une tente. Un spectacle érotique pour enfants, qui avait très bien tourné. Quelque chose qu'on ne pourrait plus faire de nos jours. Avec la Manif pour tous, on se ferait taper dessus. Mais, à l'époque, ça avait très bien marché. On n'avait eu aucune subvention parce qu'on arrivait en pleine affaire Dutroux. On avait montré une petite forme et les directeurs de théâtre nous avaient dit « C'est magnifique mais ça ne tournera pas. ».

Finalement, on a bien tourné. Comme on était plutôt autonomes, on tournait dans plein de lieux. On faisait plein de délocalisations, programmées par des scènes nationales, et on se retrouvait toujours à passer un temps monstrueux à transformer des salles des fêtes minables en théâtres minables. Je m'étais alors dit que c'était embêtant de passer tout ce temps-là à ce type de travail et donc que ce serait bien d'avoir un dispositif complètement autonome, qui puisse jouer vraiment n'importe où. J'ai donc construit un petit chapiteau d'intérieur, dans lequel on installait le public. C'était une petite jauge. Il y avait une cinquantaine de spectateurs. On mettait les spectateurs dans la tente et ça nous permettait de projeter depuis l'intérieur, depuis l'extérieur, au plafond. C'était en bifrontal. Au début du spectacle, on était couchés au sol au milieu des enfants et on projetait au plafond. On faisait des ombres avec nos mains. Le public ne savait jamais de quel côté allaient arriver les images. Ça projetait en différents points du chapiteau. À un moment,

il y avait un tulle qui venait au milieu aussi. Ça changeait sans arrêt. L'idée, c'était que le spectateur soit toujours surpris.

Je me suis très vite rendu compte à ce moment-là que ce qui était important, et spécialement en jeune public, c'était l'entrée dans la salle. On avait donc un dispositif autonome qu'on pouvait installer n'importe où, dans une salle des fêtes, dans un gymnase, un théâtre et on créait toujours un sas. On faisait, où la comédienne disait un petit texte d'Henri Michaux. Les gamins rentraient par tout petits groupes. Elle leur disait ce texte dans une lumière particulière, puis on ouvrait la deuxième porte. Je prenais le groupe et il y avait une ligne blanche zigzagante qui amenait à la tente. Je disais alors aux enfants : « Il faut marcher sur la ligne. ». Les gamins adorent marcher sur une ligne. On a tous fait ça. C'était bien à ce moment-là parce que ça les concentrait. Ça cassait les groupes, ils ne pouvaient plus discuter, ils étaient absorbés. Après ils s'installaient dans le calme sous le chapiteau avant qu'un deuxième groupe n'arrive, etc. Ça nous permettait d'avoir une première mise en conditions.

Sur les autres spectacles, vous continuez d'avoir des rituels ou à attacher un soin particulier à la façon dont les gens arrivent ? Dans l'exemple dont tu parles, il s'agissait d'enfants mais j'imagine qu'avec des adultes, cette question se pose ici. Avec *Rêves et motifs*, est-ce que les premières images ou les premiers mots ont été choisis pour des raisons de cet ordre-là ?

Le début du spectacle, à un moment, c'était Anne qui finissait le réglage du miroir liquide. Elle était absorbée sur son escabeau, à régler les petits robinets. C'est très précis. Tu fais tomber une goutte par seconde, ça correspond au métronome 60. Pas plus, pas moins. Donc pour *Rêves et motifs*, ça joue aussi la manière dont on entre dans le spectacle. Ça reste très important.

Enfin, sur la construction de votre spectacle, j'ai une question beaucoup plus ouverte, à laquelle il est peut-être difficile de répondre mais est-ce que tu saurais expliquer ce que tu souhaites donner à voir ou à entendre à travers ce spectacle, *Rêves et motifs* ?

Ce sont des images qui sont polysémiques. Souvent les spectateurs voient des choses que nous n'y avons pas mises mais qui y sont quand même. Et si elles y sont pour lui, et bien il les prend et ça fait sens pour lui.

Le but est de ne jamais être illustratifs. C'est-à-dire qu'on ne veut pas que les images viennent appuyer le texte ou que le texte vienne appuyer l'image. L'intérêt, c'est la distance qu'il y a entre l'image et ce qu'on dit. Il ne faut pas que ce soit trop lointain sinon les gens sont perdus, et ils ne comprennent pas, ils sont frustrés. Mais il ne faut pas non plus que ce soit trop narratif et que ça suive trop le texte parce que là, ça n'a pas d'intérêt non plus.

[Un passage de la rencontre n'est pas transcrit. Il s'agit d'une démonstration par Olivier Vallet de sa nouvelle invention, qui sera mise en scène dans le prochain spectacle de la compagnie, à partir des *Derniers géants* de François Place. Celle-ci repose sur la projection lumineuse d'un film de savon, dont les irisations sont mues par le son diffusé.]

Est-ce que tu souhaites ajouter quelque chose par rapport à ces questions de présences évanescences et d'images apparaissant-disparaissant dans vos créations ? Peut-

être à propos d'autres créations, comme *Freaks* ? Ces effets y sont quand même présents, à côté des marionnettes qui sont des objets. D'ailleurs, dans *Rêves et motifs*, il y a quand même une marionnette de papier qui est vraiment plus un objet animé, clairement identifiable.

Oui, il y a la marionnette-papier, qui est un objet mais est-ce que c'est Grothendieck ? Ce n'est pas vraiment dit. C'est au spectateur de le voir comme une présence ou juste comme un objet. Ce n'est pas fléché. Et puis cette marionnette, elle change de forme à vue donc il s'agit de faire apparaître un personnage à partir d'un bout de papier. Cet objet est fait en papier huilé sur une armature en fil d'aluminium. Ça permet de lui donner une forme et qu'il garde la forme.

Enfin, par rapport à cette question de la présence qui t'intéresse, moi, ce qui me fascine dans le travail sur les spectres et les fantasmagories, c'est aussi le lien à la mémoire. Dans le sens où je suis historien de formation et ce qui me fascine, c'est l'histoire des arts et de toutes les techniques qui ont été abandonnées, alors que si on les reprend maintenant, avec nos outils contemporains, il y a plein de choses à faire. C'est le cas d'objets comme le rétroprojecteur. Moi, je rachète tout ceux que je peux parce que maintenant plus personne n'utilise ça sauf les marionnettistes.

Et justement sur cette hybridation des techniques historiques et des moyens contemporains, est-ce que l'absence de vidéo est une contrainte que tu te donnes ?

Ça ne m'intéresse pas et je n'y comprends rien. C'est compliqué et ça ne marche jamais. Je passe le moins possible par l'informatique. On a un jeu d'orgues à mémoire mais les pixels, ça ne m'intéresse pas. Ce qui est intéressant, c'est la présence. La vidéo est un média froid. L'image y est enregistrée et même quand elle est en direct, ça passe par un canal qui est froid.

Mais ce « froid » que tu ressens, ça m'intéresserait de comprendre ce qui techniquement le fonde, ce qui fait que la présence ne t'atteint pas.

C'est la même question que se pose Roland Shön, quand il dit : « Souvent, quand je vois un spectacle de théâtre d'ombres, j'ai l'impression de voir un dessin animé mal fichu. ». Quelle est la différence entre du théâtre d'ombres et du cinéma ? Il y a une vraie différence. C'est la texture, c'est la matérialité de l'écran, c'est la présence derrière, ou devant, l'écran. Il y a une question de présence qu'il faut mettre en scène. Il ne faut pas essayer de singer le cinéma. Même si on a une grammaire commune à celle du cinéma, avec des champs, des contre-champs, des gros plans, des choses comme ça, on n'a pas le même langage.

De savoir que l'interprète en scène est là, même dissimulé, ça joue. Le théâtre d'ombres, c'est exactement cette question de la présence.

La vidéo, par ailleurs, en ce moment, on en voit énormément, et elle est utilisée de façon très plate, comme une facilité. Il n'y a pas de travail sur la direction, sur l'écran. Ils ont gardé le schéma qui est là depuis la première projection des frères Lumière, c'est-à-dire un projectionniste, derrière les spectateurs, caché à la vue du public et un écran plat, blanc et qui ne bouge pas.

Sur un spectacle, on a utilisé la vidéo. C'était sur *Machina Memorialis*, un spectacle avec quatre musiciens, du quatuor Béla, et un petit peu de vidéo. Il s'agissait de films en super 8, des films d'enfance de Anne, qu'on avait retranscrits sur vidéo parce que sinon le cinéma en direct sur le

plateau, c'était impossible. Mais on avait gardé le grain de l'image. Enfin, moi, je ne suis pas branché cinéma et puis je suis incapable de démonter ou remonter une caméra.

On a quand même fait des projets avec du cinéma, parce qu'à un moment, il y a des gens qui sont venus squatter l'usine en face de chez moi. Je suis allé les voir pour savoir ce qu'ils faisaient et ils m'ont expliqué qu'ils faisaient des projections dans des *rave parties* des choses comme ça. Je leur ai dit que je faisais aussi de la projection. Eux, travaillent beaucoup sur de la pellicule grattée. Tu la grattes, tu la maltraites, qu'il y ait eu des films avant ou pas dessus. Tu la mets en boucle et puis ça tourne. Je suis allé faire un projet au Mozambique avec une personne de ce groupe-là. On avait emmené un projecteur de cinéma et on faisait des projections de films grattés sur le miroir liquide.

7. Entretien avec Benjamin Verdonck

Septembre 2017.

Pourriez-vous me raconter la naissance du projet *Chansonnette pour Gigi*? Arrivez-vous à identifier une origine, une source d'inspiration ou un premier fil que vous avez tiré ?

Oui, bien sûr. Il faut dire déjà que ce n'est pas la première fois que je fais ce genre de travail. Il m'a toujours intéressé de fabriquer des choses de ce genre. J'ai beaucoup été inspiré par Alexander Calder, qui est un peu l'exemple scolaire de ce genre de constructions avec des fils qui bougent. J'ai toujours été très intéressé par les formes mobiles et je construis déjà depuis longtemps des objets animés par des fils. Puis j'ai commencé à vraiment faire du théâtre. La première chose que j'ai écrite est *Notallwhomanderarelost*. C'était une sorte de théâtre sur une table. Il y avait des triangles, qui traversaient l'espace. C'était vraiment une histoire. J'ai fait des triangles de différentes tailles. Cela créait des effets de perspective. Les plus grands paraissaient plus proches, quand les plus petits semblaient lointains. Ils étaient en couleur ou pas et pouvaient venir de gauche ou de droite. C'était des contraintes très simples, qui étaient une sorte de présentation de base de ce qui se joue au théâtre. C'est une version schématique de l'acteur quand il est sur scène.

Pour *Chansonnette pour Gigi*, plus précisément, l'idée est que j'ai toujours voulu faire un théâtre avec seulement des portes. Des portes qui s'ouvrent et laissent voir un autre espace. Puis l'espace s'ouvre de nouveau et laisse voir encore un autre espace. C'était mon idée de base. Puis j'ai lu une bande-dessinée, dont chaque page représentait le même lieu à des moments différents. On voyait une chambre dans les années 1960, puis la même chambre, avec le même point de vue, dans les années 1920, puis le même lieu, il y a deux milliards d'années, etc. Pour moi les portes qui s'ouvrent sur différents espaces témoignent aussi de l'idée d'un temps qui passe, alors que le lieu reste. Voilà, c'était là mon point de départ.

J'ai alors travaillé avec un créateur lumière, Lucas Van Haesbroeck. On a bricolé, on a vu ce qu'on pouvait faire et puis on s'est dit qu'on voulait surtout travailler l'espace et la perception. Que voit-on ? Que pense-t-on voir ? Est ce qu'on voit un trou ou est ce qu'on voit du relief ? Une forme qui se creuse ou une forme qui s'approche ?

On a d'abord fait une maquette. On ne savait pas encore exactement ce qu'on voulait faire alors on a commencé par la construction, pour faire des essais. Mais rien ne marchait à cause du matériau qu'on avait choisi. Enfin, comme on n'avait plus beaucoup de temps, on a donc décidé de réduire notre proposition à une composition avec les panneaux qui marchaient. C'est comme ça que la pièce est née.

À propos des constructions plastiques, pourrais-tu me décrire les objets que tu mets en scène dans *Chansonnette pour Gigi*? J'en identifie deux : la première maquette du prologue puis le cadre animé, le grand castelet.

La première maquette est faite en carton plume. La deuxième est une construction en bois de pin, très simple. Il y a des cadres en bois de pin et du carton au milieu. Les panneaux sont en carton et certains cartons sont recouverts d'un papier de couleur. Généralement une sorte de jaune pâle et une sorte de gris pâle. Le carton est brun. Les ficelles que j'actionne sont faites de lin.

Qu'est-ce qui dans la première construction dont vous parliez ne fonctionnait pas ?

J'avais choisi un carton, qui est notamment utilisé pour faire des portes. C'est donc assez rigide. Il s'agit de deux pièces de carton, qui sont collées avec une sorte de structure dedans. Le problème est que ce matériau est très sensible aux températures et comme ce sont des panneaux sont assez grands, mesurant un mètre sur un mètre vingt, ils avaient tendance à s'incurver. Comme ils doivent bouger dans des rails d'aluminium, la moindre torsion les fait bloquer. On a donc vraiment travaillé pour les faire glisser. C'était un travail du bois très précis.

Quant à la maison qui est dans le prologue, l'histoire raconte que c'est la réplique d'une autre maquette. Est ce que c'est vrai ?

Oui, l'histoire est vraie. J'ai reproduit le modèle original et je l'ai agrandi de 7%.

