

JOURNEES PROFESSIONNELLES DE LA MARIONNETTE A CLICHY

3e édition • 4 et 5 février 2011

JOUER LA MATIERE, ECRIRE PAR LA MATIERE

Création, écriture, recherche

proposées par le Clastic Théâtre et THEMAA

Commissaires scientifiques des journées : Didier Plassard et François Lazaro

SAMEDI 5 FEVRIER 2011

LES MATERIAUX ET LA CREATION

Programme :

Ouvreur de champ : Naly Gérard, journaliste

> Elodie Ternaux, directrice de **MatériO**, Réseau européen indépendant de veille sur les matériaux et technologies innovants

Table-ronde animée par : Naly Gérard.

Intervenants : Chantal Guinebault, Aurelia Ivan, François Lazaro, Sylvie Martin Lahmani, Barbara Mélois, Nicole Mossoux, Germain Roesz, Julie Sermon.

* * *

OUVREUR DE CHAMP

Naly Gérard, journaliste

J'ai la charge de réaliser une sorte de synthèse, que j'appellerai traversée subjective, de ce qui a pu se dire depuis le début de ces journées professionnelles autour de ce thème « Jouer par la matière, écrire par la matière ».

C'est une thématique très vaste, un sujet qui demande de parler du toucher, de l'espace, de la kinesthésie, le mot a été utilisé ce matin, c'est-à-dire de la sensation corporelle que l'on peut avoir de l'ensemble des sensations du corps. Des phénomènes pour lesquels les mots ne sont pas toujours faciles à trouver.

La journée d'hier s'est ouverte par les questionnements, notamment celui de Didier Plassard : La matière animée peut-elle être la possibilité d'un réenchantement du monde ? Questionnement également de François Lazaro : Comment la matière influence-t-elle la manipulation, la scénographie, la construction du spectacle ?

Des constats ont été faits, notamment par Germain Roesz, sur l'époque où nous vivons, qui serait un moment de rupture des paradigmes y compris sur le plan de la matière avec le fait où nous soyons dans une société du recyclage où l'on construit des objets qui ont une durée de vie très limitée. D'une part, on réutilise les matériaux et, d'autre part, la durée de vie des matériaux est de plus en plus brève.

Une autre question était pointée par Germain Roesz : Que se passe-t-il quand l'art et le quotidien se rencontrent, quand la frontière entre l'art et ce qui est quotidien tombe ? et se poursuit avec l'interrogation : Quand l'art devient plus réel que le réel, l'art peut-il encore critiquer le réel ?

Je pense que c'est intéressant par rapport à la matière. À partir du moment où l'on utilise une matière tirée du quotidien, comment peut-on avoir un décalage par rapport

au quotidien, comment la matière peut elle parler du quotidien de manière théâtrale ? Voilà comment j'ai compris ce constat en le rattachant à la marionnette.

Ont ensuite suivi deux témoignages d'expérience.

Barbara Mélois travaille sur le papier et explore à chaque spectacle des papiers différents, le cellophane, le papier cadeau, l'aluminium. Elle a présenté des extraits de *Diaphanie, Les mémoires d'une fée*, son spectacle, ce qui a ensuite permis un échange autour de matériau particulier.

Ce que je retiens est l'importance pour cette artiste d'anoblir des matériaux habituellement jugés vulgaires, ignobles. Noble/ignoble, une démarche pour réhabiliter la matière, une démarche qui pouvait peut-être en rejoindre d'autres sur le choix des matériaux. Ce que j'ai également retenu des réflexions de Barbara Mélois, est l'importance de l'observation des matières au quotidien. Elle nous a raconté deux anecdotes sur des papiers cellophane qui reprenaient leur forme, qui prenaient une forme, soudain, qui faisaient signe à son regard et qui pouvaient donner lieu à des rêveries et à une interprétation poétique. L'observation de la vie de la matière au quotidien est pour cette artiste un point de départ pour la création.

Un troisième point dans le témoignage de Barbara Mélois était l'accident, le fait que la matière est non pas à dompter, mais qu'il faut faire avec aussi ses réticences. Elle disait avec humour qu'il fallait toujours avoir l'air de maîtriser les choses, même si ce n'est pas toujours le cas. De maîtriser la matière et la construction, puisque ses spectacles sont basés sur la réalisation à vue et en direct de certains éléments. Le rêve absolu serait de tout fabriquer en direct sans que le spectateur ne s'en aperçoive. Ce point semble aussi important à garder en tête pour les questions que l'on va se poser au moment de la table ronde : Est-ce que la matière est donnée non transformée, est-ce qu'elle va se transformer pendant le spectacle, est-ce qu'elle est figée, est-ce qu'elle change de forme pendant le spectacle... ce peut être un point d'interrogation.

