

POINTS DE VUE

REGARDS OBLIQUES SUR LA MARIONNETTE

Synthèse de la rencontre du lundi 20 octobre 2008, à Argenteuil.

Les Saisons de la marionnette 2007-2010 sont une belle occasion d'alimenter la réflexion collective. Confronter d'autres formes de pensée à l'univers des Arts de la marionnette est un maillon essentiel de cette réflexion.

Pour cela, une série de rendez-vous est envisagée, chacun cédant la parole à une personnalité extérieure au spectacle vivant. Celle-ci exposera, ainsi, son point de vue sur les arts de la marionnette contemporaine, tels qu'ils se déclinent aujourd'hui, et offrira des idées, sans aucun doute, nouvelles... Viendront s'ajouter à ces points de vue extérieurs deux personnalités du monde de la marionnette afin de proposer un regard croisé sur cet art protéiforme.

Présentation des débats

Pierre Blaise, directeur du Théâtre Sans Toit

Participants

Damien Schoëvaërt-Brossault et Anne-Marie Courtot,

chercheurs en biologie et animateurs du groupe « Voir et produire des images d'art et de science »

Gérald Karlikow,

concepteur lumière et chercheur sur le rôle de la lumière appliquée à l'univers de la marionnette

Alain Recoing,

marionnettiste et fondateur du Théâtre aux Mains Nues.

Coproduction

Le Festival Théâtral du Val d'Oise, la Ville d'Argenteuil, Thémaa et le Théâtre Sans Toit

Transcription

Caroline Nardi Gilletta

Présentation des débats

Pierre Blaise, *directeur du Théâtre Sans Toit*

Bonjour à tous. Je vous remercie de votre présence et de l'attention que vous pouvez porter à cette manifestation.

Les **Points de vue** sont une initiative de la commission profession de **Themaa** (Association nationale des Théâtres de marionnettes et des arts associés). Ils ont lieu dans le contexte national des Saisons de la marionnette 2007-2010.

Le Point de vue d'aujourd'hui est organisé par le **Théâtre Sans Toit** avec le soutien du **Festival Théâtral** du Val d'Oise et de la Ville d'Argenteuil.

Je tiens particulièrement à remercier la direction du Développement culturel de la Ville d'Argenteuil pour son soutien depuis huit ans. Effectivement, la compagnie n'est plus en résidence depuis 2007 et nous nous acheminons vers une autre aventure, une résidence alternée sur plusieurs villes du Val d'Oise ; Argenteuil reste d'ailleurs l'une de ces municipalités actives.

Dans mes remerciements, je tiens à ne pas oublier Daniel Marty, Virginie Marty-Desarrois et Tania Leite, qui effectuent régulièrement la programmation du théâtre de marionnettes et font en sorte que cette ville soit identifiée culturellement à cette forme d'art qui émerge. Qu'ils en soient donc fortement remerciés.

En ce qui concerne les points de vue d'aujourd'hui, j'ai demandé à Damien Schoëvaërt-Brossault et à Anne-Marie Courtot, biologistes, enseignants en recherche, de venir nous donner leur image, leur idée, leur expression du théâtre de marionnettes depuis leur point de vue scientifique. Cette première partie pourra être l'objet d'échanges.

J'ai vu récemment les travaux des élèves de l'école d'Alain Recoing, le Théâtre aux Mains Nues, qui m'ont parus très intéressants. J'ai donc demandé à de jeunes étudiants de venir nous présenter deux de leurs travaux, très courts, sur des textes Heiner Muller qui seront une sorte d'illustration aux hasards des marionnettes.

J'ai le plaisir de vous annoncer ensuite la venue de Gérald Karlikow qui est un très grand éclairagiste du spectacle vivant, du théâtre, mais qui travaille aussi dans les musées, sur les bâtiments publics et dans les villes.

Enfin, je laisserai la parole à Alain Recoing qui est l'un des grands marionnettistes d'aujourd'hui et que l'on ne présente plus, dans le milieu de la marionnette en tout cas !

J'ai commencé dans ses spectacles et je lui en ai beaucoup de reconnaissance. Alain Recoing a l'habitude de dire que son point de vue tient sur un ticket de métro. Alors il nous donnera ce ticket de métro, ce secret, cet « en-secret » comme on a l'habitude de le dire dans le monde de la marionnette.

Maintenant, Anne-Marie et Damien je vous invite à prendre place auprès de vos ordinateurs et de votre micro et à nous parler, à nous enchanter peut-être, comme je sais que vous le faites souvent, en tout cas dans les conférences auxquelles j'ai déjà assisté.

Le point de vue de...

Damien Schoëvaërt-Brossault, *biologiste et animateur du groupe*

« Voir et produire des images d'art et de science ».

Le biologiste ne peut être indifférent à la marionnette parce qu'elle lui montre, avec une certaine distance, le paradoxe du vivant. La marionnette n'est « rien que ça » : des bouts de bois articulés, et pourtant tellement « plus que ça » dans les mains du marionnettiste. Nous aussi, nous ne sommes qu'un ensemble de molécules, et pourtant infiniment plus. Mais si nous nous animons, c'est sans le secours de fils qui nous guideraient du dehors. Tous nos gestes viennent du dedans, de nos molécules dont les mouvements articulés se conjuguent pour donner la forme expressive d'un désir.