Par quoi sont définies les tailles de ces objets ? Est ce que vous avez fait des essais et des changements à ce niveau ?

La taille de la première maquette, quand je l'ai vue, je me suis dit que c'était bien comme ça. Comme il faut que je joue pour cent vingt personnes, ça va si je la porte devant moi.

Pour l'autre, le castelet, on a d'abord calculé ce qui pouvait entrer dans une camionnette normale. On a calculé ce qui pouvait entrer en largeur dans une camionnette normale et le poids qu'on pouvait y mettre. À partir de ça, on a pris en compte les questions de visibilité. On a pris les mesures de chaque salle et on a construit cet objet de manière à avoir la meilleure visibilité, tout en respectant la contrainte de la camionnette.

Qu'est-ce qui guide le choix des couleurs ? Est-ce que pour cela vous avez fait des tests avec d'autres couleurs ?

Oui, j'ai fait des tests. Dans une scène, une seule fois, le jaune et le mauve entre en scène. Pour le reste, c'est vraiment des couleurs très pâles. J'utilise la couleur pour créer un contraste avec le carton, pour faire une figure. Sinon j'ai cherché des couleurs qui sont, en fait, plutôt des non-couleurs. C'est à la fin que la couleur entre vraiment.

Dans le spectacle que j'ai vu, les formes en mouvement sont principalement des rectangles mais j'ai vu que dans d'autres spectacles, parfois il y a aussi des triangles. Est-ce que vous pouvez expliquer ce qui guide le choix des formes ?

Le triangle, pour moi, c'était les acteurs qui entraient et sortaient. J'aimais cette forme parce que c'est la forme la plus simple. On a besoin de trois lignes pour faire cette forme. On peut aussi

faire un rond mais le triangle, c'est la première forme qu'on peut utiliser et qu'on peut modifier. Le rond, on ne peut pas le faire changer alors que le triangle, on peut jouer sur une ligne ou sur l'autre. C'était donc la forme la plus simple et puis, il me semblait qu'on pouvait y voir des bateaux, des acteurs ou encore des automobiles. C'était une forme qui ouvrait beaucoup de possibilités. Je trouvais alors qu'une seule forme suffisait. Pour moi, cette forme était une marque, un indice que quelque chose allait d'un endroit à un autre. La forme en elle-même était moins importante que le mouvement qu'elle rendait possible. Donc il y avait une seule forme, quelque chose qui bougeait.

Dans le cas de *Chansonnette pour Gigi*, je voulais faire des portes. C'est pour ça qu'il y avait plutôt des formes rectangulaires. Pour moi, ce sont vraiment des panneaux ou des portes.

Une fois que ces objets sont construits, comment est-ce que vous écrivez à partir d'eux ? Est-ce qu'il y a vraiment une succession chronologique entre la construction et la mise en scène ou est-ce qu'il y a des allers-retours entre l'atelier et le plateau ?

Ca marche beaucoup en allers-retours mais il faut dire que je suis de plus en plus familier de ce genre de constructions depuis ces dernières années. Je développe vraiment une sorte de "know how". C'est-à-dire que je sais à peu près comment faire ce que je veux faire. Donc quand j'ai des idées, je sais à peu près comment les construire. Je commence par faire des tests avec des petites maquettes. Puis j'en fais d'un peu plus grandes pour travailler avec le créateur lumière et enfin, je fais une sorte de construction en grand pour voir si la forme est bonne. Puis je retourne à l'atelier, je fais des dessins, j'essaie de créer une histoire et comme je n'arrive pas à créer cette histoire, je décide de prendre une certaine quantité de panneaux et je me dis « je vais le faire avec ça ». Puis j'essaye avec le grand, je commence à travailler, ça ne marche pas, alors je détruis de nouveau et je recommence, etc. C'est tout un processus comme ça. Ce n'est pas linéaire du tout.

Au cours de tous ces essais, est-ce que vous travaillez aussi votre propre jeu en scène ?

Oui, je suis très conscient de ce que je fais au plateau. Par exemple, dans *Notallwhowanderarelost*, la création avec les triangles, d'abord, j'étais le machiniste puis j'entrais dans le jeu. Je me baladais donc dans la construction et à la fin, j'étais un objet à mon tour. Je me plaçais dans un système que personne ne pouvait voir et j'apparaissais dans le fond, mon portrait faisait tout un tour. Je devenais un objet comme les triangles. L'idée était : « Comment moi, comme machiniste, je peux devenir un objet aussi ? ». Moi, entre les objets. Une sorte de pensée post-humaine.

Dans le cas de *Chansonnette pour Gigi*, je voulais être là, visible. C'est pour ça qu'on me voit au début avec la maison. C'est pour ça qu'on m'entend, que c'est moi qui parle. Moi, avec ma présence d'acteur. Moi, avec mon expression. Donc tu sais que je suis là et puis tu vois les choses bouger mais tu oublies que c'est moi, comme acteur, qui le fait. Je me fonds dans ce cadre.

Dans la dernière pièce que j'ai créée, il y a deux mois, j'ai demandé à deux autres personnes d'être interprètes. Elles sont en noir, donc on voit que c'est quelqu'un qui le fait mais on ne voit plus de qui il s'agit.

Est-ce que vous pouvez me décrire cette posture que vous avez par rapport à l'objet ? Par quel travail est-ce que vous parvenez à vous mettre en retrait par rapport à l'objet animé ?

Une fois, j'ai fait un décor pour une grande salle. Dans une pièce où je jouais aussi. C'était avec trois triangles géants et d'autres objets, qu'on manipulait avec des ficelles. Je devais mettre beaucoup de force pour tirer les ficelles et faire bouger les objets. Dans ce cas, même en tant qu'acteur, j'avais besoin d'une sorte de tension physique pour faire marcher l'installation.

Dans les petites choses que je crée maintenant, je n'ai pas besoin d'une très grande force mais j'ai besoin d'une force très précise. Parce que ça reste des instruments avec lesquels je joue. Ce ne sont pas des objets très solides, sur lesquels on peut tirer n'importe comment. Surtout avec les triangles, j'ai fini par bien les connaître mais il fallait beaucoup d'entraînement pour réussir à les faire bouger. C'est donc comme un exercice de cirassien ou de musicien qui manipule son instrument et qui doit exactement savoir où mettre ses doigts, s'il veut jouer ce qu'il veut.

Avec *Chansonnette pour Gigi*, ce n'était pas exactement comme avec les triangles mais il y avait aussi besoin d'une certaine connaissance de l'instrument, pour savoir, par exemple, où sont les ficelles. Parce qu'elles sont marquées d'une manière que je suis le seul à pouvoir lire. Et puis il faut avoir une connaissance de l'instrument pour savoir en jouer. Donc le jeu n'est pas tellement physique dans le sens où il faudrait y mettre des forces mais il faut beaucoup de précision.

Est-ce vous qui avez écrit le texte du spectacle ? Comment s'est-il construit ?

Oui, c'est moi. Mon envie, à l'origine, c'était de créer quelque chose qui soit comme une chanson, une « chansonnette ». Or, dans une chanson, selon moi, tu ne comprends pas toujours les mots. Tu entends et tu peux sentir ce qui est chanté. J'aime beaucoup cette façon de faire de la musique et je voulais créer une pièce de théâtre comme une pièce de musique, qu'on peut comprendre sans les mots. J'aimais l'idée d'une chanson que l'on chante aux enfants pour les endormir. Une façon de leur dire « Dors bien, sois tranquille, ne t'inquiète pas, ça va aller. Demain est un autre jour ». [...] Je me suis dit « C'est fantastique ! Le monde est en feu et toi, tu fais une toute petite pièce, où tu dis "Ça va aller, ça va aller, tout est en ordre" ». Mais j'ai pensé que cette énergie du monde, qui est en feu, était nécessaire dans la pièce, d'une manière ou d'une autre, pour créer un contraste.

J'avais déjà écrit une conversation entre moi et ma plus jeune fille et je l'ai utilisée comme une sorte de courant de conscience, comme des mots qui viennent et qui s'en vont, indépendants du mouvement de la boîte. Il y a la boîte qui bouge. La musique qui vient et s'en va. Il y a le texte qui va et vient. C'est comme dans l'univers. Il y a différents niveaux d'importance. Peut-être que quelque chose est très important pour toi mais dans le contexte universel, ce n'est presque rien. Il y a des étoiles qui bougent. Elles bougent presque tout le temps, quoi qu'il arrive et toi, tu as des histoires très personnelles, très importantes pour toi, et pour toi seulement.

Est-ce que ça veut dire qu'il n'y a pas d'écriture des correspondances entre le texte et les images ?

Oui c'est ça. Il y avait, d'une part, le texte que j'étais en train d'écrire et, d'autre part, il y avait les mouvements mais ils n'étaient jamais coordonnés.

Les mouvements, eux, sont très écrits ou il y a aussi une part d'aléatoire ?

Non ils sont très écrits. Il n'y a pas d'improvisation du tout.

À ce propos, vous utilisez des mouvements souvent verticaux ou horizontaux... pourquoi pas une diagonale ?

C'est une contrainte que je me suis donnée. « Je vais faire avec ça ». Dans le travail de l'atelier, tu as du matériel et tu fais des maquettes avec ce que tu as. Tu construis, et puis à un moment, tu t'arrêtes et dis « C'est bon, pour cette pièce. C'est bien comme ça ». Et bien c'est pareil avec le mouvement. Avec les deux mouvements, fermer et ouvrir, tu écris le monde. C'est une belle contrainte.

Comment s'est écrite par ailleurs la musique ? Les musiciens, qui sont finalement au plateau, sont-ils avec vous depuis le début de la création ?

Je les connais tous les deux. Je les ai présentés l'un à l'autre et leur ai demandé s'ils voulaient jouer ensemble. L'un avec la guitare et l'autre avec son instrument. J'adore cet instrument dont le bassiste joue. C'est un instrument à cordes africain. C'est vraiment la base de la musique. Tu as deux flux avec lesquels tu joues. Moi, je leur ai donné une direction assez claire, sur le genre de musique que je voulais. Ils sont donc venus, ont joué ensemble et ils ont composé quelque chose.

Mais au bout d'un moment, on n'avait plus beaucoup de temps. La construction ne fonctionnait pas donc on passait notre temps à faire de la construction. Les musiciens étaient dans la même salle que nous et ils jouaient toute la journée, tout le temps, en continu. Et de temps en temps, on leur disait « ah, ça, c'est beau ». Les choix ont donc été plutôt intuitifs.

La musique, la lumière et le jeu se sont donc construits parallèlement au fil du processus mais il n'y a pas forcément de correspondances écrites entre les choses, c'est ça ? Ce sont des hasards qui créent cette impression ponctuelle que les différents éléments résonnent précisément ensemble ?

Le but était vraiment de ne pas avoir des choses écrites et que tous les éléments soient indépendants.

Pour autant, est-ce que vous avez l'habitude de garder des traces de ce que vous faites au cours de la création ? Est-ce que vous notez certaines images, certains jeux de lumières ? Et comment ?

Je prends beaucoup de notes, oui. Avec des mots et avec des images. Comme je suis à la fois metteur en scène et régisseur, c'est un peu difficile de voir ce que je fais. J'avais donc envie de noter ce que quelqu'un qui regarderait pourrait voir. Je notais ce que j'imaginai qu'il se passait. Moi, j'ai aussi besoin d'une certaine narration pour moi-même. Donc pour les panneaux que j'ouvre, il y a autant d'histoires que je me raconte pour me rappeler, comment et quand ils s'ouvrent. Toute une histoire dans ma tête me permet de me souvenir du jeu.

Est-ce que c'est une narration très abstraite ou est-ce qu'il s'agit vraiment de récits ?

Ce sont plutôt des mots mais de temps en temps, c'est abstrait. Mais je dis ça parce que, quand je note, et que j'essaie de mettre des mots, ça me force à entrer autrement dans la création. Ça me permet de lire la machine différemment et ça me permet de mieux connaître l'instrument. J'essaie de chercher tout ce qu'il peut raconter. Tout ce qui est possible. Ça me permet d'entrer vraiment dedans.

Cela rejoint ma question précédente sur l'aléatoire mais est-ce qu'il y a un travail de montage à partir de séquences visuelles ou musicales identifiées et isolées ? Et si oui, suivant quelle logique est-ce que les séquences sont alors organisées chronologiquement ?

Tout d'abord, il y a un côté très pratique. Il y a ce qui marche et ce qui ne marche pas. On fait donc une sélection. Avec les éléments qui marchent, on crée une composition, qui est – dans mon cas – totalement arbitraire. La seule ligne directrice, c'est l'idée d'une direction, à savoir cette boîte qui s'ouvre et qui se creuse en profondeur pour à la fin, qu'il y ait un grand vide, avant que la boîte se referme de nouveau. Le mouvement global est celui là. À partir de lui, j'ai commencé à composer. Pour *Notallhowanderarelost*, le processus d'écriture était différent. Il s'agissait plutôt d'un modèle basé sur une sorte de mathématique. Quelque chose venait successivement du troisième plan, du deuxième plan, du premier plan. C'est une sorte de mathématique. Mais pour *Chansonnette pour Gigi*, la composition est vraiment rythmique.

Est-ce que cette écriture rythmique nécessite d'installer les spectateur·trice·s dans un état particulier, pour leur permettre de voir ou de sentir ce qu'il a à sentir à travers cet agencement arbitraire et ces formes abstraites ? Est-ce que tu procèdes consciemment à une sorte de mise en condition des spectateur·trice·s ?