La deuxième artiste qui s'est exprimée, Aurelia Ivan, nous a fait part d'une étape de travail dans une expérience nouvelle et visiblement assez difficile, puisque c'est un changement complet de support de création, en travaillant avec ce que j'appellerais pour mettre de côté tous les débats sur le robot qui ont eu lieu hier, un automate sophistiqué, en tout cas une machine qui a besoin de programmation et qui est animée par un compresseur.

Aurelia Ivan nous a fait part de la motivation qui préside au choix de cette technique. D'abord l'envie de travailler sur la panne, le crash, et la volonté de représenter une figure mi-homme mi-machine, ce qui l'a conduite vers la machine, vers le robot. À partir de là s'est posée la question de la difficulté rencontrée par rapport à ce matériau qui n'est pas une matière. On entre de plein pied dans la technologie, il s'agit donc d'une technique qui s'appuie sur des savoir scientifiques, on est dans quelque chose de pré-construit. Il s'agit, pour elle, d'une marionnette aux contraintes assez lourdes, notamment la nécessité de penser le programme du mouvement pour le faire faire à la machine.

Cet imaginaire du robot et des nouvelles technologies a donné lieu à un débat auquel a participé notamment Franck Bauchard, directeur artistique du Centre national des écritures du spectacle (CNES) La Chartreuse, sur la place des nouvelles technologies dans le théâtre. Des désaccords assez clairs ont eu lieu autour des questionnements sur la place d'une technique sans humanité, qui serait peut-être, pour certains, l'avenir de l'humanité. Ce qui peut poser des questions éthiques : Est-ce que le théâtre est l'endroit pour un laboratoire d'utilisation des technologies, des nouvelles technologies ? La scène serait pour Franck Bauchard un espace pour expérimenter ces technologies, un espace situé entre le laboratoire et la rue... Cela pose la question, il me semble, de qui est au service de qui. Les artistes sont-ils au service de la technologie, la technologie est-elle au service des artistes ? Plus largement, la technique, la matière, est-elle quelque chose dont on va se servir, la matière ayant

ses exigences, ses contraintes propres, ou bien la matière doit-elle être entièrement soumise et peut-elle être entièrement soumise ? Cela pose aussi la question des accidents, des obstacles, ce sera peut-être l'occasion d'en parler.

Ce matin, nous avons eu ce témoignage de Nicole Mossoux au sujet de l'ombre, un matériau immatériel et de la place du corps. Cet aspect me paraît également très important dans la suite de la discussion. C'est-à-dire quelle place pour le corps quand il y a de la matière sur scène, derrière, devant, à côté, en frottement, en tension, ça serait une autre question.

La matière comme altérité, on l'a bien vu dans ce qui a été dit ce matin, l'ombre était à la fois l'étrangeté et l'altérité.

Pour terminer, et donner un questionnement plus personnel, il me semble que la particularité de la démarche de l'artiste de la marionnette, donc du théâtre d'animation, est la connaissance de la matière. Il me semble bien que c'est par l'écoute que peuvent avoir les marionnettistes de la matière qu'ils peuvent créer ce que les autres artistes du spectacle ne peuvent pas créer. Votre langage se situe, il me semble, au croisement de la matière, de la main et du corps afin que le théâtre naisse de leurs relations. Il y a des questionnements, des points particuliers qui me semblent importants à prendre en compte dans la suite du débat, c'est comment cette matière va servir l'écriture ? Visiblement, il y a un temps d'expérimentation qui est à chaque fois assez long. Comme le disait Nicole Mossoux qui a passé des mois en studio seule avec l'ombre. Barbara Mélois disait aussi que c'est un travail d'exploration de la matière très long. Dans certains cas aussi la lecture d'ouvrages sur le thème était très importante, avec cette idée intéressante aussi, soulevée par Nicole Mossoux, de se remplir de matière non textuelle pour ensuite que la création émerge du vide, de l'expérimentation. Là, il y a aussi une articulation intéressante entre le savoir théorique, intellectuel, et le savoir qui va naître de la main, du corps.

Ensuite, d'autres questionnements : comment on choisit la matière, comment on arrête le choix de certains matériaux pour construire des marionnettes, pour choisir des objets, pour construire certains dispositifs, construire des machines.

Il me semble aussi que l'expressivité de la matière entre aussi en ligne de compte pour le choix des matériaux, la place du corps aussi que cela induit.

Je voudrais donner l'exemple de deux spectacles qui pour moi utilisent une matière brute et qui vont assez loin dans la dramaturgie de la matière.

Dans *Le tas*, Pierre Meunier qui n'est pas un homme qui ne vient pas de la marionnette, mais plutôt du cirque, interroge la matière minérale sous toutes ses formes, du sable au rocher, avec une interrogation poétique sur cet objet. Cette matière est présente sur scène de différentes manières, notamment un immense rocher, qui va être jonglé par le comédien.