Joué du dedans ou joué du dehors, le « rien que ça » de notre corps, ou de la marionnette, devient « plus que ça », non pas par une force vitale, où une énergie transcendante, mais tout simplement par une organisation très particulière de la matière qui, en quelque sorte, « fait des manières ». En effet, à la différence des choses inanimées, qui sont « comme elles sont » et rien de plus, le vivant fait comme s'il était beaucoup plus que ce qu'il n'est en réalité. Et c'est en articulant la matière à sa manière qu'il tire les choses à son profit et s'inscrit dans la durée. La réalité est qu'avec le temps tout se dégrade inexorablement, mais en cherchant à le retenir dans ses souvenirs le vivant échappe à cette fatalité « entropique ». L'être ne cesse de s'épanouir, comme s'il avait tout le temps pour lui, comme s'il avait un temps bien à lui, un temps excessif qui lui permet de se continuer et de réaliser ses rêves. Vivre est donc avant tout un art du simulacre, du « faire comme si » avec le « comme ça » de la réalité. Aussi dans sa texture la plus fine, la vie s'accomplit comme dans un rêve.

Le jeu de la simulation et de la dissimulation est si essentiel, qu'il s'inscrit dans l'apparence du corps lui-même. Avec le hasard des mutations et la pression sélective visuelle, le corps se transforme en organe optique, et prend la couleur et la forme d'une sauvage beauté, dont l'analyse révèle les multiples manières de

faire merveilleusement « comme si ». Ces manières d'être s'orientent selon deux jeux opposés. Le premier est le mimétisme qui cherche à « faire illusion », en se fondant dans le décor, en copiant un modèle. Le second consiste à signaler sa singularité en y « faisant allusion » par un motif symbolique. Le biologiste ne peut s'empêcher de retrouver ces deux manières d'être dans la plastique marionnettique.

La perception présente aussi une « manière régressive », qui s'attache instantanément à la reproduction du même, et une « manière progressive » qui construit son modèle à partir de l'altérité. Le Scientifique n'échappe pas à ses manières fondamentales. Soit il adhère à un modèle explicatif et dogmatique, qu'il tente de plaquer sur la réalité, soit il se construit un modèle approximatif, où il tente d'impliquer le réel en faisant comme la nature, avec « rien que ça » et en se donnant le temps de la surprise du dépassement : le « plus que ça ». Il doit alors modestement admettre que son travail n'est qu'une manière parmi d'autres possibles, ce qui le rapproche singulièrement de l'artiste.

Une fois construit, le modèle biologique doit être confronté avec la réalité. Pour ce faire, les scientifiques utilisent des sondes appropriées. En effet, l'univers ne peut être exploré sans le secours d'une sonde qui, à la manière d'un prisme, fait voir le réel au travers de l'hypothèse. Selon la sonde utilisée, c'est à chaque fois une infime facette de la vérité qui est révélée. Cette construction du réel n'est pas réservée au scientifique, les philosophes, les artistes et plus particulièrement les Marionnettistes peuvent y contribuer fortement.

D'ailleurs, la marionnette aux « grands yeux étonnés » qui regarde l'horizon invisible, n'est-elle pas, pour le public ravi, une sonde magique qui fait voir ailleurs, là où nos yeux ne peuvent porter ? Si nous sommes une manière de la matière, la marionnette est une manière seconde, une manière de manière, ou la matière d'une manière, qui interroge de ses yeux aveugles le fond du monde, là où la sonde du scientifique ne peut s'aventurer. La marionnette serait alors plus qu'un corps simulé, mais une manière ultime de la vie qui se fait simulacre de vie, pour mieux viser l'ailleurs.

Alors que les sondes du scientifique ne visent que cette chose-là pour la réduire à un objet de connaissance et consolider la cohérence de sa vision, la sonde-marionnette vise toujours ailleurs pour tout ébranler et remettre en question. Ainsi, emporté par sa marionnette ivre de liberté, le marionnettiste se laisse par instants aller ailleurs. Mais toute la surprise devient ressaisissement, lorsque reprenant en main sa marionnette, celle-ci lui cède une part de cet insaisissable « ailleurs ». L'émotion de ce « semblant de vie » plus vivant que la vie faite de faux-semblant, signale la présence d'un éclat de vérité qui consolide l'être et lui donne un sens.

Cette pratique d'exorcisme par un médium, n'est pas si étrangère à celle du chercheur scientifique, pour qui la connaissance n'est qu'un processus naturel de la dynamique de la matière.

Échange avec la salle

Un participant

En fait, il semblerait qu'il existe en permanence une corrélation binaire ?

Damien Schoëvaërt-Brossault

Je dirais que le fondement de ces théories va plutôt vers l'idée que l'unité originelle, ou le germe de toute forme, qui va se déployer pour donner une forme, est, en fait, double, et qu'elle contient en quelque sorte les deux contraires. Ces deux contraires, au niveau physique très élémentaire, c'est l'attraction-répulsion. Attraction et répulsion ne se détruisent pas simultanément, mais se renforcent pour donner les objets du monde parce que l'attraction n'est pas symétrique à la répulsion, ce qui produit donc quelque chose. On retrouve dans le vivant la traduction inhibition-activation pour le système nerveux. De même, au niveau cybernétique, on va toujours retrouver cette dialectique entre deux éléments très contraires qui loin de s'opposer coopèrent pour faire autre chose.

L'homogénéité de départ est une fiction. L'unité au départ est déjà double, c'est pour cela que l'on parle plutôt d'unicité. L'unicité est le maintien des doubles. C'est justement parce qu'il y a ces oppositions de forces que cela donne de la résistance aux choses.

Le même participant

L'unicité veut dire les contraires dans une forme ; existe-t-il une latence des contraires ?