Je voulais que la boîte, la musique et le texte fassent faire une sorte de voyage dans un monde inconnu. Je voulais proposer d'être pendant trois quarts d'heure dans un monde différent. Comme quand tu fais du yoga. Tu essayes de t'échapper de tes pensées quotidiennes, c'est le même genre d'exercice. Je souhaitais que le public atteigne ce stade, entre dans un tel univers.

Est-ce que les prologues ont un rôle particulier ? Il y en a un dans *Notallhowanderarelost* comme dans *Chansonnette pour Gigi*.

Le prologue est une façon d'introduire le voyage. C'est comme si je disais « Bonjour, je suis ici, je vous emmène avec moi », quelque chose comme ça.

Vous dites avoir travaillé sur l'illusion d'optique avec le créateur lumière. Est-ce que dans votre vocabulaire, dans votre pratique ou dans votre formation, vous voyez des influences de la magie ?

Je viens d'une éducation au théâtre, où le principe était « rien dans les poches », aucune magie, on montre tout. Dans le théâtre brechtien, on n'a pas besoin que le public croit à ce qu'il

se passe. Il doit penser par lui-même et cela se traduit beaucoup dans la forme. Tu vois tout. Tu vois que c'est l'acteur qui éteint la lumière, etc. J'aime beaucoup ce principe.

Ma traduction personnelle de ce principe consiste à faire des choses très simples. Ce que j'adore aussi – et c'est quelque chose qui arrive dans mon travail ces dernières années – c'est que, le théâtre est l'endroit, où il se passe des choses qui n'appartiennent pas au quotidien, qui sont incroyables. C'est pour cette raison qu'on peut faire des choses sur scène qu'on ne peut pas faire ailleurs. C'est ce qui est super. Pour moi, la magie reste dans le fait que quelque chose se passe, tu sais que c'est du théâtre, tu sais que ce n'est pas vrai mais tu te dis quand même que c'est incroyable. Pour cette raison, ces dernières années, j'apprécie l'idée de l'illusionnisme. Mais j'essaie toujours de le pratiquer de manière très basique. Il s'agit d'apprendre à voir plus que de créer du grand spectacle. L'effet que je crée est finalement très silencieux, très lent. Il faut donc vraiment avoir envie de voir. Tu ne perçois de la magie que si tu as vraiment envie de voir.

Est-ce que toutes les manipulations sont potentiellement visibles ou est-ce qu'il y a quand même quelques trucages ?

Dans cette pièce-là, rien n'est truqué. Ce sont des ficelles, onze panneaux et quatre bandes de LEDs. C'est simplement le jeu avec ces trois LEDs qui crée l'illusion.

Dans le nouveau spectacle que j'ai créé, qui dure quinze minutes, je vais encore plus loin puisqu'on ne joue qu'avec la lumière et l'ombre. Il n'y a plus de couleurs, il y a seulement les panneaux et très peu de lumières. Quand la lumière s'éteint, il ne reste que l'ombre, qui tombe sur le panneau en-dessous et quand les panneaux bougent, on ne distingue plus si le cadre s'ouvre ou se ferme. Il y a tout un jeu avec l'ombre, qui fait voir des mouvements dans des directions opposées. Il s'agit vraiment d'exercices, où on explore, suivant certaines contraintes, les possibilités de perception.

J'ai quelques dernières questions moins techniques, qui portent plutôt sur la façon dont vous imaginez, où entendez les choses. À quoi est-ce que vous associez le motif de la maison ?

La maison, c'est d'abord cette maquette. Puis il y a la boîte, qui dessine une sorte d'espace intérieur. La maison, c'est la famille et puis, de la même façon que je voulais créer une chanson pour endormir les enfants, la maison renvoie à l'espace personnel et intime. C'est aussi à l'inverse le monde où tout le monde vit. C'est une très belle métaphore pour parler du monde.

Pour terminer, comment entendez-vous ma proposition de parler de votre théâtre à partir de présences qui se déploieraient, non seulement, dans votre jeu d'acteurs mais aussi en-dehors et entre les objets et les formes ?

C'est exactement ce que je fais. Les présences sont bien en-dehors de moi. Mais je choisis de créer cela non pas avec des objets quotidiens mais avec des formes. Je trouve ça incroyable de pouvoir regarder des triangles qui bougent pendant trois quarts d'heure ou simplement des panneaux qui s'ouvrent et qui se ferment. Pour moi, ce sont alors vraiment les objets qui parlent. Ils véhiculent certainement une grande présence, oui.

8. Entretien avec Gisèle Vienne

Avril 2018.

Pourriez-vous me parler de l'origine du projet et des premières étapes d'écriture de *I apologize* ?

I apologize, c'est une pièce que je crée en septembre 2004 après avoir créé quatre pièces en collaboration avec Étienne Bideau-Rey. Donc c'est la première pièce que je crée seule à la mise en scène et à la chorégraphie. C'est également ma première collaboration avec Dennis Cooper. Donc peut-être que c'est surtout le début de la collaboration avec Dennis Cooper qui est très signifiant sur *I apologize*. Si la littérature, la philosophie ont toujours été très présentes dans ma vie et dans mon travail, elles sont visibles et sont travaillées de manière assez différente d'un projet à l'autre.

On a mis en scène *Splendid's* de Jean Genet avec Étienne Bideau-Rey. Ce qui a été notre première mise en scène. Puis nous avons mis en scène *Showroomdummies*. *Showroomdummies* était très librement inspiré de *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch. C'est vrai qu'avec *Splendid's*, nous commençons notre travail avec des danseurs. Nous découvrons très concrètement au plateau le travail avec les danseurs et on a fait là nos premières expériences chorégraphiques. Avec *Showroomdummies*, l'enjeu de travailler vraiment l'écriture gestuelle, en lien avec la musique, avec une très grande autonomie vis-à-vis du texte, c'était un des enjeux, qui était peut-être plus important pour nous, d'ailleurs, que d'un point de vue formel. Donc c'était vraiment de voir jusqu'où nous pouvions aller. Nous étions très jeunes. On avait vingt-cinq ans quand on l'a mis en scène. C'était vraiment nos premiers pas, plus francs, en tant que metteurs en scène-chorégraphes.

Mais la littérature a traversé tous les travaux. J'avais déjà lu *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet dans les années 90 et à ce moment-là, je n'avais pas bien compris ce texte. J'étais passée un petit peu à côté. Et en 2002, au moment où Alain Robbe-Grillet sort *La Reprise*, son dernier roman, je lis des choses au sujet de ce nouveau roman, je l'entends parler et je comprends qu'il y a quand même dans sa littérature quelque chose qui pourrait beaucoup m'intéresser. Donc je lis *La Reprise* et je me passionne tout à fait pour l'écriture d'Alain Robbe-Grillet. Passion qui est encore toujours très vive aujourd'hui.

Donc à l'origine d'*I apologize*, il y a vraiment la lecture – enfin, la redécouverte, la compréhension – la compréhension à ma manière – de l'écriture d'Alain Robbe-Grillet. Donc *I apologize* est une pièce qui est sous l'influence très forte d'Alain Robbe-Grillet, d'un point de vue formel et d'une certaine manière aussi sur le contenu.

Mon désir aussi à ce moment-là était de travailler en collaboration avec un écrivain. Ce qui semble le plus évident était de solliciter Alain Robbe-Grillet lui-même, qui était encore en vie. Mais j'ai réalisé que j'étais tellement sous l'influence d'Alain Robbe-Grillet que c'était presque trop de le solliciter. C'est-à-dire que ça allait trop dans le même sens. J'avais besoin de contradiction ou, en tout cas, de tensions dans le choix de la collaboration avec l'écrivain. C'est pour cela que j'ai sollicité Dennis Cooper, qui me semblait à la fois avoir des liens très forts avec ce qui me passionne et l'écriture d'Alain Robbe-Grillet et en même temps, y apporter des

contradictions tout à fait passionnantes. Dennis Cooper habitait à Los Angeles à l'époque et il avait été invité à donner une conférence à la villa Gillet. À ce moment-là, – particulièrement sur cette création et à ce moment-là – j'avais peu de sous donc je ne pouvais pas vraiment inviter quelqu'un à venir de Los Angeles. Mais du coup, on a profité de cette conférence pour faire un premier essai.

On s'était écrit pendant quelques mois, par mail et par courrier, entre Los Angeles et Paris. Il me donnait l'autorisation, avec plaisir, d'utiliser ses textes. Mais une des choses qui m'avait frustrée dans le travail sur Jean Genet, c'était que Jean Genet était mort. J'ai dialogué avec le fantôme de Jean Genet mais j'aurais aimé dialoguer avec lui. Parce qu'on a fait des choix qui avaient leur pertinence mais c'est vrai que j'aurais aimé travailler avec Jean Genet sur l'adaptation de son texte et sur les choix de mise en scène. Donc ça me tenait à cœur de travailler avec un écrivain vivant et de travailler vraiment avec lui, autant le texte que la dramaturgie.

Dennis m'avait d'abord autorisée à utiliser ses textes mais je lui disais « C'est une vraie collaboration dans un échange régulier, que je recherche, et une écriture originale ». Donc on a profité de ces premiers jours du mois de janvier 2004 pour se rencontrer. Et puis on a fait une première esquisse des vingt premières minutes de la pièce. Parce que si la littérature de Cooper me passionne, je ne sais pas qui est l'homme derrière ces textes-là et ce n'est pas du tout évident qu'on arrive à travailler ensemble. Donc je lui ai dit « Passons quelques jours ensemble et ensuite, nous déciderons si nous pourrions collaborer ou pas ». Ces premiers jours ont été vraiment extraordinaires d'évidence. J'ai montré à Dennis les dix-sept poupées et les caisses que j'avais déjà réalisées. J'avais déjà écrit une partie de la pièce. Je lui avais envoyé des textes auparavant. Donc je lui ai montré une première esquisse de ce que pourrait donner la pièce et on s'est très bien entendu. Chaque fois que je lui disais quelque chose, il savait en gros déjà de quoi je parlais. Il y avait une entente souterraine, très évidente. Et on a réussi à travailler tout de suite ensemble, ce qui est quand même assez exceptionnel !

Est-ce que par ailleurs Alain Robbe-Grillet était encore présent dans vos échanges au moment de ce développement et de l'écriture de cette pièce ?

Non, Alain Robbe-Grillet, je n'ai jamais échangé avec lui, en fait.

Je veux dire est-ce que vous partagiez avec Dennis Cooper cette influence de Robbe-Grillet ? Est-ce que Dennis le connaissait ? Est-ce qu'Alain Robbe-Grillet orientait vos échanges de cette façon-là ?

Oui, son écriture a tout à fait influencé le travail sur *I apologize* et c'est par ailleurs un écrivain qui est très important pour Dennis Cooper également. D'une certaine manière, il est aussi important dans l'écriture de Dennis Cooper. Donc oui, Alain Robbe-Grillet a certainement été un des moteurs très importants pour l'écriture d'*I apologize*.

Ensuite, le désir de travailler avec Anja Röttgerkamp, cette danseuse que je venais de découvrir, le désir de travailler avec Jean-Luc Verna et Jonathan Capdevielle, c'est un désir très concret de travailler avec ces interprètes-là, et ce qu'ils m'inspirent et ce qu'ils amènent. Et aussi le désir de faire collaborer l'écriture de Dennis Cooper avec la musique de Peter Rehberg.

Ensuite, je ne sais plus vraiment dans quel ordre les choses se sont passées mais j'ai voulu essayer de représenter des poupées qui pourraient se rapprocher de ce que serait la Lolita, sans

jamais l'atteindre. La Lolita de Nabokov, de Lewis Carroll, de Robbe-Grillet. Leurs visages ont été inspirés par les portraits d'enfants de Fernand Khnopff.

En tout cas ce qui est très important dans *I apologize*, c'est l'expérience d'une écriture trouée, d'une écriture percée, très influencée par Robbe-Grillet. Il s'agit de l'écriture de la reconstitution inachevée. La question a été pour nous « Comment à partir d'une trame percée ou inachevée, on construit une pièce ? Comment est-ce qu'on arrive – chose finalement assez délicate – à laisser ces trous béants dans l'écriture, sans que ces trous soient remplis par la narration et en faisant que ces espaces vides dans l'écriture soient vraiment des espaces que le spectateur peut investir largement tout en étant stimulé par des stimuli fantasmatiques très forts ? ». L'expérience de cette écriture de la reconstitution et de la reconstitution inachevée, lacunaire a été pour moi une des choses les plus importantes sur ce travail. Évidemment, la rencontre avec les spectateurs a été passionnante pour éprouver cette écriture-là.

L'écriture du texte d'*I apologize* a donc été le premier élément de cette création ?

En partie ! C'est comme un dialogue. J'avais commencé à écrire et puis j'ai rencontré Dennis Cooper. On avait échangé pendant plusieurs mois avant et j'étais complètement imprégnée de sa littérature. Il m'avait déjà envoyé des textes. Donc le texte n'a pas été premier mais il est arrivé très tôt dans le processus et il s'est développé jusqu'aux dernières semaines de répétition. Donc il ne s'agit pas du tout d'un texte premier à partir duquel on écrit une pièce mais c'est un texte qui s'écrit après que j'aie donné des premières indications et informations artistiques, et qui ensuite s'écrit tout au long de la création.

Pour en venir à la question des objets et du travail plastique, pouvez-vous commencer par me dire comment vous nommez les objets que vous mettez en scène dans *I apologize* ?