Le deuxième spectacle auquel je pense est *Duks, Duks, das Waldhaus* de la marionnettiste allemande Margrit Gysin. Elle a une petite boule de glaise dans laquelle elle sculpte en direct les personnages du spectacle. C'est un spectacle plutôt jeune public. La matière des personnages en glaise qui sont fabriqués sous nos yeux, qui disparaissent et se transforment en d'autres personnages, servent de point d'appui à la parole. J'ai trouvé qu'il y avait vraiment une belle adéquation entre l'émergence de la parole et sa disparition, l'émergence des personnages et de leur imaginaire et leur disparition. La glaise qui a aussi des consonances qui renvoient à aux mythes, l'homme construit dans la glaise, etc.

Avant de passer à la présentation des nouveaux matériaux, j'ai également convoqué des penseurs qui ont réfléchi à la matière et à l'imagination, et je me suis tournée vers Bachelard et vers Svankmajer.

Gaston Bachelard, philosophe français mort en 1962, a beaucoup étudié l'imagination, la poésie, la matière. Il parle notamment de la main dans une

conférence donnée à la radio dans les années 50 : « Dans le travail de la matière, il y a me semble-t-il une étroite union des deux facultés que l'on donne volontiers comme contraires, l'imagination et la volonté. L'imagination matérielle fait vraiment une synthèse de l'image et de la force. Elle est plus qu'une simple faculté d'évasion, elle nous apporte des images et des projets qui séduisent vraiment la volonté. » L'un des leitmotiv de Bachelard est que l'on ne peut pas opposer l'imagination et la volonté, l'imagination et la raison, les deux se nourrissent. Cela me semblait pouvoir éclairer un aspect de ces questions autour de la matière.

Quant au cinéaste tchèque Jan Svankmajer, qui est d'abord un artistes surréaliste, il a été présenté l'automne dernier au Forum des images à Paris. Il a beaucoup travaillé sur ce qu'il appelle le tactivisme, qui est l'art du toucher. Je voudrais le citer à propos de l'objet et de la transformation de l'objet. C'est un extrait de *Bouche à bouche*, un livre sur son travail paru aux éditions L'œil :

« Un objet est à la fois lui-même et aussi tous les possibles qu'il est capable de faire naître dans l'esprit de celui qui l'appréhende. Sa mutation n'a pas de forme déterminée, il peut devenir ceci ou cela au gré des associations, des analogies qui l'engendrent et qui le façonnent tout aussi bien. Le rôle du poète est d'être l'élément catalyseur de cette transformation en donnant à voir, en révélant par la mise en présence d'éléments distants mais intimement liés, de nouveaux domaines à parcourir. L'enjeu est de fixer dans l'image poétique, ne fut-ce que pour un instant, un nouvel état issu du croisement de différentes réalités, d'extraire à la quintessence le surplus de réalité qui déborde chacun des objets que nous percevons et de les faire dialoguer dans un mouvement continu. Pour moi, dans la matière, on est plus dans ce que l'on pourrait appeler le fait de faire parler les objets, et le travail poétique de faire parler la matière, les objets et des choses inhumaines et inanimées. »

Je laisse la parole à Elodie Ternaux qui va nous expliquer ce qu'est MatériO.

Elodie Ternaux, directrice de **MatériO**, Réseau européen indépendant de veille sur les matériaux et technologies innovants

MatériO, qui n'est pas la seule structure dans le monde qui a cette activité, même si nous ne sommes pas nombreux, est une bibliothèque de matériaux innovants et un centre d'information sur les matériaux innovants.

Je pense que vous en avez un peu débattu, la question de l'innovation de la matière est toujours assez compliquée. Ne serait-ce que définir la matière et le matériau est déjà compliqué. L'innovation, pour nous, ne réside pas uniquement dans le fait de montrer de nouvelles choses. Il y a de bonnes vieilles choses qui sont potentiellement porteuses d'innovation, cela dépend comment on les regarde, comment on les utilise. Vous parliez tout à l'heure d'écouter la matière. Cela nous paraît essentiel. Bien comprendre un matériau pour voir comment il fonctionne et ce qu'il est capable de faire, est sans doute la clé d'une bonne utilisation, d'une utilisation durable aussi dans un contexte écologique, une utilisation pertinente, fonctionnelle, etc.