Damien Schoëvaërt-Brossault

Oui c'est ça, une latence des contraires. Lorsque deux contraires cohabitent, ils favorisent une possibilité de déploiement

Le même participant

Ça serait presque une pré-création, l'unicité.

Damien Schoëvaërt-Brossault

Oui. Même dans le développement humain on naît à partir de cellules souches. Au cœur de ces cellules souches existe déjà ce principe d'unicité. Chaque forme a un germe une durée, une vie et elle se fait à partir effectivement d'un germe.

Pierre Blaise

Anne-Marie Courtot, je crois que vous faites le même métier que Damien Schoëvaërt-Brossault ?

Anne-Marie Courtot, *biologiste et animatrice du groupe « Voir et produire des images d'art et de science »*

Nous faisons le même métier mais de manière très différente. Je suis dans la pratique et je travaille dans les laboratoires avec les médecins.

Pierre Blaise

Nous écoutons votre Point de vue sur la marionnette...

Anne-Marie Courtot

J'ai essayé de voir les points communs et les différences entre la démarche d'un biologiste et celle d'un marionnettiste. Au cours de cette analyse, j'ai été moi-même surprise par les deux cheminements et leurs étonnants croisements. En décrivant les parcours d'un biologiste, j'ai relevé tous les mots qui résonnent avec ce que je perçois de la démarche d'un marionnettiste (*ces mots apparaîtront en couleur au lecteur de cette transcription*). Que les spécialistes m'excusent pour les erreurs et les manquements de cet écrit.

Le biologiste : de l'observation...

L'histologie

Une des démarches du biologiste est de faire des relations entre la **structure et la fonction** des éléments du vivant : cette démarche se fait en particulier dans des disciplines telles que l'histologie lorsqu'on s'adresse à un tissu sain, ou l'anatomie-pathologie lorsqu'on étudie un tissu pathologique.

En bref, on **fige** l'organe (traité ou non par différentes substances), dans un état le plus proche du vivant et on le traite de façon à pouvoir observer sa structure. Différentes voies d'approches, supposées être complémentaires, peuvent être utilisées. Par exemple, on peut **jouer** sur le niveau d'observation, c'est-à-dire sur la **taille** de l'objet biologique qui est grossi **artificiellement**. L'observation se fait d'abord à l'œil, puis à l'aide de différents microscopes, comme le microscope optique qui permet des grossissements de x 1 000 (en se servant de **différents colorants**), ou le microscope électronique en allant dans l'infiniment petit (x 80 000). La cellule devient alors **bien plus grande que sa taille réelle**. L'observation concerne une image donnée par des différents **niveaux de gris** et de ce fait **l'impact de la lumière** sur les sels de métaux lourds permet une lecture

pertinente de la cellule. Le microscope électronique à balayage, quant à lui, est un petit bijou : **imaginez-vous dans les airs** en train d'observer la terre qui est en fait la cellule.

Les liens se font constamment entre les différents étages d'observations. C'est un travail de base nécessaire à la connaissance de l'organe et son fonctionnement.

La pathologie

Ce n'est qu'avec de telles démarches que le fonctionnement de l'organe peut se révéler et l'aspect éventuellement pathologique prend toute sa dimension.

En effet, une fonction défaillante renvoie alors à une **structure anormale** : par exemple, l'infarctus du myocarde est dû à un défaut d'un tissu particulier, le tissu vasculaire. Les vaisseaux concernés, ou coronaires, ont une paroi anormale ce qui entrave l'arrivée du sang au niveau du tissu cardiaque et sa nécrose. C'est grâce à cette observation que l'on peut comprendre le symptôme et soit le soigner, soit le prévenir.

Patience, précision et observation sont nécessaires pour ce genre de travail et aboutissent quelques fois à un véritable **émervaillement** devant la beauté du vivant.

... à l'expérimentation

L'expérimentation est encore plus exigeante.

Le biologiste a une hypothèse, pour la démontrer il intervient sur le vivant : il le traite de différentes façons (il met une substance en contact avec l'organe, il peut injecter une substance par **micromanipulation**...). Il observe l'effet de cette substance sur le vivant.

Il conclue sur la véracité de son hypothèse. Il avance ainsi dans la connaissance de la complexité du vivant.

Quelles sont les qualités qui doivent être développées chez le biologiste ?

Les ingrédients essentiels : une **imagination** importante mais ligotée et une logique à toute épreuve... La fantaisie restant bien sûr à la cave.

Le biologiste doit intégrer sa capacité imaginative dans son projet pour élaborer une stratégie d'expérimentation. On parle de « protocole expérimental » qui passe par son **écriture** et sa **réalisation**. Pour cette dernière, on dispose d'un **matériel** biologique (souris, hamster morceau de foie humain) et d'un matériel non biologique acheté chez le marchand (amorces pour PCR, anticorps, etc.).

Le biologiste doit **fabriquer des outils** pour **manipuler l'objet** biologique, et appliquer des « recettes » pré-établies. L'observation est suivie par une quantification des résultats : on refait plusieurs fois la même expérience pour voir si les résultats sont reproductibles, on les fait passer par un ensemble de tests.

La conclusion est très importante :

- l'hypothèse est *vraie*, la démonstration est faite, tout va bien. L'expérimentation est écrite dans un article et signée par les auteurs de l'expérimentation. Le laboratoire aura de l'argent. Ce sont des « **sages** », les « referies », qui approuvent ou rejettent le manuscrit. Ce n'est qu'après cette étape que le manuscrit sera lu par le public scientifique ;
- l'hypothèse est *fausse*, l'article sera refusé, il y aura moins d'argent pour le laboratoire.