Je ne sais pas, ça dépend toujours. Pour moi, ce sont des mannequins articulés. Après, on pourrait les appeler des marionnettes. Sauf qu'avec ce terme, les personnes qui m'écoutent ou qui liront vont tellement imaginer d'autres objets que j'ai l'impression que cela prête à confusion. Il vaut mieux ne pas les appeler des « mannequins » non plus, parce qu'on va s'imaginer quelque chose de raide, et pas des « poupées », parce qu'on s' imagine un objet avec une fonction sociale très spécifique. Je dirais peut-être « des mannequins articulés de taille humaine ».

Est-ce que vous pouvez me décrire leur apparence et leurs mécanismes, comme vous le feriez à une personne aveugle ?

Tous les mannequins d'*I apologize* représentent des jeunes filles de taille humaine. Ils font 1m50 et rappellent des jeunes filles d'environ 12 ans. Ces jeunes filles ont des corps articulés et souples puisqu'elles sont créées en mousse expansive. Les volumes sont très justes, ce sont des volumes assez proches des volumes réels. Elles sont habillées intégralement et leurs pieds, mains et têtes sont réalisés en résine. Ils sont donc durs et sont repeints d'acrylique puis traités au vernis. Les visages et les mains sont peints avec un certain réalisme mais rappellent plutôt des portraits inspirés par les tableaux de Fernand Khnopff. On est dans une technique de peinture, c'est-à-dire qu'à la manière dont la peau est traitée, on voit le coup de pinceau. On n'est pas dans

un hyperréalisme mais plutôt un style de peinture du début du XX^e siècle, un peu classique. Elles ont donc un aspect réaliste mais aussi très pictural.

Elles sont articulées mais ne bougent qu'en réaction, c'est-à-dire qu'elles ne bougent que lorsqu'on les porte, qu'on les déplace ou qu'on les pose. On ne simule pas de mouvements actifs de leur part. Elles n'effectuent que des mouvements passifs et en général, elles ont une pose. Elles sont dans des positions d'attente lorsqu'elles sont assises ou allongées au sol et leur visage tombe plutôt. Elles ont des longs cils et le regard est tombant aussi. On a donc l'impression de jeunes filles sages, ou intérieures ou en tout cas, qui ne parlent pas, qui attendent, qui écoutent, qui sont réceptives, ou en elles.

Elles portent des perruques et ont différentes coiffures mais toujours des coiffures plutôt classiques. Elles ont toutes cet aspect un peu classique. Elles ont des costumes différents mais la plupart sont habillées comme des écolières, avec des chemises blanches, des jupes plissées, des collants blancs et des petites chaussures classiques noires. Certaines poupées d'*I apologizze* sont plus délurées, avec un maquillage un peu forcé, avec des vêtements un peu plus contemporains, avec une veste de sport Puma ou un tee-shirt avec tête de mort et corps de femme nue, comme si certains enfants étaient plus extravagants ou un peu délurés. Comme ce qu'on peut voir dans les écoles où on porte des uniformes, lorsque des fois les enfants ou les adolescents cherchent à customiser leurs uniformes. Ils portent bien l'uniforme mais y ajoutent des détails qui font que leur originalité ou leur personnalité peut malgré tout s'exprimer à travers ce costume. Ou au-dessus de ce costume.

Est-ce que ça signifie que malgré leurs similitudes, chaque poupée est choisie précisément pour telle ou telle action et a un rôle particulier et déterminé dans la pièce ?

Dans la pièce, elles ont chacune un rôle et un parcours spécifiques, comme les interprètes. Elles ne sont jamais interverties. Mais *a priori* quand je les ai réalisées, je n'ai pas créé telle poupée pour tel parcours. Le parcours s'est créé après que la poupée ait été réalisée, après les avoir observées. Pour les réaliser, j'ai vraiment suivi mon intuition. J'ai suivi toutes ces variations de Lolita, qui stimulaient mon imaginaire fantasmagorique. J'ai créé ces dix-sept variations de Lolita d'après ce qui me semblait touchant, ce qui me touchait, ce qui me faisait rire aussi. Je crois qu'il y a toujours beaucoup d'humour dans mon travail même si les spectateurs ne rient pas toujours. Ce sont des objets qui sont quand même des objets séduisants. Je les ai faits d'une manière touchante ou séduisante, déjà pour moi-même.

Est-ce vous qui avez réalisé seule toutes les poupées ?

Non, on a été trois à les réaliser. Tout le travail technique et sur les corps, on l'a réalisé en collaboration avec Raphaël Rubbens, qui par la suite a réalisé seul les corps des poupées. Je l'ai laissé. C'est un travail énorme en construction et assez fastidieux. Les têtes, je les ai réalisées en collaboration avec ma mère, qui s'appelle Dorothea Vienne-Pollak et ensuite, tout ce qui est peinture, cheveux et costumes, je l'ai fini seule. C'est un travail énorme. Rien que pour la peinture, je peux passer deux ou trois jours sur une tête. Enfin, c'est par couches mais c'est un travail très long et qui peut être un peu dur à certains moments, donc c'était très agréable pour moi de travailler aussi avec des gens, en plus d'être très utile.

Est-ce que vous pourriez décrire le type d'articulations de ces mannequins et les mouvements qu'ils peuvent réaliser ?

Les mains peuvent se lever et se baisser. Ça fonctionne avec une vis. Pareil pour les coudes. La tête peut se lever, se baisser, se tourner de gauche à droite. Les hanches, les genoux et les chevilles ne sont articulés que par un seul axe. Le bassin a une rotation, peut tourner de gauche à droite.

On avait, à l'origine, mis un système dans le dos avec un trou, et même créé un système de balancement. Parce qu'au début, tous les choix n'avaient pas été faits. Je pensais qu'on allait peut-être les animer. Techniquement, on pourrait les faire marcher, avec un léger balancement et un impulse dans le dos. On peut avoir accès à cette barre dans le dos et manipuler la tête depuis le dos. Mais on n'a jamais utilisé ça parce que ça ne me semblait pas intéressant et surtout pas du tout juste. C'est un type de manipulation qu'on a utilisé sur *Splendid's* mais, dès *Showroomdummies*, les poupées ne sont plus vraiment animées comme on a l'habitude d'animer des marionnettes. Elles sont animées autrement, par leur passivité, par leur réaction passive, par ce que l'on projette sur elles. Ce qui me passionne c'est surtout la faculté qu'ont ces objets anthropomorphes à être animés sans même qu'on les anime, ou sans que l'on provoque trop artificiellement cette animation.

Donc sur les mannequins plus récents, il n'y pas de contrôle particulier ?

Il y en a un mais on ne l'utilise jamais.

Dans la suite de mes questions, je m'intéresse davantage à la façon dont les interprètes jouent avec ou à côté de ces objets. Je pense donc, pour *I apologize*, à Jonathan Capdevielle, Anja Röttgerkamp et Jean-Luc Verna. Est-ce que vous pourriez me décrire le travail mené avec eux et elle au cours de la création ? Pourriez-vous me dire ce qui vous a amené à travailler avec eux et comment vous avez procédé ?

Oui. Les trois ont quand même des histoires culturelles et physiques très différentes, des personnalités très différentes et des rôles très différents dans la pièce.

Jonathan, comme vous le savez, a une formation de comédien-marionnettiste et je travaille avec lui depuis 2004. Ça fait déjà quelques années que je travaille avec lui donc je le connais très bien. Lui aura un rôle beaucoup plus réaliste et hyper-psychologique dans la pièce. Il est très visiblement présent, très visiblement animé par des pensées multiples et c'est aussi très visiblement lui qui anime toute la pièce.

Pour résumer *I apologize*, je pourrais dire que le personnage de Jonathan essaie de construire une phrase qui est, en réalité, pour moi, l'expérience poétique. C'est-à-dire que l'histoire – même si ce n'est pas le terme le plus juste – ce serait l'histoire d'une personne qui chercherait à faire l'expérience de la mort sans mourir, ce qui est la définition de l'expérience poétique chez Georges Bataille. On voit un personnage qui a l'esprit extrêmement confus et qui essaie de comprendre ce qui l'anime. S'en suit une série de mises en scène qui peuvent rappeler des reconstitutions mais des reconstitutions de quelque chose qui n'existe pas. Il essaie de formuler quelque chose. Il met d'abord en scène ces poupées, l'espace, et à la fin, dans la dernière scène, c'est lui-même qu'il met en scène. Toutes ces mises en scène gravitent autour de la mort ou de l'expérience de la mort. De

la mort de l'Autre, de la mort représentée,... Il est sur ces variations jusqu'à la dernière scène, où il met en scène sa propre mort de manière tout à fait artificielle, et de laquelle il se relève, bien évidemment. Donc ce n'est pas de la mort réelle. C'est pour ça que je parle de faire l'expérience de la mort sans mourir. C'est évidemment tout à fait contradictoire et impossible mais c'est une expérience limite, d'une grande intensité, provoquant un grand trouble réjouissant. C'est la recherche de cette expérience limite qu'est *I apologize* et que tente de faire ce personnage, qui en réalité est le personnage-metteur en scène au milieu de la pièce.

Les deux autres personnages – ou « personnes » ou « figures » – ça se discute aussi la manière dont on les nomme – sont plutôt des figures fantasmatiques, qui parfois peuvent avoir l'hyper-réalisme du personnage de Jonathan et pourraient, à certains moments assez furtifs, être réellement des personnes, avec Jonathan. Malgré tout, dans l'ensemble de la pièce, on a plutôt l'impression que le personnage de Jonathan est seul, malgré la présence de ces deux autres personnes, qui ressemblent plutôt à des personnes fantasmatiques et qui ont une gestuelle en général assez stylisée. C'est très visible chez Anja Röttgerkamp, qui développe ces mouvements – que l'on avait déjà très fortement dans *Showroomdummies* – de ralentis, de mouvements saccadés, d'arrêts, sur lesquels je n'ai cessé à la fois de développer mon propre vocabulaire chorégraphique et mon écriture, en général. Ce sont des mouvements qui rapprochent le corps de représentations du corps telles qu'on peut en voir à travers la photographie, la vidéo, le cinéma, avec tous les effets spéciaux et tous les effets de montage qui peuvent aller avec, et qui peuvent être aussi inspirés de corps artificiels de poupées, de sculptures, de marionnettes, à la fois dans leurs mouvements et dans leurs qualités de présence. C'est-à-dire que c'est aussi une gestuelle qui amène à douter. Si le spectateur sait bien qu'il est face à une danseuse, il n'empêche que ces qualités de mouvements rendent trouble et variable la qualité de présence d'Anja. Parfois elle semble vraiment être là, elle semble à moitié être là, elle ne semble être qu'une image ou elle semble être un fantôme. Cela permet de jouer sur toutes ces déclinaisons de présence, qui font que l'intensité et le sens de sa présence ou de son absence varient selon les moments de la pièce.

Dans l'écriture de ces mouvements, est-ce qu'Anja Röttgerkamp a une marge de proposition ? Est-ce qu'elle apporte une expérience et une connaissance de la danse qui nourrit votre vocabulaire ou est-ce vous qui écrivez ces chorégraphies ?

Ce sont vraiment les deux. C'est-à-dire qu'on a déjà travaillé à partir de tutoriels, de hip-hop, de danses urbaines. Ça m'a toujours beaucoup inspirée.

Est-ce que ces univers artistiques sont ceux dont vient la danseuse Anja Röttgerkamp ?

Pas du tout. Sa première expérience de la danse, quand elle était adolescente, c'est la danse *disco*. Elle a gagné des concours de danse *disco*. C'est cette danse qui a habité son corps en premier. Ensuite, elle a suivi des cours de danse contemporaine à l'école de Pina Bausch. Puis, elle a fait une carrière de danseuse contemporaine chez Bouvier/Obadia, Rafaëla Giordano, Marco Berrettini donc pas du tout du côté de la danse urbaine. Mais, effectivement, peut-être que son expérience de la danse *disco* nous a nourri. On est dans le registre des danses *pop*, qui ont des stylisations.

Ensuite, elle a été formée en fasciathérapie et, avec le travail mené chez Pina Bausch aussi, elle parvient à une qualité d'état d'être sur le plateau, je ne dirais peut-être pas perceptible à chaque moment, mais en tout cas d'une manière très forte sur les ralentis. Elle n'a jamais été dans une exécution purement technique. Elle a toujours su transformer des indications techniques de manière extrêmement sensible, émotionnelle et personnelle. Je lui donnais des indications techniques mais aussi des indications d'états d'être, psychologiques, émotionnels.

Moi, mes compétences en danse sont très limitées, ce qui ne m'empêche pas d'imaginer le mouvement et d'écrire la danse. C'est vrai qu'il y a souvent ce préjugé selon lequel les gens qui ne sauraient pas danser ne pourraient pas écrire la danse. Préjugé qu'on a moins dans le champ de la musique et du cinéma, parce que les réalisateurs ne sont pas forcément des bons acteurs et un compositeur qui écrirait pour le piano ne sait pas forcément jouer du piano. Nombreux sont les compositeurs qui écrivent pour des instruments qu'ils ne maîtrisent pas. Dans le champ chorégraphique, cela fonctionne de la même manière. Je pourrais même ne pas pouvoir bouger du tout et écrire des chorégraphies de A à Z.

