

## LES PAROLES FRAGMENTÉES

Lorsque je nais au théâtre de marionnettes à la fin des années quatre-vingt-dix, je baigne dans les écritures contemporaines d'alors : Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Patrick Kerman nous proposent des écritures fragmentées, rhizomiques, entrelacées, qui résonnent avec une époque propice à l'expérimentation des formes. Ce qui m'inspire à cette époque d'hybridité, de transdisciplinarité, ce sont les tentatives de saisir le monde par morceaux, par petites touches juxtaposées, par effets de résonances. La sensation, c'est celle d'essayer de dire un mur tombé en miettes, un monde en recomposition, en fragments, où les liens entre les choses se cherchent.

En 2004, avec Alexandra Vuillet, actrice marionnettiste, nous créons le spectacle *Soliloques sur une planche à repasser*, d'après les poèmes dramatiques de Jean Pierre Siméon « Soliloques ». Les marionnettes sont sorties d'un tas de cailloux, rejets, rebuts d'une société, pour dire les paroles de personnes à la rue, sans maisons ni regards. Avec la marionnettiste, nous nous appuyons sur les vers libres, sur le rythme, sur la structure du poème pour chercher les mouvements de la marionnette et sa « voix intérieure ». On se rend compte à quel point les marionnettes permettent de faire entendre l'écriture du poète, sa tentative de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, de le faire par la langue, par le souffle du poème qui traverse les corps inertes. La langue rencontre la matière en quelque sorte, et à travers elle c'est la pensée du texte qu'on entend, sa poésie profonde. L'exigence de cette écriture en vers libres nous pousse à aller plus loin dans le mouvement pour trouver l'évocation par la marionnette, l'espace du poème. Les marionnettes sont blanches, hiératiques, neutres, comme sorties d'un tas de gravats ; une façon de trouver l'évocation des personnages et porter l'attention sur la parole. La matière entre dans le jeu : cailloux, bois flotté, papiers blancs aident à révéler le poème et à créer son espace<sup>1</sup>.

D'un point de vue dramaturgique, comme beaucoup de marionnettistes à cette époque, nous construisons en assumant les fragments, les morceaux mis bout à bout, cherchant des correspondances, des résonances, des relations plus souterraines entre chacune d'entre elles. Nous nous attachons à la sensation de chaque moment plutôt qu'à l'ensemble pour dire l'indicible, l'invisible, le creux, l'absence.

Cette expérience a été fondatrice car elle m'a ouvert la porte vers une certaine façon de lire les textes de théâtre, de chercher comment faire travailler une langue avec la matière en mouvement qu'est la marionnette.

1. Voir image 1.

# THÉÂTRE DE MARIONNETTES ET ÉCRITURES CONTEMPORAINES

## Traversée intime entre deux siècles

*Fondée en 1998 et basée à Bourg-en-Bresse dans l'Ain, la compagnie Amica développe un théâtre de marionnettes qui explore les écritures d'aujourd'hui, soit en s'emparant de textes existants, soit en créant main dans la main avec des auteurs et autrices de théâtre. Elle a rencontré notamment les écritures de Jean-Pierre Siméon, Gregory Motton, Sébastien Janniez, Carole Martinez, Pau Miró, Anaïs Vaugelade, Julie Aminthe. Elle est implantée dans l'Ain où elle a ouvert un Lieu de Fabrique au sein de l'ESPE de Bourg-en-Bresse (lieu de formation pour les enseignants) et diffuse ses spectacles au niveau national.*

Depuis deux décennies, je mets en scène des spectacles de marionnettes à partir d'écritures dramatiques d'aujourd'hui au sein de la Compagnie Amica. Au gré des intuitions, des influences, des rencontres, des expérimentations, avec les acteurs et actrices marionnettistes qui m'accompagnent, je cherche les nouveaux langages que les écritures proposent à la marionnette ; dans la collaboration avec les auteurs, je cherche comment les langages de la marionnette déplacent, inventent de nouvelles écritures.

Aujourd'hui, il me semble que les arts de la marionnette résonnent fortement avec des enjeux actuels : le rapport entre l'inerte et le vivant, la recherche de différentes formes de présences, le décentrement de l'acteur. Pour illustrer ces différents rapports, j'ai choisi trois expériences dans mon parcours de metteuse en scène, trois écritures marquantes pour moi, trois expériences en résonance avec des époques et des préoccupations différentes.