On a vu des scientifiques venir peindre, la nuit, des souris, pour pouvoir publier des résultats enthousiasmants mais... faux !

Restons plus modeste, admirons le vivant qui, par sa fascinante complexité, dépasse très souvent largement nos hypothèses et restons sur la **surprise** : le réel est bien souvent différent de ce que l'on attend.

Le marionnettiste, manipulateur de l'imaginaire : du faux qui devient vrai !

Étonnant pour le biologiste, et encore plus pour l'histologiste, le marionnettiste qui travaille sur un **objet inanimé**, issu de matériel tel que le bois, le papier, le tissu avec comme projet apparemment impossible, **de lui donner vie !**

L'hypothèse est remplacée par l'histoire.

L'écriture est remplacée par le story book.

C'est au niveau de la réalisation du spectacle qu'il faut affirmer une cohérence. Si l'exploitation de la capacité imaginative est un point commun au marionnettiste et au chercheur en biologie, le marionnettiste, lui, bénéficie d'une formidable liberté, bien supérieure même à celle de l'acteur de théâtre, aussi bien au niveau de la conception de la marionnette que du décor ou du sujet.

Alors que le biologiste, par définition, est collé aux dimensions de la vie, le marionnettiste joue avec elles : il peut modifier les tailles de ses marionnettes (grandes marionnettes africaines, bunraku, mini-marionnettes), exagérer avec légèreté un caractère (un nez, un pied, un œil) sans drame (contrairement à l'anatomo-pathologiste). Il peut jouer avec la couleur et la musique, la voix et le silence, le temps, De plus son répertoire est très vaste. Il peut ainsi évoluer dans différents mondes : poétique, dramatique ou humoristique.

Si liberté et imagination sont au rendez-vous, la discipline a ses exigences. Ces exigences sont difficilement explicables par elles-mêmes car elles ont de multiples

facettes. Nous ne sommes pas dans la démarche cartésienne du biologiste. Peut-être s'agit-il de connaissances ancestrales, en relation avec les connaissances des magiciens, les marabouts, ou les sorciers ? d'un secret qui se transmet depuis la nuit des temps et dont l'homme a un besoin vital ? Nous touchons à la vie, là aussi, mais nous sommes bien loin du protocole expérimental du biologiste.

Le public a une connaissance intuitive de tout cela et son moment privilégié correspond à ce subtil passage entre un compromis (je sais que ce n'est qu'un morceau de bois ou de chiffon), et cet émerveillement, au moment où la marionnette prend vie dans tous nos sens, échappe au marionnettiste et au public. Qui manipule l'autre ? Il s'agit d'une naissance à partir de l'inanimé. Un moment de flottement où tout est possible. Surprise et magie sont au rendez-vous.

Surtout pas par une relation structure-fonction, surtout pas une démonstration, surtout pas une explication du vivant, mais une synthèse immédiate qui mène au poétique, au surprenant, au désopilant ou au grave.

En somme, deux façons aussi importantes d'aborder la vie.

Je vous remercie pour votre attention.

Pierre Blaise

Je vais maintenant demander à Gérald Karlikow de nous parler de la relation entre la lumière, l'éclairage, et le théâtre de marionnettes, les objets. En tout cas, c'est ce que nous lui avons demandé...

Gérald Karlikow, *concepteur lumière et chercheur sur le rôle de la lumière appliquée à l'univers de la marionnette*

Il s'agit de s'intéresser à la marionnette derrière le castelet et hors castelet en excluant la marionnette du théâtre d'ombre.

Petit rappel des faits...

La marionnette existait avant l'éclairage de spectacle. Les spectacles se produisaient de jour. La nécessité a fait entrer le spectacle à l'intérieur dans la lumière ambiante existante.

Progressivement de la lumière a été ajoutée à l'endroit où se trouvait le spectacle (« la scène »). On ne peut donc parler d'éclairage sur la marionnette seulement de lumière sur la marionnette. Une rampe de lumière placée devant le castelet permet

d'éclairer convenablement. Il s'agit d'une lumière technique qui sert à voir et non à signifier.

Jusqu'à la fin des années 30, la lumière servait exclusivement à montrer. Le technicien disposait des appareils qui dispensaient la lumière de façon uniforme afin de permettre le « meilleur voir ». L'évolution de la lumière avec castelet suit la technologie. La diminution de la taille des sources permet de fabriquer des ambiances appliquées aux marionnettes. Nous sommes alors dans une situation où il devient possible de faire des plans différents, de créer des profondeurs.

Sur le fond, la situation de la lumière ne change pas elle reste illustratrice. Le véritable changement se produit quand il devient nécessaire de choisir l'éclairage. C'est à cet instant, au moment du choix, au moment de la décision de ce qu'il faut éclairer que se situe la différence entre lumière et éclairage. C'est le début de la conception de la lumière.

Une définition possible de l'éclairage est toute lumière ou absence de lumière décidée.

À l'inverse, une lumière est toute source lumineuse ou ombre indépendante du choix du concepteur.

Cette différence existe également dans le spectacle vivant, elle n'est pas spécifique à la marionnette.

La technologie a été le seul frein à l'application de l'éclairage au castelet. Vers la fin du XX^e siècle, les sources miniatures, presque à l'échelle des marionnettes, ont permis enfin de combler le fossé entre spectacle vivant et marionnette. L'éclairage sous castelet rejoint l'éclairage du théâtre avec des conduites de plus en plus sophistiquées transformant le castelet en scène et la marionnette en acteur. Dans cette situation, la position de l'éclairagiste n'est fondamentalement pas très différente que ce soit de la marionnette ou du théâtre avec des acteurs.