A **MatériO** nous sommes une équipe de gens qui cherchent constamment des trucs nouveaux. Nouveaux dans le sens qui viennent d'apparaître, nouveaux parce que l'on ne les connaissait pas avant, nouveaux parce qu'éventuellement vous ne les connaissez pas parce qu'ils viennent d'univers qui ne sont peut-être pas les vôtres. Nous travaillons avec tous les professionnels de la création, que ce soit les architectes, les designers, les gens de la mode, de l'événementiel, du packaging. Nous avons des artistes, des photographes, un dentiste. Nous cherchons toute la journée des matières avant tout dans des univers qui n'ont rien à voir avec les univers de la

création. Nous allons donc vous ramener des choses qui viennent de l'aéronautique, de l'industrie de la filtration, du domaine médical, parce que l'on considère que ces matériaux sont spécifiques, sont particuliers, et qu'ils peuvent potentiellement vous aider dans vos créations. Quand on dit matériaux, on parle aussi de technologies. On est toujours à la frontière entre la transformation, la technique. C'est un univers assez flou et on se met au service des gens qui viennent nous voir et qui viennent d'univers très divers pour trouver une réponse aux questions.

Naly Gérard

Comment connaître le prix de ces matériaux ?

Elodie Ternaux

Comme je vous le disais, nous sommes indépendants des industriels que l'on référence dans le sens financier. On ne leur demande rien si ce n'est l'information, et le problème c'est la récupération de l'information.

Naïvement on pensait que les industriels seraient partants dans la mesure où il s'agit d'un service gratuit qui ne fait qu'augmenter leur visibilité auprès d'éventuels professionnels qui pourraient les contacter, dont ouvrir vers d'autres marchés, on pensait qu'ils seraient relativement réceptifs. Nous existons depuis dix ans et nous avons été très surpris de découvrir finalement une réalité qui est loin d'être celle-là. Nous passons notre temps à essayer de récupérer de l'information. Notre record : on vient enfin de récupérer un échantillon d'un matériau que l'on attendait depuis huit ans. Comme quoi ce n'est pas si évident.

La question du prix, c'est l'enfer. L'industriel tortille, arguant qu'il ne sait pour qui, comment, etc. On ne demande pas un devis au centime près, juste l'idée mais même l'idée est très compliquée. Du coup, on s'est séparés de cette idée de prix. On est dans un monde où ce n'est pas ce qui nous intéresse. De temps en temps, il y a des notions de prix, mais c'est compliqué.

Il y a des choses qui sont très chères comme la cote de mailles. On a aussi au show room un textile de nacre japonais. Ils arrivent à laminer la nacre en très fines couches, puis à la coller sur du papier washi, redécoupé en fines bandelettes qui sont tissées. C'est 3000,00€ le m². Il y a aussi des choses qui ne sont pas chères.

Si MatériO est très intéressant en termes de libre inspiration, quand on en vient à la réelle réalisation avec des choses que l'on voit chez MatériO, encore une fois je ne veux pas plomber l'ambiance, mais ce n'est pas toujours si facile. Il y a des fois où c'est facile parce que le matériau est là, il y a un industriel qui est content de répondre, qui vous envoie un devis, qui répond à vos questions. Et puis il y a plein de fois où ce n'est pas du tout ça parce que l'industriel est japonais et que vous allez avoir du mal à discuter avec lui, ou il est à la Garenne-Colombes et il n'a pas envie de vous faire un devis, ou la quantité minimum est d'une tonne alors que vous avez besoin de cent grammes. Il faut donc être conscient aussi de ces questions et avoir beaucoup de temps quand on utilise ce type de service, venir en amont, venir régulièrement, tenter un truc ou un autre. Les professionnels que l'on rencontre ne sont pas toujours sur ce rythme. Lorsqu'ils viennent, c'est pour la veille. Ils ont besoin du truc qui va marcher tout de suite. Il faut vraiment nous prendre comme un service, un lieu d'inspiration avant tout, qui vous fait rebondir sur des choses et qui n'est pas trop efficace sur une réponse pratique et immédiate d'utilisation.

Naly Gérard

Quel est le coût de votre prestation ?

Elodie Ternaux

Il existe différents types d'accès possibles aux services. Soit c'est à l'heure, vous venez une heure et vous repartez avec au maximum trente adresses de fabricants de

matières. C'est 100 € hors taxes. Sinon, vous devenez membre à l'année. Soit uniquement membre web et vous avez un accès illimité à l'année à la banque de données mais vous n'avez pas la dimension physique des matériaux. C'est 297,00 € hors taxes. Ensuite c'est 640,00 € hors taxes à l'année pour accéder et à la banque de données et aux show room physique, sachant que ces 640,00 € peuvent être partagés en cinq personnes. Il y a une personne responsable, quatre collaborateurs qui peuvent être associés, donc cinq personnes qui ont accès librement au show room et à la banque de données en se partageant le code d'accès.

Violaine Roméas

Travaillez-vous seulement avec des industriels ou également avec des artisans pour des matériaux traditionnels; ou qui peuvent être assez particuliers et pas forcément connus ?