## LA CAISSE DE RÉSONANCE DU MONDE

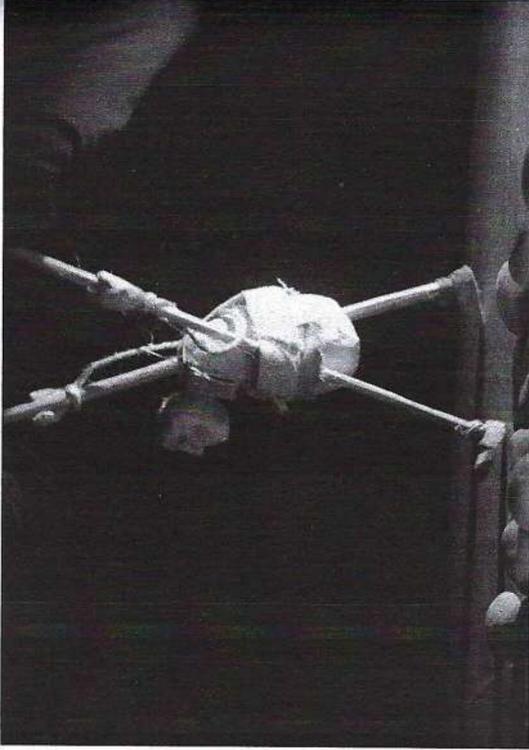
En 2012, j'entame une collaboration avec Sébastien Joanniez, auteur dramatique, sur l'histoire commune entre la France et l'Algérie : le projet *Écris-moi un mouton*. Cette première expérience avec un auteur est à la fois une enquête de terrain auprès des anciens appelés du contingent de la guerre d'Algérie, des personnes ayant traversé la Méditerranée dans les deux sens entre les deux pays, des immigrés, Pieds-noirs, Algériens et un laboratoire d'expérimentation d'écriture avec, pour, par la marionnette.

Ce projet répond à une nécessité pour moi d'aller à la rencontre des gens, de ce qu'ils vivent ; de m'intéresser de près à la façon qu'ils ont de dire leurs histoires intimes, de parler d'un passé rempli de non-dits et de tabous : une façon de chercher un théâtre du réel, comme on ferait une sorte de documentaire théâtral avec des marionnettes. Sébastien Joanniez cherche dans ses textes des logorrhées, des langues orales, parlées et s'intéresse à la poésie de ces langues. Après chaque entretien avec des personnes rencontrées, il écrit des fragments de paroles, comme des haïkus qui font résonner les silences et les non-dits. Puis il écrit des pièces qui rassemblent ces bribes, entrecoupées d'images marionnettiques, évocations des situations rencontrées ancrées dans la réalité ou de nature onirique. Il cherche à faire parler les choses, les objets dans une tentative de restituer poétiquement la perception des petites histoires entrevues qui construisent la grande histoire. La marionnette le pousse à trouver l'essence, la synthèse, le « concentré de tomate », puisqu'elle ne supporte pas le bavardage. « Écrire l'éclat du brouillard en écarquillant les yeux<sup>2</sup> », je reprends les mots de l'abrice Melquiot pour dire cette position d'écriture ; et je crois que c'était cela ce projet, une façon d'écarquiller les yeux dans les villages, les quartiers, les bateaux, les pays pour essayer de saisir l'indicible que sont des vies marquées par les remous de l'histoire.

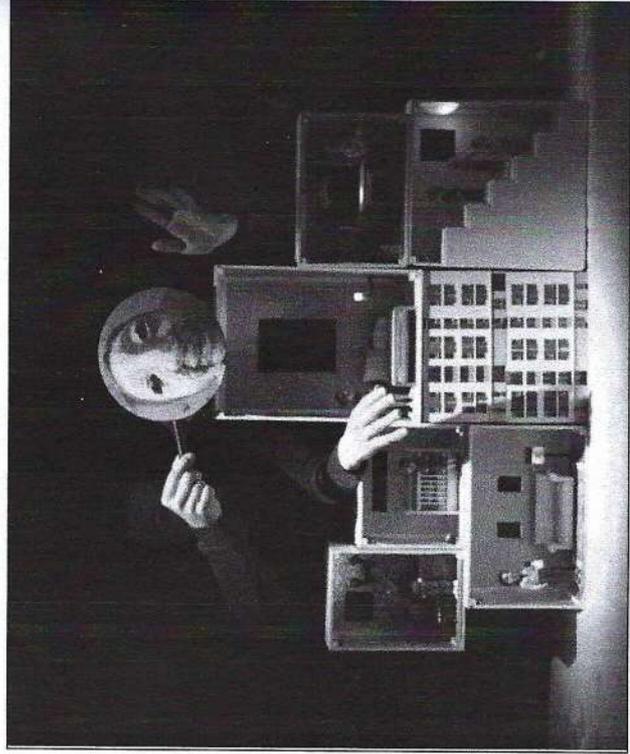
Pour la création de ces pièces, avec Agnès Oudot et Clément Arnaud, les deux acteurs marionnettistes, nous utilisons des marionnettes, mais aussi des objets issus des personnes rencontrées : photos en noir et blanc des albums photos, maquettes d'architecte de grand ensemble, disques des années soixante<sup>3</sup>... On cherche comment les marionnettes transmettent les paroles remâchées par Sébastien. À ce moment-là, on rajoute un étage à notre langage, marionnettique, puisqu'en plus de la