Il n'empêche que si j'ai étudié la danse et la musique, c'est probablement mes expériences de musique qui m'ont le plus aidée à travailler avec des danseurs et avec l'écriture chorégraphique. Mon expérience dans le champ de la marionnette, c'est aussi une expérience du mouvement et de l'écriture du mouvement, avec des objets et des objets très différents et très spécifiques. Mon expérience du mouvement et de la composition sont donc là mais sont heureusement assez différents des expériences que peuvent avoir la plupart des chorégraphes que je côtoie quand je commence à écrire, et qui eux viennent en général d'une formation de danse et en général d'une formation de danse contemporaine. Ce qui fait que j'arrive avec des idées peut-être beaucoup plus étrangères à ce milieu-là. On m'a déjà dit que ce que je faisais était un travail à part, un peu O.V.N.I. et je pense que ça a été une force pour moi. Cela m'a amenée parfois à écrire des choses qui sont peut-être impossibles ou irréalisables telles que je les ai écrites mais Anja a été fabuleuse dans le sens où elle a toujours essayé de tout faire. Ce qui n'était pas faisable, elle a essayé de le traduire, c'est-à-dire littéralement de l'interpréter.

En ce sens, je pense que tous les interprètes sont des interprètes créateurs, qui participent de l'écriture. Et ça c'est vrai pour tous les chorégraphes. Anne Teresa de Keersmaeker n'a pas écrit chacun des mouvements de ses chorégraphies. Il y a de nombreux mouvements d'Anne Teresa de Keersmaeker qui viennent de ses danseurs et d'autres qui viennent d'elle. Mais c'est elle finalement qui choisit les mouvements, elle qui compose et qui en a la direction artistique.

Anja est une interprète particulièrement créative et très ouverte, très amusée, très curieuse de tout ce que je lui propose. Elle est aussi très excitée par la bizarrerie de ce que je peux parfois lui proposer.

Dans votre écriture chorégraphique, est-ce que vous retrouvez des expériences du mouvement que vous avez rencontrées avec la manipulation d'objets ? Est-ce que vous avez confronté Anja Röttgerkamp au modèle de l'objet ? Enfin, comment est-ce qu'elle, en tant que danseuse, a rencontré les objets scéniques ?

Encore une fois, je ne me cantonne pas aux objets. Ce qui m'intéresse, de manière vaste, ce sont les représentations du corps. Ce sont la vidéo, la photographie, le film et les objets, de manière vaste. Ce sont donc ces représentations multiples auxquelles je l'ai confrontée et je l'ai nourrie avec ces différentes représentations. La rencontre se fait donc plutôt à l'intérieur de son

corps. À travers la question « Comment est-ce que son mouvement est influencé par ces différents types de présence, par ces différents types de représentations ? ». Que ce soit de la marionnette ou de la photographie ou autre, la question est « Comment ces représentations influencent des qualités de présence et des types de mouvement stylisé ? ».

Est-ce que vous pouvez me décrire comment, au cours du travail au plateau, vous avez développé la relation entre les corps humains et les mannequins articulés ? Sachant que les trois interprètes viennent d'horizons différents avec des pratiques du corps différentes.

Dans *I apologize*, il n'y a que Jonathan qui touche vraiment les poupées. Anja un petit peu. Ça vient plutôt de l'écriture de la pièce. Après, Jonathan, même s'il prend une poupée dans ses bras et la pose au sol, on a l'impression qu'il prend un objet, qu'il le dépose et que peut-être que n'importe qui saurait le faire. Mais il a évidemment un toucher expérimenté et, dans la manière dont il va prendre le mannequin, l'avoir dans ses bras et le mettre au sol ou sur une chaise, on voit quand même une différence. Ça a l'air anodin et pourtant la tête tombe comme il faut, le bras glisse où il faut. Il arrive à donner des impulsions qui font que le corps réagit de manière plus sensible, plus troublante et peut-être moins maladroite que si des gens non-expérimentés le faisaient. Mais marionnettiste ou pas, il y a des gens qui ont une sensibilité plus ou moins forte aux objets. Il peut arriver que certains danseurs soient dans un rapport à l'objet extrêmement juste tout de suite, et d'autres non. Par ailleurs, des gens qui ont fait trois ans d'études de marionnettes peut-être n'auront toujours pas ce rapport sensible à l'objet. C'est vrai que, dans l'idée la formation aux arts de la marionnette amène à ça mais ce n'est pas du tout aussi systématique.

Après ce que je trouve très intéressant c'est tout simplement la manière dont on sait laisser parler les autres choses. Là encore une fois, en théorie, la marionnette y aiderait, mais en réalité, ce n'est pas tant le cas. La question est « Comment est-ce que je peux laisser parler l'objet ? ». Par exemple, je pose une poupée et je lui laisse le temps et l'espace pour qu'elle acquière sa place dans la pièce et pour permettre le regard du spectateur sur l'objet et la vie de cet objet. C'est vraiment « laisser la parole à », aux autres choses, qui ne sont pas humaines. Ça peut concerner un objet qui rappellerait la marionnette ou un tout autre objet. Pour moi, c'est tout aussi important à l'égard de la lumière ou de la musique. À certains moments, il s'agit de laisser la parole de manière très explicite à la lumière ou au son. Cela relève du travail de mise en scène et d'écriture. Mais encore une fois, c'est malheureusement théorique, même si je me dis que ça devrait être une grande qualité du théâtre de marionnettes, en réalité, je ne le vois que très peu dans les créations. En théorie, ça devrait être une chose à laquelle l'apprentissage de la marionnette devrait nous rendre sensibles. Enfin, je trouve que c'est une grande qualité, que ce soit pour les comédiens ou les danseurs, d'être très sensibles et de savoir « laisser parler » bien évidemment les autres humains mais aussi tout ce qui nous entoure. Trop souvent, les interprètes que je côtoie ne savent pas bien écouter ce qui les entoure et ne savent pas bien laisser parole à ce qui les entoure, surtout à ce qui n'est pas humain.

Comment procédez-vous à l'écriture ou au montage de la pièce à partir du texte, de vos propositions de mise en scène et de ce qui émerge en scène avec les danseurs ?

C'est long parce que je n'écris vraiment pas toute la pièce de la même manière. J'écris des scènes, plus ou moins dans leurs détails, de manière floue à certains endroits, de façon très précise à d'autres.

Avez-vous un moyen privilégié de prendre des notes au cours du processus, par annotations, par dessins, schémas ou autres ?

Oui. Je note le sens, l'action, l'intention, la description. Je peux dessiner, je peux mettre des mots. Ça dépend. D'abord, quand j'écris, j'écris pour moi, pour qu'au moment des répétitions, je me comprenne. Je ne montre pas cette écriture en général aux interprètes mais je leur parle. Ce que j'écris ne sert qu'à moi, pour relecture, pour préparer mes répétitions et mon écriture. Donc j'écris de la manière qui me parle le plus. Et puis il y a aussi les notes de répétitions, qui font que dans le feu de l'action, il faut que j'arrive à me lire vite. Je ne vais pas écrire trois pages sur une minute.

Et puis dans *I apologize*, il n'y a pas mille détails mais dans *Crowd*, par exemple, il y a vraiment énormément de détails et, en réalité, je sais par cœur. Je sais par cœur et pourtant, même si ça paraît curieux, même si on l'a inventé soi-même, on peut, si on ne fait pas l'effort, ne pas se souvenir de tout. Donc je fais vraiment l'effort de me souvenir de tout parce que le mieux, c'est quand j'ai tout en tête pour échanger de manière très dynamique et facile avec les danseurs.

Sur *Crowd*, il y a une personne, qui a suivi toutes les répétitions, qui a vu tous les jours et qui ne comprenait pas que j'arrive à tout mémoriser, parce qu'il y a vraiment une grande quantité de détails. Je lui disais que tous les soirs, je synthétise et j'apprends par cœur les éléments qui ont été écrits, pour avoir vraiment tout en tête.

Il m'est arrivé aussi qu'il y ait des choses que je n'écris pas mais que je sais. Parce que je me les suis répétées quinze fois. Il y a enfin des choses que je n'écris pas parce qu'après ce n'est pas par le texte ou le dessin que je communique avec les danseurs, c'est par la parole. Il faut que ce soit dans ma tête avant tout.

Après, il y a aussi des parties qui vont donner lieu à des improvisations. Des improvisations plus ou moins dirigées, selon la scène. À partir de ces improvisations, je fais un gros travail de montage et de retouches, qui est aussi de l'écriture.

Je dirais donc qu'il y a l'écriture *a priori* et l'écriture *a posteriori*. C'est vraiment comme au cinéma. On écrit une scène, on la filme, et il y a mille choses qui nous échappent. Au montage, on écrit aussi le film – plus ou moins selon les réalisateurs.

Dans cette écriture, est-ce que vous prenez en compte la lumière ? A quel moment du processus de création arrive-t-elle ?

J'essaie de ne pas écrire chaque pièce de la même manière mais j'essaie toujours d'avoir la lumière presque dès le premier jour de répétition. Avec des indications qui donnent lieu aussi à des improvisations et à des choses plus dirigées, avec des intentions ou des lignes directrices plus précises. Il est donc possible que la lumière s'improvise avec le mouvement, c'est pourquoi j'essaie de travailler avec tout le plus tôt possible.

Il n'empêche que parfois, j'ai besoin de ne me concentrer que sur la musique ou autre. J'ai parfois besoin de re-séparer les choses. Ce serait pareil, si je ne me préoccupais que des corps : j'écris une pièce avec quinze danseurs mais parfois j'ai besoin de travailler avec un ou deux ou

quatre spécifiquement et parfois avec les quinze. La lumière et la musique, c'est comme si c'était d'autres interprètes.

Donc, ça dépend des pièces, mais le mieux est d'avoir tout le monde, bien qu'il y ait des moments où je dois travailler la lumière seule, la musique seule, avec tel interprète seul ou l'objet seul. Ponctuellement, je dois isoler de nouveau pour préciser des choses. Mais de ce point de vue, je considère les autres paramètres, que ce soit le texte, la lumière, la musique, comme d'autres interprètes, tout simplement.

En parlant du texte, justement, ce ne sont pas les interprètes en scène qui le portent. Comment avez-vous travaillé cette voix off et l'idée en était-elle présente dès le début des répétitions ?

Oui, l'idée était présente dès le début. Il s'agit de la voix de Dennis Cooper en majeure partie. À un moment, il y a un dialogue, avec les voix de Dennis et de Jonathan. Mais oui, dès le début, on était sur la voix de Dennis Cooper et on s'est posé la question du *live* ou de l'enregistré. Le *live*, aurait bien évidemment apporté quelque chose mais Dennis habitait à Los Angeles à l'époque et ce sont donc des considérations très pratiques qui ont fait que ça semblait assez délirant de faire venir Dennis en tournée sur *I apologize*, compte tenu de la nature de la pièce et de notre économie. Probablement que la question ne s'est pas vraiment posée parce qu'elle n'était pas réaliste. Mais ce qui était vraiment important, c'est que cette voix soit celle de Cooper, mêlée à la musique et donc amplifiée. Donc elle aurait pu se faire soit par micro soit enregistrée. En tout cas, l'enregistrement nous est apparu aussi pertinent que le *live* sur cette pièce. Peut-être aussi que l'enregistrement permettait à Peter [Rehberg] de travailler davantage avec le texte et de manière plus autonome.

Parce que toute la musique a été créée pour le spectacle ?

Oui. C'est le cas pour toutes mes pièces. Mis à part *Crowd*, je ne travaille pratiquement qu'avec des compositions originales, qui se créent aussi en majeure partie pendant le processus de création de la pièce. Les choses se font plus ou moins en même temps. C'est-à-dire que pour faire un morceau, des fois, les musiciens ont besoin de s'isoler deux jours en studio puis ils reviennent, ils jouent ce morceau avec la mise en scène et on retouche le morceau. Alors parfois ils retournent en studio, ou pas, etc. Il y a toujours une alternance du travail : ensemble, isolé, ensemble, isolé, pour tout le monde. La lumière a aussi ses temps à part pour peaufiner puis elle revient travailler avec ce qu'il se passe au plateau.

Pour la plupart de mes pièces, on part d'une page blanche pour tout le monde. C'est pour ça que c'est passionnant à écrire mais que ça peut prendre un certain temps. Quand j'ai travaillé sur *Splendid's* ou ensuite sur *Jerk*, avec un texte préexistant, ou quand je travaille comme maintenant sur Robert Walser, je ne dis pas que c'est plus facile mais la page n'est pas blanche. Quand on commence à travailler, il y a un texte préexistant, qui est déjà solide et fort, à partir duquel on écrit. Les difficultés ne sont pas forcément moindres mais c'est très différent de partir d'une page blanche. Pour toutes les autres pièces, je pars d'une page blanche pour tout.

Pour *I apologize*, la musique, la scénographie, la chorégraphie et le texte de Dennis Cooper, tout a été écrit pour la pièce et pendant sa création. Il n'y avait pas l'idée d'un texte *a priori* à partir

duquel on écrit. Ça s'est construit au fur et à mesure, comme on écrit une pièce avec différents interprètes mais là, les différents interprètes en étaient aussi le son, le texte et la lumière.

Sur *The Pyre*, c'est très flagrant. La partition musicale est composée très visiblement par la lumière. On considère que la lumière, c'est de la musique ou de la chorégraphie. Il y a une partition musicale générée par la lumière, qui amène la musicalité de la chorégraphie et la partition musicale de la musique. On a donc trois musiques qui sont très marquées, dont les rythmes et les mélodies sont très marquées et sont souvent écrits en tension, en contradiction, parfois de manière dissonante et parfois de manière harmonieuse. On a ces trois pôles, qui pour moi sont très visiblement trois instruments de musique – Anja, l'espace et la musique. Leur partition sont écrites de manière très musicale.