Elodie Ternaux

Notre critère est de s'assurer que d'une manière ou d'une autre le matériau que l'on référence est disponible. Avec toutes les réserves que j'émettais tout à l'heure. Quelque fois c'est super cher, quelques fois ce sont des quantités minimum énormes, quelques fois c'est à l'autre bout du monde, quelques fois c'est une personne uniquement qui fabrique le matériau dans sa cuisine, mais si l'on considère qu'elle est capable d'assurer éventuellement une réponse à une éventuelle commande, on va référencer. Ce n'est pas toujours des industriels ou de gros industriels. Il y a des gens qui sont plutôt des artistes ou des jeunes créateurs qui ont bidouillé un truc intéressant, et l'idée est que si quelqu'un appelle il est capable de répondre. Ce n'est pas une pièce unique qui s'arrête. C'est ça notre critère.

Du coup, on a des choses très artisanales, ou très confidentielles, comme des grandes industries. Dès que l'on est dans du rêve, dans le sens recherche et développement, laboratoires, on ne référence pas. Comme les méta-matériaux, aujourd'hui on n'est pas capable de mettre un matériau sur une étagère, d'autant qu'on ne le verrait pas. Je plaisante un peu, parce qu'on le verrait, mais c'est pour dire que ce qui est de l'ordre du laboratoire nous intéresse, on reste au courant mais ce n'est pas en magasin.

Germain Roesz, artiste plasticien, écrivain, professeur à l'université Marc Bloch, Strasbourg

Je ne voudrais pas vous casser la baraque, mais je voudrais revenir à un point philosophique, si vous permettez. Au fond, je crois qu'il faut distinguer quelque chose de très ancien que l'on trouve dans le design ou que l'on trouve dans l'art, qui serait la différenciation entre la fonction – c'est-à-dire un objet, un matériau qui est fabriqué pour une fonction, qui est pensé parce qu'il peut servir à quelque chose – et la gratuité – c'est-à-dire peut-être ne servir à rien mais peut-être servir pour le rêve. Cela définit aussi l'idée que du côté de l'entreprise non-artistique – je ne fais pas un distinguo péjoratif, évidemment – et l'entreprise artistique, il y aurait quelque chose qui relèverait de la fonction et dans l'artistique de la gratuité. Et la gratuité, pour moi, n'est pas péjorative non plus. Je pense que c'est un premier point qu'il faut garder à l'esprit.

Il me semble que dans le champ de l'art, du côté des arts plastiques c'est une évidence. Les arts plastiques, tout au long du vingtième et du vingt-et-unième siècle ont été des arts, concernant les matériaux, de la récupération, toujours. Ils n'ont pas inventés les matériaux, ils les ont peut être inventés par l'image qu'ils avaient des matériaux, mais tout comme des designers ou des industriels, etc.

Par exemple, la cote de mailles vue tout à l'heure. C'est une chose qui venait, effectivement, de professions où l'on se faisait très mal, avec des couteaux. Chez les bouchers, par exemple, si on leur mettait une tôle pour découper un gigot d'agneau,

ils ne pouvaient plus bouger. La cotte de mailles leur permet de bouger. C'est la même chose de mettre deux petites œillères pour un escrimeur au lieu de lui mettre un truc où l'on n'arrive pas à passer à travers, elles arrêtent l'épée. Donc, la fonction. Je crois qu'il faut vraiment réfléchir là-dessus en tant que créateur. Comment on récupère les matériaux et, si on les récupère, est-ce qu'il s'agit au fond de le faire pour un « effet » ? Je vais également faire une différence entre « effet » et, au fond, « aspect ». L'effet serait une chose qui n'a pas d'impact sur la fonction mais sur autre chose, c'est-à-dire sur une esthétique que l'on trimballe déjà. Vous avez montré beaucoup de matériaux, intéressants, d'ailleurs, ils sont brillants, et puis au fond ils ne servent à rien, et puis il y a des choses qui servent aussi, qui peuvent servir à faire moins de bruit, à séparer, à chauffer davantage, etc. Donc, je fais une différence entre effet et aspect. Je crois que dans un spectacle, on l'a vu avec Barbara Mélois quand elle travaille avec le papier cristal, il ne s'agit pas de réfléchir sur toute l'origine du papier cristal, mais de voir comment un objet qui a en même temps de l'aspect et en même temps de l'effet, peut résonner dans le champ plastique ou dans le champ du spectacle. C'est cela votre préoccupation, sinon cela n'a pas de sens, sinon, les matériaux n'ont pas de sens. Je renvoie à ce sujet, puisque l'on a parlé d'un certain nombre d'ouvrages, à *L'éloge de l'aspect*, de Pierre-Damien Huygue, qui pose des questions aux matériaux aujourd'hui. Nous avons peu parlé des immatériaux. Elodie Ternaux les a abordés un peu. On n'a pas parlé de Jean-François Lyotard qui avait tenté cette formidable exposition qui a fait date, à Beaubourg, en 1985, *Les immatériaux*. Nous sommes dans un changement de paradigmes où nous aurons peut-être des objets immatériels dont on peut se demander quelles traces ils laisseront, tout comme on se demande pour un spectacle quelles traces il laisse, c'est-à-dire les traces laissées dans l'imaginaire ou dans la reconstruction. Il me semble que c'est quand même quelque chose d'extrêmement important.