Il va de soit que le type de marionnette (gaine, fil, etc.) ne change pas la problématique, seulement la technique. Je reste extrêmement sommaire, il existe des différences de technique d'éclairage entre fil et gaine mais, globalement, tant que le spectacle reste dans le castelet, il y a similitude entre les marionnettes et les acteurs. La problématique reste identique à celle du spectacle vivant.

La véritable différence se situe au moment où le marionnettiste prend des libertés, où il s'affranchit du castelet. Nous sommes alors face à deux mondes, le vivant et l'inanimé ; les choses se compliquent. Dans cette nouvelle donne, la place du manipulateur n'est pas complètement tranchée. De même, la signification d'un

objet n'est plus aussi illustrative qu'elle a pu l'être. Des objets usuels deviennent des individus, par exemple Piccolo, Saxo et Cie. L'illustratif laisse la place au figuratif. L'objet acquiert le statut de personnage. La sortie du castelet s'est accompagnée de la liberté d'un devenir pour les objets. Ainsi, une table peut être table et à la fois un personnage. C'est la manipulation et le regard du spectateur sur l'objet qui le transforme.

Pour revenir au manipulateur, une des premières choses mises en place par le marionnettiste sortant du castelet est de vouloir être invisible ! Il faut se rappeler les premiers spectacles de Philippe Genty et tous les manipulateurs en noir, les objets dans un couloir de lumière. Le rapport de l'éclairagiste à la marionnette reste celui d'un technicien.

Finalement, il y a vraie séparation d'avec le castelet lorsque le marionnettiste se montre. À partir de cet instant, existe pour la lumière une obligation de choix. Il n'est plus possible de rester technicien. Nous sommes face à deux entités, l'homme et la marionnette. Quand elles dialoguent, aucun problème, la lumière peut être unique.

Est-ce si vrai ? De fait, cela dépend du manipulateur. Que faire si pendant la manipulation il joue ce que devrait jouer la marionnette ? Peut-on éclairer l'un et pas l'autre, passer de l'un à l'autre ? Est-ce bien raisonnable ? Si la manipulation est extraordinaire, n'est-ce pas aux dépens de l'histoire ?

Nous entrons maintenant dans la problématique de l'éclairagiste : non pas le rapport à la marionnette mais au manipulateur. Jusqu'à quel point le manipulateur peut-il être montré ? À quel moment prend-il le pas par la qualité de ses gestes sur la marionnette ? Est-il encore manipulateur ou le sujet principal et la marionnette son faire-valoir ?

Et lorsque il n'y a pas dialogue faut-il effacer le manipulateur ? Le manipulateur a de plus en plus tendance à devenir sa propre marionnette. Des parties de son corps deviennent des objets manipulables. Il n'est pas certain que la lumière doive suivre. L'inverse est également vrai : l'objet devient acteur. Il n'existe pas de réponse à ces questions, seulement des impossibilités techniques sur le quoi éclairer.

Nous entrons à ce moment dans la réalité de la conception lumière. Le vrai choix c'est poser la question : « qu'est-ce que je dis quand je mets de la lumière ? ». Cela implique de changer de système de référence : non plus le « que faut-il éclairer ? » mais « que raconte la lumière ? ». Celle-ci n'est plus un moyen

d'éclairer, mais un acteur à part entière. Elle se rapproche en cela du costume, de la scénographie ou du son.

L'acteur lumière n'est pas unique mais composé d'une multiplicité de sources, chacune ayant un rôle particulier (pas techniquement cela est une évidence) à jouer sur le ressenti du spectateur. Il n'est donc pas possible de positionner une lumière sur un acteur ou une marionnette sans au préalable se poser les questions sur le dialogue entre cette lumière et la marionnette, le dire à l'instant présent, le dire dans l'ensemble du parcours lumineux, et le développement de ce personnage lumineux sur l'ensemble de la pièce.

Cela devient une vraie question de dramaturgie. Aussi, sans hypothèse de départ, il n'y a pas de champ d'expérience (répétitions), de protocole (construction du spectacle) possibles que ce soit pour la lumière ou pour toutes les autres composantes du spectacle.

Le paradoxe actuel est finalement dû à la qualité technique des composants d'un spectacle. Les possibilités offertes sont telles qu'à la place d'avoir un vrai discours avec une vraie pensée qui consiste à dire : « c'est ça que je veux raconter, c'est ça mon avis », on se retrouve dans « je fais un geste et je verrai bien ce qui en sort ». La technique marionnettique ou lumière permettent l'essai ; mais l'essai sans hypothèse, c'est sortir du protocole, cela ne sert à rien. Ce n'est pas de l'essai que naît le discours, mais du discours que peut naître l'essai.

Quand il s'agit de faire la lumière d'un spectacle, la problématique se résume à quel discours avoir, quel est mon point de vue sur cette question, comment je l'exprime et, enfin, quel type de conversation est possible avec les autres éléments artistiques qui eux-mêmes ont un discours et un point de vue. Si, au final, les points de vue divergent, il n'y a pas de spectacle possible. La base d'un spectacle est donc la convergence des points de vues des entités artistiques qui le composent.

Cette vision de la conception lumière est valable pour tous les spectacles.