2. « Melquiot backstage », *Entretiens avec Marie-Amélie Robillards et Frédéric Vossier*, Éditions de l'Arche, 2019.

3. Voir image 2.



1. *Soliloque*,  
Compagnie Amica, 2004.  
© Photo Michel Cavalca.



2. *Écris-moi un mouton*,  
Trilogie théâtrale autour du lien France-Algérie, 2012-2014, Compagnie Amica.  
© Photo Gaëlle Delort.

possibilité de faire exister l'acteur et sa marionnette, on peut aussi faire exister celui du rapport entre les deux :

*Le principe de la manipulation à vue permet aussi de raconter les histoires selon trois plans, entre lesquels le regard du spectateur peut aller et venir : le monde de la fiction, celui de sa fabrique et la relation qui se noue entre les deux. Dans ce régime théâtral, la convention n'est jamais stabilisée une fois pour toutes. Le spectateur est face à un monde où tout est possible, où tout s'invente, se découvre et se déchiffre au fur et à mesure du spectacle, l'acteur étant finalement moins le dépositaire d'un personnage que celui qui accompagne le spectacle dans la compréhension de ce langage multiforme.<sup>4</sup>*

Par le jeu des acteurs et par la distance qu'ils ont avec les marionnettes et les objets, on explore cette possibilité de faire exister plusieurs plans en même temps, plusieurs calques et ça devient très ludique. Le jeu de l'acteur devient un jeu d'acteur monteur, qui passe d'un calque à l'autre, et joue des différents plans. Avec cette dramaturgie, l'acteur entre en scène, sort d'une convention traditionnelle pour assumer sa place sur scène, sa présence face aux spectateurs en tant qu'humain face à d'autres humains. Il prend une place presque politique : le témoin, le messager, le tambour résonnant du monde. La marionnette lui permet de faire exister toutes les profondeurs des calques de réalités : les fictions des figures, des autres ; la présence des acteurs et aussi la relation qui peut exister entre les deux. Il assume l'endroit du théâtre comme celui où créer des mondes avec les objets et les marionnettes pour nous le représenter.

Avec ce projet, je suis au cœur d'une écriture en train de se construire, proche du terrain, proche du plateau et cela fait tomber un rapport « sacralisé » à l'écriture théâtrale. Elle devient une matière sensible avec laquelle converser, dialoguer, et même me confronter ; elle devient les traces d'un geste, d'une posture de l'auteur qui propose un rapport à la réalité ; elle propose en soi un rapport au moment de théâtre qui est le moment de la représentation.

#### ENTRÉE DANS DE NOUVEAUX RÉCITS

En 2019, je mets en scène la pièce *Buffles* de Pau Miró, auteur catalan, traduite par Clarice Plasteig. Cette fable urbaine raconte l'histoire d'une

famille de buffles qui vivent dans une blanchisserie dans un quartier de Barcelone. Max, le plus jeune des buffles, disparaît, et la fratrie grandit avec le poids du silence familial. Le texte est écrit en vers libres, c'est un cœur de buffles qui parlent, et en même temps, l'auteur joue avec la fable, en opérant des glissements entre l'homme et l'animal, travaillant des espaces mystérieux.