Et, oui, tout cela, s'écrit complètement en même temps. Même si tout ne peut pas s'écrire spontanément au plateau. Les musiciens ont besoin de se retirer et de travailler en studio, de peaufiner leur travail, de revenir avec un travail développé, de l'éprouver au plateau et de se retirer de nouveau. Exactement comme Dennis n'écrit pas le texte dans les gradins ! Il a besoin d'une demi-journée, de trois semaines, de quatre mois, pour écrire un texte. C'est pour ça qu'il faut un temps assez long d'élaboration. Tous ces allers-retours peuvent nécessiter ce temps-là. L'écriture d'un texte, ça peut prendre plusieurs mois puis la réécriture de ce texte aussi, tout comme la musique. C'est pour cette raison qu'en général, mes pièces se créent plutôt sur deux ans. Ce dialogue ne se fait pas comme quand on prend un cachet et que la parole fuse.

Après avoir évoqué le processus de création de *I apologize*, j'aimerais à présent que vous me parliez de *Last Spring : a prequel* un peu de la même façon. Et, pour repartir de l'objet, ce mannequin visible au centre du dispositif est-il le même que ceux utilisés dans *I apologize* ? Pouvez-vous le décrire ?

C'est un robot. Très simplement, c'est de la robotique. Je ne sais pas si c'est clair dans ce que vous avez pu voir ou lire mais en tout cas, c'est un *prequel* donc une œuvre précédant une autre. En réalité, j'ai d'abord écrit l'autre partie, que je n'ai jamais réalisée mais que j'espère réalisée un jour et qui s'appelle *Last Spring*.

Qui est une œuvre théâtrale ?

Non, c'est une œuvre qui évolue. C'est une pièce relativement avancée dans le travail mais qui n'a jamais pu être produite par les musées. Elle a d'abord été une grande maison hantée, que j'avais construite pour un musée. Tout au moins, je l'avais créée en papier, en simulation 3D. Puis cette pièce s'est transformée. Elle est devenue une pièce de plateau, que je devais réaliser avec la *Volksbühne* dans deux ans. Mais le directeur vient d'en être changé ! Je ne pense donc pas que je pourrai réaliser ma pièce à la *Volksbühne* dans deux ans comme c'était prévu. Je ne sais pas exactement quand je vais réaliser *Last Spring* mais en tout cas, il s'agit d'une maison hantée.

Le principe est que *Last Spring : a prequel* en est le bonimenteur, comme on peut en trouver dans les fêtes foraines devant les maisons hantées. On a parfois un humain qui fait le bonimenteur et qui dit « Entrez, ça va être fabuleux. Vous aurez peur... ». Ça arrive aussi que ce soit des automates, avec une phrase un peu rigolote, qui vous disent « Venez à l'intérieur, c'est effrayant ». Ça peut être un automate ou un vieux robot devant le manège, qui permet d'aguicher le visiteur. Donc *Last Spring : a prequel* est ce robot, devant la maison hantée, qui n'existe pas

encore. Alors évidemment le texte en est bien plus élaboré mais en gros, on a cette poupée qui représente un garçon et qui dit « Venez dans la maison pour me sauver ». Pour résumer de manière très simple. (*rires*)

C'est donc une pièce qui s'articule avec une autre. J'espère beaucoup que je pourrai la réaliser et en même temps, je trouve que le fait que cette maison n'existe pas est tout aussi intéressant pour le *prequel* que si elle existait.

Oui, et puis cette maison potentielle existe déjà, justement sous sa forme d'esquisse, dans la scénographie de l'installation. Je pense aux tracés sur les murs qui semblent dessiner des plans inachevés.

Oui. Exactement. Ce sont des dessins qui sont des déclinaisons des plans réels que j'ai fait pour cette maison hantée. Donc certainement le fait que cette maison hantée, derrière, existe très concrètement pour nous a fortement influencé le *Prequel*. Son origine, c'est la réalisation de cette maison hantée. Réalisation qui n'a pas encore abouti à une œuvre à voir mais en tout cas, très avancée sur le papier et en notes. Donc effectivement, je pense que cela donne beaucoup de poids à cette pièce, même si le visiteur ne voit pas l'autre pièce qu'il y a derrière. Il la ressent, il la comprend. Finalement, son absence est tout aussi forte que sa présence, pour le *Prequel*.

Et puis le fait que cette maison n'existe pas encore est d'autant plus propre à nous faire sentir celle-ci comme un espace mental pour la figure de l'adolescent.

Oui. Et d'ailleurs, si cette autre pièce voit le jour, les modalités de présentation sont encore à penser. Comment est-ce qu'on présente le *Prequel* avec cette pièce-là ?

Pour revenir à la poupée, il s'agit d'une poupée robotisée, mais qui n'a pas le look d'un robot. On a l'impression de voir un automate ou quelque chose d'un peu plus rudimentaire dans son aspect, parce qu'elle est faite en résine et elle est peinte. On n'est pas dans des matières *high tech*. À cause de son esthétique, les gens ne pensent pas à un robot quand ils la voient. Il n'empêche que s'en est un.

Cela tient aussi au fait que, même si c'est un système sophistiqué derrière, il n'y a pas de démultiplication des mouvements et on n'est pas dans des effets spéciaux hollywoodiens. Je voulais que ça reste très simple, parce que je voulais que l'objet soit aussi en tension, ou en conflit, avec l'animation.

Ainsi, la poupée respire, c'est-à-dire qu'elle a la poitrine qui bouge. Avec tout un tas de variations, qui font qu'elle peut respirer calmement ou de manière plus ou moins agitée. C'est pour cela que ce qui est très beau, c'est de regarder cette pièce de très près. Parce que comme c'est un robot, on parvient à des variations très subtiles dans les mouvements.

Est-ce que la programmation vous semble permettre une plus grande finesse dans ces variations ?

Non. Ça pourrait être manipulé en direct mais en fait, c'est moi qui ai manipulé, avec un joystick, et on a enregistré les séquences que j'ai réalisées. La seule différence, c'est donc qu'on a enregistré les mouvements. Jonathan faisait la voix et moi, je faisais les mouvements.

Cette poupée a les yeux animés, ainsi que le poignet. Ce que je cherchais, c'est qu'elle puisse être à la fois très vivante et pas forcément animée de mouvements réalistes. Donc c'est vrai que la respiration et les yeux lui donnent de toute façon quelque chose de très organique, de très vivant, très physique, dès qu'on la voit. Mais le poignet, c'est parce qu'au bout de la main, elle porte une marionnette à gaine. Une marionnette à gaine, qui est elle-même, en fait. Cette marionnette est évidemment l'autre personnage mais elle est elle-même. Et l'idée est de faire comme si on oubliait de la manipuler, un peu comme on le voit dans *Jerk*. Jonathan, à un moment donné, oublie de manipuler ses marionnettes. Dans *Last Spring : a prequel*, il oublie de manipuler sa marionnette à gaine mais il la fait quand même parler. Il l'oublie mais cette voix est si physique qu'il a quand même des spasmes dans le poignet. Pour autant il ne va pas lever le bras et la manipuler comme il le faudrait. Cette autre voix et cet autre personnage sont si physiques en lui que, même s'il oublie de manipuler cette gaine, son corps et son poignet bougent quand même. Il y participe, il est dans son imaginaire et son corps bouge malgré lui alors qu'il n'y pense plus. Il oublie et peu importe s'il la manipule mais son corps continue de manipuler la marionnette de façon tout à fait maladroite, juste par ces spasmes-là, qui scandent quand même le texte.

Le texte, en fait, anime la marionnette. Des fois, le texte dit « C'est moi, le garçon, c'est ce que vous voyez ». Parfois, il dit « Je suis pris au piège dans cet objet ». C'est-à-dire « Je suis à l'intérieur de cet objet-là » ou encore « Je ne suis pas là ». Du coup, le texte lui-même agit en plus des mouvements.

Et puis il y a des variations dans l'animation. Il y a des moments où la poupée ne bouge plus, il y a des moments où elle ne fait que respirer, où elle s'écoute. Il y a beaucoup de variations sur l'état de présence de cette poupée. Elle est très fortement animée, par ses mouvements et par le texte. Ses états de présence et d'absence, et ces variations, changent de manière très forte d'un moment à l'autre du texte, si on y prête attention.

Dans la mesure où l'installation a été pensée comme une antichambre à un autre espace, comment est organisé le rapport physique des spectateurs à l'espace de l'installation ?

Tout dépend des lieux. Je l'ai présentée dans différents espaces. J'essaye toujours de travailler avec l'espace tel qu'il est ou, du moins, de donner l'impression que la poupée est là dans un coin du musée, sans que l'on ait reconstitué un espace qui soit une espèce de faux petit plateau.

Donc on ne peut jamais tourner tout autour mais on l'a présenté dans des lieux où on était devant ou devant et à côté. Ce qui est intéressant, c'est de pouvoir être très près. C'est dans la logique de musée. Même à Beaubourg où il y avait énormément de visiteurs – de toute façon, à un moment donné, quand il y en a beaucoup les gens ne voient plus donc ils ne restent pas ! Mais il y a un petit banc devant quand même car la pièce dure vingt minutes. Ou plus précisément un quart d'heure de texte et un quart d'heure de réflexion ou de battement entre le texte. Mais c'est quand même une pièce mécanique, jouée en boucle. On a mis un petit banc parce qu'il y a des spectateurs qui ont besoin de s'asseoir et qui ne peuvent pas rester debout devant vingt minutes. C'est une pièce qui nécessite énormément d'attention, sur un temps qui est long pour un musée. Vingt minutes d'attention pour un plateau, ce n'est rien du tout mais pour un musée, c'est très long. Les gens restent très rarement vingt minutes devant une pièce de musée mais, en tout cas, le banc permettait que certaines personnes, si elles le souhaitent, restent plus aisément, plus longtemps. Après, il y a des gens qui s'assoient au sol et puis il y a des gens qui restent debout et

d'autres qui bougent. Quoi qu'il arrive, ce qui est très important, c'est que l'on soit dans une grande intimité et que l'on soit dans le même espace que cette poupée, c'est-à-dire un coin du musée où ces choses-là auraient été gribouillées sur le mur.

Par ailleurs, il y a des logiques de musée donc idéalement, elle est à même le sol mais des fois, on a dû créer des mini-plateformes au sol. Cela crée évidemment une petite séparation mais on a essayé de rendre celle-ci la plus discrète possible.

***A priori* il n'y a donc pas d'espace nettement délimité pour l'installation ?**

Non. Mais il faut imaginer que, quand on est à New-York ou à Paris, à Beaubourg, il y a des milliers de visiteurs par jour. Moi, je n'avais jamais fait cette expérience avant. Or, comme c'est un objet très fragile, il ne faut pas qu'il soit touché. Donc effectivement, il faut quand même signifier, le plus subtilement possible, qu'il est possible de s'en approcher mais pas de le toucher.

Il s'agit malheureusement de logiques de protection et de sécurité. Mais sinon dans des centres d'arts, où on l'a présenté, avec beaucoup moins de visiteurs, l'objet pouvait rester très accessible. Quand il y a dix visiteurs par heure, il n'y a aucun souci. Quand c'est des centaines par heure, ça devient beaucoup plus complexe à gérer !

Enfin, je souhaiterais vous entendre sur une troisième création, à savoir *The Pyre*,... la création s'est-elle faite, comme pour les œuvres précédentes, en croisant dès le début les écritures chorégraphique, lumineuse et musicale ?

Oui. C'est toujours cela : tout s'écrit en même temps et en dialogue. Il y a les moments « en même temps » et puis il y a les moments où j'écris une partie de chorégraphie, puis une partie de vidéo puis la lumière, avant de revenir à la chorégraphie, en fonction de ce que l'on aura réécrit en lumière et en vidéo, etc. Effectivement, tout est éprouvé en même temps mais tout doit être écrit séparément. C'est particulièrement vrai pour *The Pyre*, où toute la lumière nécessite un temps de programmation et de technique assez long, à la fois pour les modifications et pour la réalisation de chacune des images et des animations.

Pour cette création, quel a été le fil tiré pour orchestrer la musique, la danse et la lumière ?

Pour *The Pyre*, j'ai écrit une sorte de dessin animé. Je me suis fait des cases avec les 17 000 LEDs que j'ai. Je n'ai pas écrit image par image mais j'ai écrit tous les rendez-vous puis les indications de mouvement entre les images. C'est comme ça que Robin Kobrynski, qui a été à la programmation, a réalisé techniquement les images. Il n'empêche qu'il y a eu des moments où c'était assez fastidieux d'écrire de cette façon. Il y a des moments où il a retravaillé des images préexistantes. C'est-à-dire qu'il a interprété ce que je souhaitais et a utilisé d'autres techniques pour y arriver exactement ou s'en rapprocher.

Il y a 17000 LEDs donc ça n'est pas possible d'écrire avec elles une par une. L'idée est de savoir comment on arrive à écrire des groupes importants. Et puis l'écriture, c'est une chose mais la question est après de saisir comment cela se réalise techniquement. Sur *The Pyre*, il y avait des choses assez simples et d'autres qui étaient beaucoup plus complexes.

Est-ce que ces murs de LEDs sont les seuls éléments qui structurent l'espace au plateau ?

Non, il y a aussi un plafond de PAR, en lumière. Il y a un sol fait d'un tapis de danse hyper-réfléchissant. Je voulais un sol miroir. Et il y a un mur au lointain, qui est un mur non pas en verre mais dans un plexiglas très épais, comme un miroir sans teint. C'est en fait un miroir sans teint en triangle, qui permet une réflexion des LEDs et un prolongement du tunnel à l'infini. Il y a donc tous ces jeux de réflexion.