La spécificité de la lumière pour la marionnette est ailleurs. Contrairement au vivant, le visage d'une marionnette est figé. Pour modifier son expression, il n'existe qu'une solution : changer les ombres sur le visage. En restant dans la schématisation, c'est le fait de voir ou ne pas voir les yeux qui détermine la méchanceté du personnage. L'ombre ne change que dans le mouvement que fait la marionnette par rapport à un projecteur donné ou si un projecteur s'allume ou s'éteint. La conception lumière est fondée sur ces deux possibilités. Cela implique une intimité avec le manipulateur de façon à obtenir l'expression optimum à

chaque moment du spectacle. C'est le seul moyen d'être raccord avec le discours du personnage marionnette. C'est également le seul moyen d'avoir une différence d'expressions entre deux personnages. Nous rejoignons ici la problématique de la lumière unique sur le manipulateur acteur et sa marionnette. Le manipulateur a souvent plus conscience du placement de sa marionnette que de son propre placement, or c'est dans le rapport des placements entre autre vis-à-vis de la lumière, que se construit la signification de la scène.

La conception lumière est donc à la limite du travail de direction d'acteur : la précision demandée au manipulateur est extrême. Quelques degrés d'angle d'écart ou quelques centimètres de différence dans le placement et la signification est au moins altérée ou le contre sens avéré, cela avant d'avoir même fait un effet lumière. À l'évidence, un effet lumière dans ce contexte devient un tremblement de terre car il transforme au même moment tous les objets, toutes les marionnettes et tous les manipulateurs. Pour bien comprendre la portée de ce phénomène il est important d'en connaître le fonctionnement.

Dans un spectacle, le seul fait de poser une question à un objet le transforme en acteur avec son passé. Par exemple, demander à une poêle à frire : « Tu ne t'es jamais attachée à quelqu'un ? Un œuf, un steak ? » Cela suffit à humaniser la poêle et tant qu'aucune action ne déjugera ce fait la poêle demeure une entité – avec ses sentiments –, pour le spectateur. La lumière fonctionne de la même façon. Le spectateur va automatiquement établir une corrélation entre le dit et le vu. L'exemple le plus évident est celui du cyclorama représentant un ciel. Si un acteur dit « Il est minuit » tandis que le cyclorama est vert à points rouges, le spectateur associera la couleur et le temps. Si, un peu plus tard, une cloche sonne douze coups et le cyclo est à ce moment vert à points rouges, cela confirmera l'impression première. Il n'est plus, par la suite, nécessaire de dire pour qu'à la prochaine apparition de cette coloration de cyclo le spectateur soit convaincu qu'il est minuit. Bien plus, si la couleur apparaît progressivement le spectateur va penser que minuit approche. Un effet lumière, c'est cela ; faire bouger, à une certaine vitesse, le signifiant de tous les acteurs, objets et décors visibles et invisibles du spectacle. Il met en place et fait sortir de scène de nombreux acteurs lumière (les projecteurs) qui ont chacun une signification, une relation à un acteur ou un objet et des relations entre eux.

Dans la mise en scène contemporaine parce que la scène est castelet, que l'objet neutre n'existe plus, qu'il devient de plus en plus acteur, le seul fait d'ajouter de la lumière sur lui le transforme instantanément en actant même sans qu'il soit manipulé et, de manière réflexive, le projecteur également en acteur. Plus il y a de projecteurs plus finalement il y a d'acteurs.

Le rôle du concepteur lumière est d'être capable de concevoir la cohérence de la mise en scène de ses propres acteurs (projecteurs), son discours et, en parallèle, le discours particulier de ce que raconte chaque lumière sur chaque visage ou objet, à chaque moment du spectacle.

Je vous remercie.

Un intervenant

Qu'en est-il de la lumière qui révélerait un espace dans lequel s'inscrit cette marionnette ?

Gérald Karlikow

Le problème de la lumière et de l'espace dépasse largement le cadre de la marionnette. Il se rapporte à la problématique de qui regarde quoi depuis où. Autrement dit, dans cette salle entre la personne qui est ici et celle qui est là-bas, la manière de voir est opposée. Il n'existe pas un espace théâtral, il existe le nombre de spectateurs fois deux d'espaces théâtraux. C'est important parce que penser que tout le monde voit la même chose, c'est se tromper d'histoire. Bien évidemment, si j'ai une lumière qui arrive depuis ce côté sur moi, la personne qui est assise au premier rang va me voir de face ; vous, vous allez me voir de profil, et vous, vous allez me voir à contre-jour. Or, la personne qui va me voir de face aura plutôt tendance à croire ce que je dis ; la personne qui va me voir en contre-jour aura plutôt tendance à ne pas croire ce que je dis, puisque plus on est dans l'ombre, moins on dit la vérité.

En effet, nous avons été formatés depuis la Renaissance à penser ainsi. Lorsque l'on effectue une analyse précise des tableaux religieux de toute cette période, il n'existe normalement qu'une seule figure et qu'un seul visage qui n'ait pas d'ombre, c'est celui du Christ. Même Marie, ou Marie-Madeleine, ont cinq degrés d'ombre sur le nez. Et plus l'on va vers les méchants, plus ils ont d'ombre. C'est quelque chose que l'on intègre sans même le savoir. Par exemple, si je place sur moi une lumière qui arrive vaguement comme ça, derrière, et qui irise, vous allez plutôt avoir tendance à penser que je viens du paradis, mais si je fais venir une lumière de ce côté, vous allez plutôt avoir tendance à penser, surtout si j'ai un nez un peu rouge, que je viens de l'enfer. Ce sont des exemples très schématiques, mais cela veut dire qu'il n'existe pas un espace donné, il n'existe qu'une construction spatiale qui doit être valable pour toutes les personnes de la salle qui ne vont pas voir le même spectacle, mais pour qui le discours sera le même. Autrement dit, à la fin du spectacle, que vous soyez du « côté de la vérité » ou du « côté du mensonge », le discours que j'aurais fabriqué avec la lumière restera le même, c'est-à-dire qu'il faut que ma logique soit bonne pour tout le monde.