Avec cette pièce, ce qui m'intéresse c'est de chercher comment la marionnette peut révéler quelque chose de cette écriture : ce glissement voulu par le poète entre homme et buffles, comme une façon de dire nos familiarités de mammifères plutôt qu'un détachement, comme une façon d'interroger différemment le sauvage, non plus comme un bord de notre civilisation, mais au cœur de celle-ci. Avec cette pièce, on peut faire exister les buffles, les acteurs qui racontent cette histoire au passé, comme pour la faire revivre, et on peut faire exister les glissements entre des couches de réalité. Cet endroit du trouble, entre vivant et inerte, entre en résonance avec la fable et la question de la disparition. Cette pièce ouvre pour moi une autre possibilité pour la marionnette et le texte, celle d'une sorte d'entrecroisement, au sein même du langage marionnettique, entre différentes présences au plateau<sup>5</sup>. C'est sortir d'une convention entendue avec le public pour un marionnettiste et le faire entrer dans une nouvelle convention. Nous ne sommes plus dans les strates qui s'entrecroisent, mais plutôt dans un système de calques qui se superposent, et la possibilité de passer d'une couche à l'autre. Dans la pièce, les différentes réalités sont finalement comme des plis d'un même plan, d'une même histoire qui est celle de la disparition. On se rend compte chaque fois qu'on joue le spectacle à quel point le spectateur d'aujourd'hui a une compréhension forte de ces langages faits de plis superposés, notamment les jeunes qui à aucun moment ne se perdent là-dedans, habitués à ces superpositions présentes dans leur mode de perception où réel et virtuel existent en même temps :

*C'est l'acteur qui est en charge de cette bascule d'un état à un autre et qui interroge la représentation : il peut parler à la fois en son nom extradiégétique et non fictionnel, ainsi qu'en celui de son personnage, intradiégétique et fictionnel. Malzacher, dans son panorama de l'héritage du postdramatique, rappelle d'ailleurs que le plus grand doute inauguré par le théâtre postdramatique concerne le personnage et l'acteur. Depuis le théâtre postdramatique, à l'heure*

5. Voir image 3.

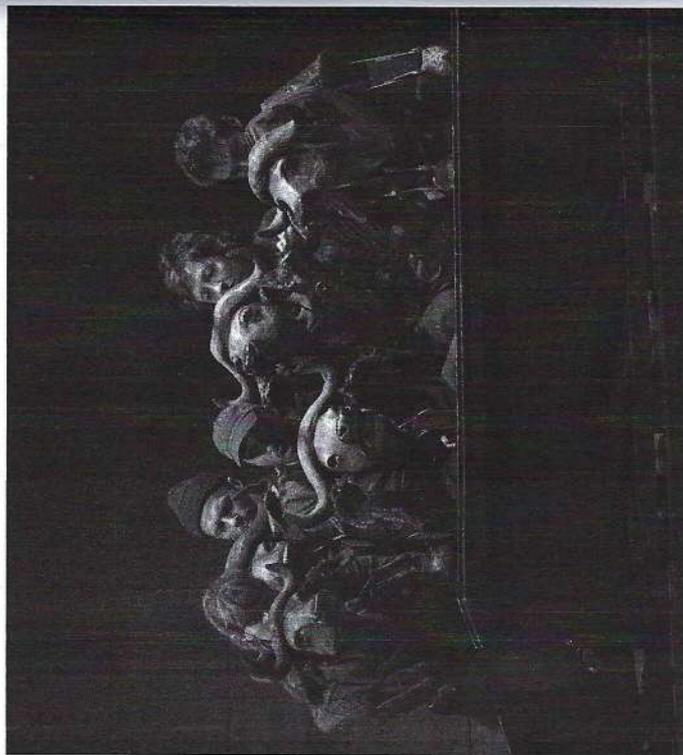
4. Julie Sermon « Dramaturgies marionnettiques. » *L'Annuaire théâtral*, n° 48, automne 2010, p. 113-129. <https://doi.org/10.7202/1007844ar>

du cinéma et de la série, il paraît de plus en plus difficile de croire que l'acteur, qui joue devant nous, est vraiment le personnage qui évolue derrière un quatrième mur et dans un monde fictionnel. Nous sommes conscients d'être face à une situation de représentation vivante, et cette conscience amène aussi celle du désamorçage possible de cette représentation : l'acteur de théâtre peut sortir du jeu, celui de cinéma ne saurait sortir de l'écran, même s'il parle face à la caméra. Dans le théâtre des dernières années, le spectateur est souvent très conscient des constructions et codes mis en œuvre.<sup>6</sup>

Il est possible que le spectateur de théâtre cherche justement le plaisir de ces constructions et conventions mises en œuvre de façon commune, et qu'il accepte de jouer un grand rôle dans cette construction.

Cette pièce *Buffles* en accompagne d'autres sur lesquelles je travaille en ce moment : fables animales, nouveaux récits avec des auteurs complices comme Julie Arminthe, Gwendoline Soublin, Anaïs Vaugelade. Le sens que notre époque a de nouveau besoin de récits, de fables, besoin de figuration aussi. Les cendres et les fragments semblent s'être évaporés, et il me semble qu'une nouvelle forêt repousse sur les ruines du mur écroulé. On entre dans ce nouvel âge, appelé âge de l'anthropocène, temps de grande métamorphose nécessaire. Pour la première fois dans l'histoire du monde, la crise ne touche pas que les humains, mais tous les vivants, et elle remet en question en profondeur une pensée en place depuis plusieurs siècles : ce nouvel âge attend de nouveaux récits.