Du côté de ces matériaux, évidemment, tout cela est sous l'injonction du capitalisme. Il ne faut jamais que l'on oublie la dimension politique de ces productions. Il s'agit de questions pratiques, de questions de vitesse, de rapidité d'exécution, de rentabilité, c'est pas pour rien. On sait d'ailleurs aujourd'hui qu'il y a des choses qui sont recyclées et qui coûtent plus cher dans le recyclage mais qui, pour des raisons esthétiques, peuvent être intéressantes. Le recyclage n'est pas tout écologique, je pense que tout le monde est d'accord là-dessus. Ce sont des questions qu'il faut vraiment se poser. Il y a donc la question pratique, rentabilité, rapidité de réalisation, vitesse, rythme évidemment, et la question du goût. Mais est-ce que la question du goût est fabriquée par le matériau ou la question du goût détermine-t-elle l'aspect ou l'effet dans le matériau ? La question du goût doit être interrogée dans un spectacle, . Est-ce qu'il précède ou est-ce qu'il forme, il augmente quelque chose du côté esthétique ?

Je fais aussi de la sculpture, j'ai une passion absolue pour les matériaux... il existe aujourd'hui des bétons ultra légers. On peut faire des constructions avec des bétons qui ont une épaisseur infime, aussi résistants que ceux que l'on faisait avant. Tout cela est parfaitement intéressant, mais je crois qu'il ne faut jamais oublier d'où ça part, c'est-à-dire comment ces choses fonctionnent. Il me semble que dans le champ du spectacle, l'idée que nous récupérons toujours des choses, d'ailleurs vous l'avez dit, cela intéresse beaucoup le monde militaire. Le seul domaine aujourd'hui dans le monde, depuis bien longtemps, qui a de l'avance sur tout, ce sont les militaires. Je pense à cela depuis hier, aux spectacles que faisait [Terrien] dans les années 80. Il rachetait des missiles à l'armée américaine, des tanks et tout ce que vous pouvez imaginer, et il organisait des spectacles qui devaient coûter très cher. Il y avait cinq mille personnes qui assistaient à des batailles de tanks, de missiles. [Terrien] y a d'ailleurs perdu une main dans une mauvaise manipulation.

On est dans la récup et dans une manière de singer, au fond, ce sur quoi les militaires ont infiniment plus d'avance sur nous. Je crois peut-être que l'art, c'est pour cela que

j'interviens sur ces questions, l'art a, dans sa dimension politique, essayé de montrer, de soulever, ceux qui ont de l'avance et pas pour de bonnes raisons, c'est-à-dire pas pour des raisons éthiques ou de vie, comment nous nous pouvons augmenter, ramener les choses à la conscience, à une éthique, une esthétique.

Pour moi, vraiment, les matériaux, c'est également cela. Peut-être est-ce aussi de les utiliser de la manière, franchement, la plus simple possible. Peut-être la plus grande gratuité est ce qui donne le plus d'aspect à un spectacle au sens de son éthique. Peut-être est-ce aussi l'une des choses qu'il faut creuser...

Chantal Guinebault

Les relations technique/esthétique me préoccupent beaucoup et pour cause, j'ai beaucoup travaillé sur Josef Svoboda. Or, ce scénographe tchèque, qui n'est plus parmi nous depuis 2002 mais qui a produit plus de six cents scénographies dans le monde entier, et pour avoir eu la chance de travailler avec lui en stage avant qu'il ne disparaisse, je suis convaincue qu'il aurait été comme un fou devant les matériaux.

Je ne pense pas qu'on puisse l'accuser de gratuité. Ce qui est certain c'est que c'était un inventeur tout en étant un scénographe et que pour servir des spectacles précis et des projets dramaturgiques, il a inventé par exemple le fameux projecteur qui porte son nom. La rampe Svoboda est capable de créer un rideau de lumière qui permet d'occulter ce qui se trouve derrière et de faire apparaître un acteur, un objet. Cette rampe Svoboda a été utilisée pour les premières fois dans des opéras dans les années soixante et est toujours utilisée. Il y a des gens de théâtre qui connaissent le projecteur mais pas le scénographe...

Germain Roesz

J'utilise gratuité comme un élément moteur, pas comme un élément péjoratif...

Chantal Guinebault

Ce que je veux dire c'est que le sens dans lequel ça marche demeure un grand mystère. On ne peut pas dire que c'est dans un seul sens. L'art et l'invention, l'art et la technique, ont des rapports ambigus et entretiennent ces rapports ambigus depuis toujours. Svoboda n'a pas uniquement fabriqué la rampe Svoboda, il a également fabriqué un extraordinaire cyclorama de formes courbes pour supporter des images projetées qui permettait d'avoir une scène complètement sphérique et qui a ensuite été industrialisé.