Il n'existe donc pas un espace donné mais seulement une manière d'appréhender des espaces multiples.

Un autre intervenant

Au même titre qu'il existe le masque et le contre masque, on peut imaginer utiliser une lumière neutre, ou une « contre-lumière » qui fait dire l'inverse de ce que l'on voit. Comme en peinture où je peux mettre une forme en avant ou la faire oublier. Ce sont des choix de point de vue. Je peux utiliser la lumière comme écriture de la même manière, à partir d'un point de vue, et ce point de vue a un sens.

Gérald Karlikow

Absolument, mais il n'existe pas de lumière neutre. Dans le principe de la lumière, le seul fait de la remarquer la rend signifiante.

C'est important : elle n'est pas neutre parce que la manière dont on se sert de cette lumière pour regarder est directement issue de nos primo-émotions. C'est l'accumulation de ces primo-émotions – c'est-à-dire la toute petite enfance, les quinze premiers jours de la vie, au moment où l'œil n'est même pas encore au net –, qui permet de définir la manière dont une lumière sera perçue.

Pierre Blaise

Alain Recoing, je te remercie beaucoup d'être venu. Je rappelle que c'est grâce à toi que j'ai rencontré Gérald Karlikow dans un spectacle.

Alain Recoing, marionnettiste et fondateur du Théâtre Aux Mains Nues

J'ai commencé avec Gérald Karlikow qui a éclairé La ballade de Mister Punch, un spectacle que Vitez a mis en scène en 1976. Depuis, Karlikow a éclairé quelques-uns de mes plus importants spectacles. C'était l'époque où l'on n'était pas réduit à jouer tout seul et à faire le petit demiurge parfait en tout pour des spectacles de vingt minutes. On avait le droit d'avoir des spectacles d'une heure, d'une heure et demie, avec quatre manipulateurs, des musiciens... bref, l'époque a changé !

Pierre Blaise

C'est ce qui m'amène à te demander le point de vue depuis ce temps-là. C'est-à-dire que le point de vue d'une personne du métier, d'une personne d'expérience, est aussi un point de vue plus éloigné pour nous, plus jeunes, et pour les très jeunes élèves que nous venons de voir. Tu dis souvent que ton point de vue sur le théâtre de marionnettes peut tenir sur l'espace d'un ticket de métro.

Alain Recoing

Mon point de vue sur le théâtre de marionnette – qui va par ailleurs être publié dans une encyclopédie mondiale –, se réduit effectivement à l'espace d'un ticket de métro et d'ailleurs... ça tombe bien ! parce qu'il reste dix minutes et qu'il ne faut pas dépasser.

Très rapidement, à défaut du théâtre national dont j'avais conçu le projet, et qui avait été agréé par le ministre en 1989, j'ai fini par créer mon théâtre qui est une miniature de ces ambitions.

J'ai créé ce théâtre parce que jusqu'en 1982 j'étais hors commission, j'avais 350 000 francs de budget de création par an, et puis en 1992, on m'a dit « Recoing, place aux jeunes, les vieux au trou ! », donc je suis parti. Je n'avais plus droit à la création, mais j'enseignais encore à Paris III-Sorbonne-Nouvelle, et puis en 1995, on m'a dit « Recoing, place aux jeunes, les vieux au trou ! ». J'ai donc créé mes propres ateliers.

Ce qui a été important pour moi est que j'ai commencé à réfléchir à pourquoi je faisais de la formation et de la transmission. Je me suis aperçu que tout projet pédagogique ne pouvait exister que s'il était lié à la création, si bien que d'avoir ouvert ces ateliers m'a permis de continuer ma formation continue, de continuer ma recherche et, donc, également la création. Le Théâtre aux Mains Nues, qui vient de changer de directeur, en la personne de mon fils, Eloi Recoing, continue, à travers un développement de sa pédagogie, cette transmission et cette formation, deux termes qui me paraissent différents.

La transmission est la responsabilité de celui qui transmet, et la formation de celui qui reçoit cette transmission, qui participe à cette transmission en tant qu'étudiant, élève, disciple. Il existe trois grandes formes de transmission, finalement.

Le compagnonnage, c'est la relation de maître à disciple, celle que j'ai connue avec Gaston Baty, un grand metteur en scène de théâtre, et puis celle de l'école telle qu'elle existe à l'École nationale supérieure des arts de la marionnette (ENSAM), à Charleville-Mézières ou, sous une forme plus modeste, dans mes ateliers du Théâtre aux Mains Nues.

Pour la transmission, il n'y a pas de miracle. Celui qui transmet ne peut transmettre que ce qu'il est, c'est pourquoi c'est si bref. Je pense que l'essentiel de la pédagogie, outre la nécessité de posséder une technique indiscutable, est d'avoir une nature humaine chaleureuse. Je crois que le principe fondamental de la pédagogie est ce lien chaleureux entre le disciple et le maître, c'est ce qu'en tout cas j'ai connu avec Gaston Baty.

Quant à la formation, je suis très très dubitatif par rapport à elle, y compris celle que je pratique, y compris celle qui m'entoure, y compris Charleville, et d'autres, à l'étranger, parce que je me demande — après soixante ans de carrière, je joue encore, je donne encore des cours — si je suis marionnettiste.