Les marionnettistes ont une entrée singulière dans le texte ; la marionnette fait fi des relations de cause à effet, des rapports psychologiques entre les personnages, des rapports de séduction, et tente de saisir les choses par la matière, le toucher, les relations entre les choses. En cela elle est particulièrement en phase avec le monde d'aujourd'hui et avec l'idée de saisir et de représenter l'humain non pas en tant que tel, unique, dans une maîtrise de son monde, mais de le représenter dans une porosité avec les autres vivants, avec un territoire ; dans des relations avec d'autres qui sont ailleurs, dans d'autres espaces-temps ; dans des relations avec des ancêtres et des hommes du futur, comme dans des relations entre plusieurs âges d'une même vie.



3. *Buffles*,  
une fable urbaine, Compagnie Amica, 2019.  
© Photo Michel Cavalca.

6. Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires*, 3 | 2009, URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>

## RECONSIDÉRER LE VIVANT

Pour moi, la question cruciale de notre époque est celle de la reconsidération du vivant. Comment on arrive à se revivifier depuis notre place de terrien, de mammifères, en faisant appel à toutes nos ancestralités animales, à tous nos fantômes passés et présents, à toute la puissance qui serait celle du vivant et de la relation que nous avons avec lui. Et pour cela, nous sortons de notre tas de gravats, nous nous déforestons, nous nous immergeons dans les océans, nous reconsidérons les autres vivants et le besoin de les figurer, de les représenter devient intense. Devant ces enjeux, les auteurs semblent être en retard, ils continuent à représenter les relations sociales entre les humains, alors que la marionnette peut représenter tous les êtres vivants, toutes les choses, tous les plis du monde.

Il n'y a sans doute pas de « texte pour la marionnette », en revanche, la marionnette, dès qu'elle entre en jeu, révèle un rapport au vivant et à l'inerte, et impose son langage pour le faire. Les langages propres aux arts de la marionnette sont nécessaires aux temps d'aujourd'hui, car notre rapport au vivant, aux autres êtres vivants, est en train de se réinventer, est dans la nécessité de se réinventer. L'écriture dramatique elle aussi est vivante, les auteurs sont là, en chair et en os, on peut les toucher, les serrer dans nos bras ; ils sont obsédés par le fait de trouver les langues, les mots, les situations, les dramaturgies pour faire du théâtre ; ils sont curieux, ouverts, souvent proches du plateau, ancrés dans la réalité d'aujourd'hui. Ce sont eux les poètes qui nous décollent du réel, ce sont eux qui nous aident à faire récits. Nous avons à inventer ensemble de nouvelles écritures pour les arts de la marionnette.

Émilie FLACHER,  
Compagnie Arnica

# LA MARIONNETTE CONTEMPORAINE, ENTRE LES CORPS ET LES MATIÈRES

« Où est la marionnette ? » Cette question nous l'avons entendue de nombreuses fois et continuons de l'entendre, posée par des spectateurs et spectatrices déconcertés lors de représentations programmées comme « théâtre de marionnettes » et qui ne mettent pourtant en scène aucun objet anthropomorphe manipulé. L'attente de ces spectateurs et spectatrices rejoint une définition de la marionnette que donne le théoricien polonais Henryk Jurkowski : la marionnette serait « 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 ». Mais quels changements dans le champ des arts de la marionnette produit donc l'effet d'une disparition ou d'une *délocalisation* de « la » marionnette ?

Les créations qui déçoivent certaines attentes spectatorielle vis-à-vis de la marionnette peuvent en fait, pour certaines, faire bien voir des objets manipulés par des interprètes. On leur prête une voix, un souffle. Pourtant la faille dans ces dispositifs vient du fait que ces différents traits, qui font croire à l'animation des objets, ne sont que ponctuels et discontinuement combinés. L'identification possible et assurée d'une marionnette à l'endroit de l'objet y est perpétuellement désamorcée par le manquement à l'un ou l'autre des traits définitoires de la marionnette classique. Quand on la croit remplie, la triple égalité « un objet égale un corps, égale un sujet fictif » se dérobe.

On pense, par exemple, au dispositif inventé par François Lazaro dans la déambulation théâtralisée *Des hurlements montaient le long des saules*

1. Henryk Jurkowski, *Métamorphoses : la marionnette au XX<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 10.