Par rapport à ton ouverture sur la dimension politique et éthique du travail artistique, je dirais que pour être pleinement là-dedans il faut convenir quand même qu'il y a un aller-retour, que l'on n'est pas obligé d'être dans une posture unidirectionnelle, que c'est un ping pong. C'est aussi la force de l'art, de prendre des éléments, notamment des matériaux qui sont porteurs de signes de notre société et qui racontent en eux-mêmes, et par leur contemporanéité, déjà tout un pan du réel. Elodie l'a très bien dit, ces matériaux sont aussi de la recherche, c'est-à-dire de l'influence potentielle. Il ne s'agit pas forcément de les utiliser, mais de se donner l'idée de quelque chose qui répond à des attentes. Parce que c'est très compliqué. Quand on cherche pour un spectacle, on trouve tout à coup une solution technique qui va faire avancer la dramaturgie. On le voit bien dans les nouveaux processus de création, d'ailleurs., Combien de spectacles se construisent sans dramaturgie pré-écrite mais dans une recherche d'interaction avec le matériau. Il me semble en plus que dans la marionnette c'est particulièrement patent.

Naly Gérard

Je n'ai pas entendu de contradictions entre vos deux positions, en fait. Il me semble simplement que Germain Roesz a pointé cette différence entre ce qui est pensé pour la fonction et ce qui est pensé pour la création, la gratuité. Je pense qu'il a aussi pointé

toute la dimension de production de ces objets que l'on devrait avoir en tête. Ce qui n'est pas en contradiction avec la démarche de Svoboda.

Chantal Guinebault

Dans un spectacle, ce n'est pas gratuit. Le terme gratuité ne peut pas être employé. Il y a trop d'enjeux humains, en termes de productivité. Il est difficile d'employer ce terme dans les arts du spectacle.

Germain Roesz

Cela mériterait une discussion plus approfondie...

Chantal Guinebault

Tu comprends pourquoi je réagis ? Vraiment, c'est une nuance qui n'existe pas dans les arts plastiques. Le théâtre est quand même un art étroitement lié à la productivité et du coup, fonction et gratuité ne peuvent pas être dissociées à mon sens.

Germain Roesz

Je veux juste donner un exemple et après, je promets, je me tais.

Par rapport au prototypage, il y a un formidable exemple, peut-être qu'Elodie connaît le nom. Patrick Jouin, un designer a fait un fauteuil. C'est une chaise formidable que l'on voit en rouge, je ne sais pas pourquoi il a choisi le rouge. Elle n'est pas seulement réalisée à partir du laser, c'est d'abord un dessin dans l'espace, ce qui veut dire que qu'il y a déjà une pensée chez le designer. Ce n'est pas gratuit, il y a un objectif, mais d'une certaine manière il y a un abandon d'un certain nombre de processus, d'une immédiateté du geste. Il ne sait pas tout, il ne maîtrise pas tout, il ne sait pas où le conduit cette enregistrement. Il accède ensuite, par le système du prototypage, que ce peut être cette forme là. Il n'en fait pas cinquante, c'est très cher.

Elodie Ternaux

Neuf jours de temps machine, vous avez des prototypes qui sortent à vingt ou trente mille euros.

Germain Roesz

Oui, c'est très cher. Je comprends bien le débat sur la gratuité. Ce que je veux dire c'est que bien sûr il y a l'humain. Moi, cette chaise de Patrick Jouin je la trouve formidable. Si je pouvais me l'acheter, je l'achèterais. Il faudrait que l'on parle de l'abandon. Dans tous les spectacles que j'ai vus, dans les travaux de recherche, dans ce qu'à montré Aurelia hier d'un moment de recherche, pour moi, pour que les choses fonctionnent, à un moment donné, il faut de l'abandon. C'est-à-dire qu'au-delà de la chose déjà inscrite, il faut arriver à rencontrer ce qui n'est pas encore là. On l'a vu ce matin. C'est là que je place le concept de gratuité qui n'existe pas dans la production industrielle. Il ne peut y avoir gratuité. Elle peut exister dans la conception ingénieriale. C'est-à-dire qu'un certain nombre de fous – et je le dis d'une manière positive –, sont capables d'imaginer cela. Il nous faudrait des heures pour développer ce sujet. Je ne veux pas bloquer là-dessus. Je trouve formidable le moment que l'on a passé avec la présentation des matériaux. Cette question est très ancienne. Quand Thonet fait des chaises – que vous connaissez tous, de bistrot, cintrées – c'est le fruit d'une idée, d'un concept. Ensuite comment on fait tenir un barreau de chaises de cette manière ? On est obligé de chauffer les barreaux de hêtre à 800 degrés, de les cintrer lentement, et au bout de deux ou trois mois d'éculage, à l'époque, c'était au XIXe siècle, ça tenait. Et ces chaises tiennent toujours aujourd'hui.