Parce qu'actuellement, au vu du talent et des qualités que l'on exige d'un marionnettiste, je ne suis pas sûr d'être un. Je disais récemment à son directeur que si j'avais eu à passer le concours d'entrée à Charleville-Mézières, je n'aurais sûrement pas été reçu. Or, j'ai enseigné pendant quinze ans dans cette école.

Il existe donc une contradiction que je ne peux pas résoudre vraiment.

Pour moi, la conception du marionnettiste s'est réduite de jour en jour. J'en arrive à penser que le marionnettiste est avant tout d'abord et peut-être uniquement un interprète, et éventuellement un metteur en scène. Il se trouve que je suis particulièrement formé à la marionnette à gaine lyonnaise (je rappelle qu'il existe six ou sept types de marionnettes à gaine et que je ne connais qu'une de ces techniques), et qu'à travers cette technique je me suis aperçu, en faisant venir d'autres techniciens dans mes cours, à fil, à tringle, etc., que finalement les fondamentaux de la manipulation étaient les mêmes, quelles que soient les techniques, et que si l'on connaissait une technique il n'existait pas beaucoup de difficulté à entrevoir et à aborder d'autres techniques.

La marionnette à gaine a en effet une particularité très intéressante : elle est branchée sur le corps même de l'acteur, le marionnettiste étant pour moi un acteur qui apprend à jouer d'un instrument. Il faudrait que l'on soit clair là-dessus, l'âme de la poupée c'est la mienne, si elle existe. Comme un musicien qui apprend à jouer du violon, je suis un acteur qui apprend à jouer de la marionnette.

Et il n'existe non pas la marionnette avec un grand « m », mais des marionnettes et des dizaines de marionnettes possibles.

Pour en revenir à mon propos, le philosophe Philippe Cholet, m'a un jour cité Paul Valéry : « Celui qui contemple sa main se voit là où il n'est pas ». Je trouve que c'est une métaphore magnifique du métier de marionnettiste. Qu'est-ce qu'une marionnette ? Un personnage qui est extérieur à l'acteur dans la mesure où il y a projection de l'acteur dans le personnage qui lui est extérieur. Je n'ai rien inventé. C'est dans la théorie sur le paradoxe du comédien de Diderot, c'est le principe de la distanciation brechtienne et de la plupart des évolutions de la formation de l'acteur contemporain. Pour moi, un marionnettiste doit avoir une formation d'acteur, une formation d'instrumentiste, mais il ne peut apprendre tous les instruments à la fois. Si, en deux ou trois ans, il apprend très bien un instrument, ce sera déjà bien.

Pour terminer, sur mes soixante-et-une créations il n'y a guère que la moitié qui fait état de la marionnette à gaine. Je ne me suis donc pas borné à une seule technique. Ce qui m'a intéressé, c'est que des spectacles de Gaston Baty à la foire, de la foire au cabaret, du cabaret à la télévision, de la télévision aux écoles, puis dans les grands centres dramatiques, maisons de la culture, opéra de Hambourg etc., j'ai eu la chance de travailler avec deux grands hommes de théâtre, d'abord Gaston Baty puis Antoine Vitez et, enfin, de connaître cette diversité des lieux, des espaces, des techniques, etc. qui m'ont apporté énormément quant à la rigueur de mon métier.

Pour terminer, en ce qui concerne la formation, ce que je voudrais dire en direction de mes étudiants est qu'ils doivent d'abord apprendre la rigueur. Lorsqu'ils l'auront acquise, ils pourront laisser pleine liberté à leur imaginaire et à leur créativité.

Pierre Blaise

Merci beaucoup. Peut-être avez-vous des questions à poser à Alain Recoing ?

Une intervenante

Quelle est la création, le spectacle qui vous a apporté le plus de satisfaction ?

Alain Recoing

Je vais faire de la démagogie. Le spectacle auquel je suis le plus attaché, qui m'a semblé le plus personnel, a été un bide complet à l'époque et serait aujourd'hui d'avant-garde. C'est Le grand-père fou. Ce spectacle n'a pas été diffusé. Les professionnels l'ont trouvé très bien, mais il parlait de la mort et ils ont dit que ça n'était pas pour leurs publics... Il se trouve que Le grand-père fou est le spectacle qui m'a permis de rencontrer et de former Pierre Blaise.

Je suis également extrêmement attaché à Manipulations, créé en 1984 à Avignon, et qui était une polémique sur tradition et modernité. Il s'agissait de démontrer à travers une technique rigoureuse et pointue, la manipulation de marionnettes à gaine derrière castelet, que l'on pouvait créer un théâtre complètement contemporain. Je crois que je l'ai démontré.

Actuellement, je n'ai plus de moyens de création. Notre théâtre, qui est passé entre les mains de mon fils, fait des efforts pour survivre. J'ai évidemment un projet, mais verra-t-il le jour ? J'ai demandé à Patrick Boman, de m'écrire une dramaturgie très étroitement liée à la situation politique actuelle en France et qui s'intitule Polichinelle couronné. J'espère monter ce texte incessamment.

Pierre Blaise

Merci Alain Recoing, et merci à vous tous de cet heureux moment que nous avons passé ensemble.

Je vous suis très reconnaissant d'avoir été si nombreux individuellement et d'être venus ici dans ce lieu de résidence qui a été le nôtre pendant sept ans. Le Théâtre Sans Toit continue sa résidence en plusieurs villes du département où nous espérons vous retrouver très bientôt. ■