À un moment donné, par contre, on allume la lumière derrière le mur du fond donc on casse ce tunnel infini. Alors la danseuse rentre dedans, elle roule vers le fond de la scène. On a essayé de créer l'effet d'une inclinaison, comme si le bout du tunnel était aussi le fond du volume. D'ailleurs, au début de la pièce, elle escalade presque comme si on était en haut d'un gratte-ciel, et comme si le lointain était en réalité le sol et que les spectateurs étaient au plafond ou dans le ciel, surplombant la scène. Il y a des moments où on retourne l'espace. On a beaucoup joué sur ces sensations de gravité avec la lumière et avec la chorégraphie. C'est ce qui fait que, même si ce n'est peut-être pas flagrant, la partition dansée est très physique. On change les règles de gravité. Le sol et le plafond ne sont pas au même endroit selon les scènes. On crée donc des jeux d'optique avec le sol et le fond, qui sont aussi des surfaces très réfléchissantes.

Après, j'ai mis à Anja des chaussures faites d'un cuir chrome, pour que la forme de son pied se fonde dans le sol, pour que l'on ne distingue pas le contour du pied et qu'il puisse se mêler au sol, s'enfoncer dans le sol. Je me suis beaucoup inspirée de jeux d'optique pour travailler avec ces matières, la vitre, le tapis de danse, le cuir.

À propos de l'écriture des mouvements, est-ce que le vocabulaire gestuel que vous avez élaboré pour la danseuse s'inscrit dans la continuité de ce qui avait été construit pour *I apologize* ?

En partie mais pas seulement. Dans *The Pyre*, on sait que c'est une danseuse en face de nous mais elle est très absente ou très désincarnée. Elle fait très « image » en réalité et elle s'incarne progressivement à travers différents types de gestuelle, jusqu'à être, à un moment donné, très psychologique et très physique face à nous. À ce moment, elle est éclairée de face et on voit bien son visage. Elle danse d'ailleurs « mal », entre guillemets. Elle danse comme une femme qui ne serait pas une danseuse, qui bougerait un peu mal dans une boîte de nuit. Il y a donc un moment, comme ça, très psychologique, où elle est vraiment très présente pour le spectateur. Puis elle disparaît. Elle se désincarne, de nouveau de manière déclinée à travers ses différentes gestuelles. Pour moi, le fil qui a guidé l'écriture est celui du retour d'un fantôme, que ce garçon convoque.

Cette femme est morte. Si on lit le texte.

J'ai l'impression que ça n'a pas aussi bien marché que je le souhaitais mais l'expérience était tout à fait passionnante. Si vous voulez, avec Dennis, on essaie de travailler ces différents rapports de la parole et de la narration au corps et à la scène. La question a été : « Comment est-ce que je mets en scène un texte en le cachant, en l'étouffant ? Comment est-ce qu'il arrive à suinter, à apparaître malgré ou d'autant plus ou autrement parce que je l'étouffe ? » ou « est-ce que je le représente de manière délibérée et très intelligible ? ». C'est un combat avec la narration ou ses différentes modes. Ce n'est pas « Voilà, j'ai une narration et je veux la représenter et les spectateurs la comprennent bien ». Pourtant il y a une narration – je pense que *Jerké* en est aussi

un très bon exemple. Il y a une narration difficile et le personnage principal va réussir puis échouer à partager cette narration de manière intelligible avec le spectateur. Ça, c'est un enjeu très important par rapport à l'écriture de Dennis Cooper, qui n'est pas irréprésentable mais dont il me semble être une très mauvaise idée de vouloir la représenter. C'est une matière textuelle, une matière narrative qui est difficile du fait de son contenu. Je suis donc plutôt dans un mouvement qui tend à cacher, à étouffer ou à ne montrer que des parties, pour la montrer davantage et pour la montrer de manière très puissante. Je pense que si je montrais littéralement cette matière, elle ne serait pas aussi puissante que l'œuvre littéraire et elle perdrait de son intérêt. Ce n'est que mon point de vue. Ce n'est pas une vérité absolue.

À propos de la lecture de l'œuvre, qui a constitué dans mon expérience de spectatrice un temps très fort de continuation après la fin de la représentation – cela a été un temps collectif et une lecture qui a éclairé de nombreux aspects de ce que nous avons vécu au théâtre, tout en ouvrant d'autres pistes...

Oui, bien sûr.

Mais alors, j'ai cru comprendre que lors de certaines représentations, la lecture avait lieu avant la représentation. Est-ce juste ?

Non, non, il faut vraiment que le texte soit lu après. Ce qui a pu arriver, c'est que des spectateurs en attendant le début lisent un petit peu mais effectivement, l'idée est vraiment qu'on le lise après. Ce texte continue le personnage du garçon, puisque c'est lui qui aurait écrit ce texte. Il est donc incarné d'une autre manière en étant écrivain et peut-être écrivain plus adulte aussi. Il y a un rapport au temps qui indique que ce texte, il ne l'a certainement pas écrit à l'âge de onze ans. Les garçons qui jouaient ce rôle-là avaient onze ans, donc l'écriture ne colle pas avec l'âge du garçon sur scène.

C'est donc un texte qui serait écrit plus tard et qui prolonge l'expérience de la scène. Il modifie notre perception de la scène. Il ne l'éclaire pas et ne l'obscurcit pas. C'est un prolongement et le texte remet en perspectives des choses. Mais ce qui me semblait intéressant, c'est qu'on puisse le lire même juste après, en restant dans la salle. Je demandais toujours aux théâtres que les spectateurs puissent rester, s'ils souhaitaient le lire tout de suite après, en restant installés dans les fauteuils. Cela dit la lecture n'était pas si courte que ça. Je ne me souviens plus mais on est peut-être sur un temps de lecture de quarante minutes. Moi, en tant que spectateur, je ne serais pas restée au théâtre. Je me suis dit « Moi, je serai partie avec ce livre et je l'aurais lu le soir même ou après. Mais je ne l'aurais pas lu au théâtre ». Mais je me suis dit aussi « Il y a peut-être des spectateurs qui veulent rester et dans ce cas-là, c'est dommage qu'on les mette à la porte ». S'il y en avait qui avaient besoin de prolonger, je trouvais que c'était aussi très intéressant donc il fallait que les théâtres restent ouverts. Ça impliquait aussi un travail sonore et un travail sur la scène, pour faire que les quelques spectateurs qui restaient à lire dans la salle avaient quand même un contexte. Et on demandait aussi à ce que ça reste silencieux. Donc les personnes d'accueil faisaient en sorte que les gens ne se mettent pas à parler fort dans la salle mais qu'il y ait un cadre qui permette à ceux qui lisent de pouvoir lire. En réalité, il y avait quelques spectateurs qui restaient mais très peu, la plupart partait. Moi, je ne sais donc pas quel est le pourcentage de spectateurs qui a bien lu ce texte (*rires*), ni comment ils l'ont perçu. L'expérience était très

dissociée de la scène. Il n'empêche que, moi, en tant que spectatrice, je trouvais ce rapport au temps très beau, de le prolonger. Est-ce que je rentre chez moi et deux heures après la fin du spectacle je lis ce texte ? Ou est-ce que je le lis le lendemain ou est-ce que je le lis le week-end suivant ? Effectivement, si je le lis tout de suite après ou trois jours après ou une semaine après, le texte résonne autrement puisque mon souvenir de la pièce change.

Ce que je trouve intéressant c'est que la lecture de ce texte convoque aussi le souvenir de la pièce. C'est-à-dire qu'en lisant le texte, je me rappelle de la pièce et des éléments de la pièce. De toute façon, pour moi, l'expérience d'une pièce, ce n'est pas seulement de 20h30 à 22h. Enfin, ce n'est pas cette expérience qui m'intéresse. On peut voir des pièces qui se finissent à 22h et on a passé un très beau moment et après, on oublie tout à fait ou quasiment tout ce qui s'est passé. Ça, ça ne m'intéresse pas. J'espère vraiment travailler sur des pièces dont la résonance peut être autant la résonance dans mon souvenir qu'éventuellement aussi la manière dont je vais en parler avec quelqu'un, dont je vais reconvoquer le souvenir avec quelqu'un. Et aussi la manière dont la pièce va changer à travers le temps. Ça, je dois dire qu'à travers les années – je ne peux pas du tout dire le nombre de spectateurs – mais il y a quand même un certain nombre de spectateurs qui viennent me revoir en me disant « Juste après le spectacle, je l'ai senti comme ça. Six mois après, je l'ai senti comme ça. Un an, après, etc... » Donc j'ai quand même le sentiment qu'au moins auprès de certains spectateurs, la mutation de cette expérience et la prolongation de ces expériences opèrent.

Vous parlez ici de la façon dont vous écrivez aussi le cadre de la représentation. Et cela m'amène à ma question suivante qui porte sur votre anticipation du regard des spectateur·trice·s. Avez-vous des intuitions sur l'expérience physique que vivent les spectateurs ? Est-ce que vous avez conscience des conditions de réception dès le processus de création ? Et comment ces regards, si vous les anticipez plus ou moins, influencent l'écriture ?

Oui. Alors je vais répondre en prolongeant la question précédente pour passer à celle-là.

J'espère provoquer des expériences qui ont un intérêt (*rire*) et qui sont fortes d'une manière ou d'une autre. Pour que l'expérience d'un spectacle reste quand même très spéciale, pour que ce soit un moment ou une expérience très particulière dont on se souvient et qui, je l'espère, a un impact. Je ne pense pas changer la vie des gens mais, en tout cas, je cherche à ce que les pièces produisent des expériences significatives. Même si elles sont petites. Mais significatives dans le sens où elles font sens, où elles ont leur importance.

Donc bien sûr, j'ai conscience des spectateurs. Et les spectateurs, ce sont de multiples individualités que je ne connais pas. Il y a le spectateur abstrait. On imagine un ou des spectateurs abstraits mais il m'arrive aussi de penser à des gens très spécifiques. Je peux penser à telle ou telle personne en me disant « Elle va venir voir cette pièce et elle verra ça, à ce moment-là ». Je peux penser de manière très concrète à un spectateur spécifique ou à un autre.

Je ne fais pas *pour* les spectateurs mais j'espère provoquer un dialogue. Un dialogue, pas entre eux et moi, d'ailleurs, – même si ce dialogue-là m'intéresse – mais un dialogue entre une œuvre et le spectateur. Et ce dialogue entre l'œuvre et le spectateur, je peux en imaginer des choses, je peux orienter des choses. Je ne souhaite pas le maîtriser de A à Z. Je dis ça parce que moi aussi, je suis lecteur, spectateur, auditeur et mon rapport aux œuvres qui me passionnent, c'est un rapport très intime. Telle œuvre va dialoguer avec mon intimité mais l'artiste qui l'a conçue souvent ne peut

pas comprendre ce dialogue-là ou est loin de ce dialogue-là. C'est quelque chose que j'ai compris assez tôt parce que je pense que les pièces que je fais génèrent, au moins chez certains spectateurs, un dialogue intime très fort. Et il m'arrive que des spectateurs viennent me voir en pensant que j'ai compris quelque chose d'eux. En tout cas, ils se sentent proche de moi alors qu'en réalité, ils se sentent proches de l'œuvre. C'est possible que je puisse avoir une proximité naissante avec ces spectateurs mais il n'empêche que leur proximité avec l'œuvre n'induit pas du tout nécessairement une proximité avec moi. Et si l'œuvre a compris quelque chose d'eux, ça ne veut pas dire que moi, j'ai compris quelque chose d'eux. (rires) C'est vraiment une entité indépendante, une expérience qui m'échappe et heureusement, d'une certaine manière. Elle m'échappe. Il n'empêche que j'y réfléchis et je réfléchis à ce que je provoque. J'émet des hypothèses de réactions possibles et je regarde ce qui se passe et j'écoute ce qui se passe. Donc c'est vrai que ça m'intéresse beaucoup, au cours des tournées, d'essayer de comprendre ce que certains spectateurs vont voir, vont traverser, vont ressentir. Je n'ai jamais les retours de tous les spectateurs mais ça m'intéresse beaucoup de les avoir.

Et puis je travaille avec les signes. C'est très délicat parce que les pièces voyagent, les spectateurs sont toujours différents et les pièces résonnent autrement selon le contexte. Déjà, si on va présenter une pièce dans le cadre du Festival de Charleville-Mézières, dans une foire d'art contemporain ou dans un festival de danse, la grille de lecture va être différente. C'est assez simple. Je donne là des exemples un peu flagrants mais si je présente une pièce à l'opéra de Paris ou si je présente une pièce dans un squat au fin fond du XX^e arrondissement, il s'agit dans les deux cas d'une pièce présentée à Paris mais ce n'est pas du tout le même contexte. Et le contexte influence aussi vraiment la manière dont on va lire une pièce.

Cette influence du contexte, elle met aussi en question les grilles de lecture partagées ou non parmi les spectateurs. Lors de tournées internationales, êtes-vous confrontées aussi à des écarts dans la réception de vos pièces ?

Oui, vraiment. Les perceptions sont multiples et c'est ça que j'essaie toujours d'embrasser mais qui est impossible à embrasser totalement, d'une certaine manière. J'essaie de le comprendre, dans le processus d'écriture et au moment des tournées.

Après, il y a des signes. Par exemple, dans *This is how you will disappear*, à un moment donné, Jonathan a le nez qui saigne. En France, on va dire « Il a le nez qui saigne, peut-être qu'il s'est fait mal. Peut-être qu'il a des problèmes de je ne sais pas quoi... ». Ça, c'est une chose. Quand on joue cette pièce au Japon, ce moment où Jonathan a le nez qui saigne signifie très clairement pour le spectateur japonais qu'il est sous l'emprise d'un émoi érotique très fort. Ce sont des signes qui parfois ont des sens très précis à certains endroits.

Dans *Crowd*, à un moment donné, tout le monde est au sol et beaucoup de spectateurs m'ont parlé des attentats à propos de cette scène. Pas tant les Français d'ailleurs que les étrangers qui sont venus voir *Crowd* à Paris. Il y a donc un contexte. Dans *I apologize*, à un moment, toutes les poupées sont au sol, personne ne pense à des attentats. Dans *Crowd*, je mets tout le monde au sol et on pense que je fais référence aux attentats. Mais ça, c'est quand je le joue à Nanterres, au Théâtre des Amandiers. Quand je m'éloigne de la zone parisienne, on y pense moins peut-être.

C'est pour ça que je dis qu'il y a mille influences. J'essaie toujours de comprendre mieux mais je dirais que ça m'échappe aussi et je pense que c'est très heureux que ça m'échappe et que je n'aie pas une maîtrise absolue de tout ça. À ce niveau, je fais vraiment une différence entre le

divertissement et le travail artistique. Je pense que dans le divertissement, on a un contrat très précis avec les spectateurs : « Je vais vous faire rire. », « Je vais vous faire bander. », « Je vais vous faire pleurer. ». Et effectivement, si, à la sortie d'une comédie annoncée comme telle, je me suis ennuyée, le contrat n'est pas rempli. Je trouve très important le divertissement et ce type de contrat est très clair et remplit des expériences nécessaires. Dans le champ de l'art, je ne suis pas dans ce type de contrat. Les gens vont pouvoir rigoler, ils vont pouvoir avoir peur et ça ne veut pas dire que ça ne sera pas divertissant mais ça n'est pas un objectif. Ça n'est pas un contrat. Je n'ai aucun contrat avec les spectateurs, d'une certaine manière. Je leur propose une expérience qui me semble essentielle et importante. Ils peuvent, à la sortie, trouver qu'elle n'est pas du tout essentielle et pas du tout importante. Alors dommage. Mais en tout cas, ce n'est pas du tout le même type de contrat. Après, il y a des ressorts, on sait comment faire rire, on sait comment faire peur. Il y a des ressorts, de la cuisine, qu'on peut très bien maîtriser, mais que j'interroge plus que je ne l'utilise vraiment de manière délibérée, dans la mesure où je ne suis pas dans ce type de contrat-là. Il n'empêche que l'humour, l'horreur, l'érotisme m'intéressent, me passionnent et font partie de mon écriture.

Donc ensuite, pour l'état de corps dans lequel je peux mettre les spectateurs, je trouve que l'exemple du théâtre *nô* est très parlant. Je suis allée régulièrement voir du théâtre *nô* et là, l'exemple est extrême. On arrive tous avec des rythmes différents. On arrive dans un théâtre, on est soit très agité, soit super détendu, soit très excité, soit complètement angoissé,... On est ennuyé, épuisé... ça, c'est une chose. Et puis par ailleurs, on arrive avec sa culture, sa vie, etc. On arrive donc très chargé et pour moi, de manière très consciente, le début des pièces est toujours un moment où l'on s'accorde. Ou pas ! Il y a des spectateurs qui vont être en résistance et qui ne vont pas réussir à s'accorder. Probablement auront-ils une expérience moins heureuse de la pièce. Ça nécessite effectivement que l'on se détende et que l'on s'ouvre à la proposition qu'est la pièce. Si on va voir un spectacle de *nô* et qu'on est hyper speed et qu'on n'est pas prêt à se calmer, cela risque d'être douloureux, ou pénible en tout cas. Les débuts de mes pièces sont donc vraiment pour moi des moments où l'on s'accorde, où la pièce et les spectateurs s'accordent pour ensuite aller dans une expérience musicale, physique, sensorielle, qui peut être partagée.

Je pense que ce que je fais est un travail tout public. Je sais d'expérience que des gens de milieux sociaux, de contextes très différents, d'éductions très différentes, de connaissances et d'expériences très différentes, peuvent apprécier mon travail. Ça, c'est prouvé (*rire*). Après, c'est une histoire de sensibilité. Mon travail ne parle pas du tout à certaines personnes. Il agace ou énerve ou horrifie certaines personnes. Mais, en tout cas, il peut s'adresser à tout le monde. Souvent on me pose la question « Qu'est-ce qu'il faut savoir avant ou préparer ? ». On m'a déjà posé la question « Comment préparer des néophytes qui vont au théâtre ? ». Je réponds que la meilleure préparation est d'être ouvert d'esprit, de ne pas avoir trop de préjugés, de ne pas avoir trop d'attentes et d'être disponible à ce qui va être proposé. Aussi curieux ou surprenant ou déroutant que soit ce qui sera proposé. Ça, je pense que n'importe qui, n'importe où est capable de le faire, mais c'est une disposition. Ensuite, effectivement, on est ouvert à un rythme, à un contenu, à une forme et on essaie... À Avignon, par exemple, qui est un endroit où les gens s'excitent plus (*rire*), je pense que les gens ont particulièrement beaucoup de préjugés sur ce qu'est le spectacle ou le théâtre ou la danse et ce que ça doit être. Et je pense que les moments de conflit forts en Avignon, en général, c'est lorsqu'on a un spectateur qui sait, face à une œuvre qui doute (*rire*). Le spectateur va dire « Mais l'œuvre ne sait pas. » ou « L'œuvre, c'est n'importe quoi. Moi, je sais. » ou « L'œuvre propose autre chose. Ce n'est pas ce que, moi, j'imaginais du théâtre.

On me fait une autre proposition sur ce que pourrait être le théâtre et je ne suis pas d'accord. Et je suis fâché même. » Bon, c'est évidemment beaucoup plus nuancé que ça et beaucoup plus divers que ça. Et c'est chouette en même temps, cette excitation est drôle mais je trouve qu'il y a des endroits, comme au Théâtre de la Ville ou au Festival d'Avignon, où on a certains spectateurs professionnels qui savent trop. Je trouve que ça questionne le rapport à la vérité. À partir du moment où on détient une vérité, à partir du moment où on sait ce qu'est le théâtre, à quoi bon retourner au théâtre ? C'est vrai. Moi, je ne sais pas ce que sont le théâtre et la danse. Je continue à questionner ces formes-là. Par contre mon travail ne s'adresse probablement pas aux gens qui savent ce qu'est la danse et le théâtre, puisque je suis en retard sur eux. Moi, je cherche encore à savoir ce que c'est ! (*rires*)

En tout cas, la forme rituelle, c'est une préoccupation vraiment centrale, que j'ai. Elle questionne de manière essentielle le rôle de l'art. Même si mes pièces jouent dans des endroits très différents et voyagent dans le monde, même si elles se retrouvent différemment dans différents pays, différents continents, je pense qu'on est beaucoup d'artistes à questionner de plus en plus cela. Je pense que l'art doit remplir une mission qui peut rappeler les missions sociales et les missions spirituelles qu'ont pu remplir les rituels. Il me semble qu'il y a très visiblement un grand manque et que le champ de l'art n'est pas le seul champ qui doit y répondre. C'est dans ce sens que je pense remplir une mission. Je ne sais pas si je le fais bien mais en tout cas, je sais que c'est essentiel que les artistes se posent cette question-là et essaie de répondre à ce besoin. En France, on est dans une société qui est devenue très pauvre en termes de rituels. On constate pourtant que le citoyen athée a tout de même autant besoin de rituels que le citoyen religieux. C'est ce déséquilibre-là qui me semble très problématique, en réalité. Je dirais même que c'est rituel sont parmi les fondements de la démocratie et de l'état laïc. Je pense que le fait qu'il n'y ait pas une structure de rituels plus solides, athées, proposés aux citoyens affaiblit la force de l'état laïc et de la république. C'est pour cela que j'espère que chacune de mes pièces, d'une certaine manière, va dans le sens d'une telle expérience ou pourrait répondre à ce besoin de rituel. Je ne sais pas si j'y arrive mais c'est ce que je recherche de manière très essentielle dans mon travail.

En tout cas, cette question est toujours délicate. Je prends tout à fait les spectateurs en considération mais – c'est quelque chose que Robbe-Grillet a très bien formulé – c'est toujours un peu délicat, je maîtrise et je ne maîtrise pas ce que je fais. J'essaie moi-même de comprendre ce que je fais mais en même temps, je ne suis pas dans un flou artistique complet. Tout cela est très réfléchi, très pensé, très travaillé mais je suis sur le même plan que le spectateur. Je ne surplombe pas mon travail. Je n'en tire pas les ficelles avec une connaissance supérieure et je ne détienne pas la vérité sur mon travail. J'essaie de le comprendre. Alors évidemment, mon expérience de mon travail diffère quand même beaucoup de celle des spectateurs. Parce que d'une part, je le conçois, et d'autre part, je vois les pièces un grand nombre de fois et je les vois en construction. En ce sens, elle diffère grandement de celle des spectateurs. Et pourtant, je me considère comme un spectateur de mes pièces aussi. Je suis un spectateur un peu spécial de mes pièces. Mon expérience est très différente de celle des autres spectateurs, je suis un spectateur qui peut interagir autrement sur ce qu'il se passe et qui en a une expérience bien évidemment très différente, parce que c'est de la matière que j'ai créée en majeure partie et que j'ai provoquée.

Votre lecture est donc tout aussi juste que la mienne, je ne détienne pas la vérité. C'est pourquoi il est bien sûr très intéressant de mettre en parallèle les lectures, que ce soit la mienne ou celle d'un autre spectateur sur *The Pyre* ou une autre pièce. Même si votre point de vue a toute sa légitimité, si vous entendez d'autres points de vue, cela permet de mettre en perspective et

d'interroger d'autres points de vue sur ce travail. Évidemment tous les points de vue sont donc intéressants pour analyser une œuvre. Simplement, le mien est spécifique dans le sens où j'ai ce rapport un peu anormal (*rires*) à ce travail, parce que je l'ai créé !

Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration

Les arts de la marionnette contemporains interrogent les liens entre geste plastique et geste dramatique, redéfinissant les principes et les enjeux de l'acte de figuration. Les créations issues de ces expériences ont ouvert la voie à une difficile désignation de l'objet-marionnette fixe, matériel et unique, ne permettant plus d'envisager la spécificité marionnettique suivant la dualité entre humains et objets.

Consacrée aux « présences de la marionnette contemporaine », la thèse examine la marionnette comme figure et lieu d'une mise en friction des matières, des corps humains, des espaces et des médiums ondulatoires (sons et lumières). Une telle figure, se refusant à toute fixation dans le visible, les formes et les corps, met en drame son procès de défiguration. La spécificité marionnettique tient alors à la persistance d'une présence dramatique, discontinue et fragile, malgré la dislocation du lien entre les deux corps de la figure (matériel et virtuel). Prenant appui sur un corpus central d'œuvres contemporaines (des Ateliers du spectacle, du Clastic Théâtre, de Phia Ménard, du Morbus Théâtre, de La Mue/tte, de Marta Pereira, des Rémouleurs, de Benjamin Verdonck et de Gisèle Vienne), ainsi que sur de nombreuses installations, expositions et créations scéniques, qui dessinent un aperçu synchronique des marges du champ marionnettique, cette recherche analyse les effets de circulation et de spatialisation des présences dramatiques, découlant de cette défiguration marionnettique. Il s'agit d'y interroger le déploiement d'une écriture spectrale, par la mise en tension de l'opacité d'objets bruts et corps inanimés et de l'évanescence de figures dématérialisées. Suivant une approche esthétique et poïétique, la recherche examine à la fois les principes techniques d'élaboration de ces figures « entre » les corps, leur potentiel dramaturgique de mise en vision du rêve, de la folie, du doute et de l'hallucination, et le type de regard spectatorial qu'implique le devenir défiguré de la marionnette contemporaine.

Mots-clés : marionnette, figure, figuration, présence, corps, matières, espace, spectralité, dématérialisation, opacité, évanescence.

Presences of the contemporary puppet : figure, figuration, disfigurement

Contemporary puppetry reinvents the relationship between dramatic and plastic gestures, inviting us to reconsider the principles and the implications of the act of figuration. The performing art works, generated by these experiences, avoid the designation of a fixed, material and unique puppet-object, so that a binary approach, opposing humans and objects, is no longer sufficient to consider the specificity of puppetry arts.

Addressing the "presences of the puppet", the thesis examines the puppet as a figure and a place for frictions between materials, bodies, spaces and wave mediums (lights and sounds). Such a figure, refusing to be fixed in the visible, in the forms and the bodies, dramatizes its own disfigurement. Thus, the specificity of puppetry is the persistence of a fragile and discontinuous dramatic presence, despite the dislocation of the two bodies of the figure (material and virtual). Built on a central body of performing art works (by Les Ateliers du spectacle, the Clastic Théâtre, Phia Ménard, the Morbus Théâtre, La Mue/tte, Marta Pereira, the Rémouleurs, Benjamin Verdonck and Gisèle Vienne), and extending to other theatrical creations, installations and exhibitions, which offer a synchronic view on the margins of contemporary puppetry, this research examines the effects of circulation and spatialization of dramatic presence, which derive from the puppet disfigurement. The question is how the artists develop a spectral stage approach, based on the tension between the opacity of inert and inanimate objects and the evanescence of dematerialized figures. From an aesthetic and poietic perspective, the research looks at the technical principles of the conception of a figure "in between" the bodies and objects, and its dramaturgical capacity to make visible the dream, the madness, the doubt, the hallucination. Finally it considers the specificity of the spectators' position and work in front of such disfigured puppets.

Keywords : puppet, figuration, presence, bodies, materials, space, spectrality, dematerialization, opacity, evanescence.