Je comprends la réaction. Je crois qu'il faudrait que l'on en discute profondément au niveau esthétique et politique.

François Lazaro

Bien souvent dans les débats qui sont trop courts, comme ça, on se heurte à des problèmes de terminologie, d'affinage des terminologies. Là, à l'instant, ce que tu appelles abandon, Germain, j'ai envie de l'appeler écoute, de notre point de vue de gens de théâtre.

Évidemment, avec Didier Plassard, en convoquant ces formes et ces matériaux, parce que l'on en a parlé longuement, la question centrale reste quelle écriture avec quels matériaux. Nous avons également avait envie de convoquer la glaise avec le travail de Nadj, sur ce mur de glaise où les corps naissent de la glaise puis s'y enfoncent. En convoquant la figure de l'androïde, la question nous emmène à est-ce que l'on peut raconter les mêmes choses avec la glaise qui nous ramène à la Bible, à la création du monde, ou avec des matériaux innovants comme on vient de voir, avec les nouvelles technologies, est-ce qu'il s'agit du même monde ?

À propos de la langue, Bernard Marie Koltès disait « *L'amour au XXe siècle ne se dit pas avec les mêmes mots qu'au XVIIe. Ce n'est donc pas le même amour* ». Donc quelle langue écrit-on, quel monde écrit-on et comment est-ce que l'on tente d'écrire le monde ? Est-ce qu'il faut condamner les artistes à la récupération, justement, ou est-ce qu'au contraire il faut qu'ils soient au plus aigu de la recherche scientifique à côté, pour dégager de ce que l'on crée et qui peut nous contraindre dans l'avenir, les capacités de rêves et les capacités poétiques que dégagent ces matériaux et de nous enseigner comment ils nous parlent de nous et de l'avenir qu'on se prépare.

La question est quelles écritures pour demain à partir de cela. C'est la question que l'on posait avec l'invitation faite à Aurelia en convoquant le débat hier sur la figure de l'androïde. Après, les moyens pour l'obtenir peu importe, et ils sont théâtraux, mais de quoi parle-t-on, et que met-on en jeu.

Chantal Guinebault

Je n'étais pas là pour la présentation de ce qui sera, je pense, un jour, un très beau spectacle d'Aurelia. Je n'ai que quelques échos de ce qui s'est dit, mais peu m'importe de savoir si c'est une marionnette ou pas, ce robot. Cet instrument et même ce matériau issu des nouvelles technologies, fait vraiment partie de son projet. C'est un projet qui est très précis dans son esprit et qu'une autre forme ne pourrait absolument pas convoquer sur la scène. C'est tout un dispositif d'ailleurs qui va être impliqué, parce que la place du son, de la voix, de la lumière, dans ce projet est tout à fait essentielle. Après de savoir si c'est une marionnette ou pas et comment ça s'appelle, de toutes façons ça paraît clair que c'est un robot et que derrière ce robot il y a un homme. C'est l'humanité qui est en question. Il me semble qu'il ne faudrait pas oublier que les matériaux que l'on utilise sont au service d'un projet dramaturgique précis qui est relatif. Ce qui est important, c'est la façon de l'utiliser.

Naly Gérard

Je voudrais que l'on reparle de la matière, de la place de la matière et du lien entre les propriétés physiques d'une matière et sa charge poétique, par rapport à la manière dont on choisit un matériau dans l'objectif de créer un spectacle.

Jean-Luc Felix

Je me pose des questions par rapport à la civilisation chinoise. Vous parlez de matériaux, mais pour les Chinois ce que vous appelez matériaux cela s'appelle éléments fondamentaux. Au regard de la montée de la civilisation actuellement, je trouve que c'est important. Pour les Chinois, existent cinq éléments fondamentaux qui sont le feu, la terre, l'eau, le métal et le bois. On pense dans la civilisation occidentale que le métal est un matériau fabriqué et que donc il vient de l'homme. Que le bois vient de la nature. On ne retient que le feu, la terre et l'eau comme éléments fondamentaux. Je crois qu'il faut faire attention.

J'ai fait une scénographie pour l'Institut de la marionnette, il y a quelques années, en 1991, je crois, sur l'Afrique. Barbara Mélois est intervenue sur ce projet, ainsi que François Lazaro. On avait fait un décor, un village africain, pour une exposition de Margareta Nicolescu sur la marionnette africaine. J'avais recréé un village malien. J'avais demandé à une ami africaine ce qu'était l'Afrique pour elle et elle m'avait répondu la terre et l'arbre. Intéressant, la terre et le bois, ce sont déjà deux éléments.

Nous avons reconstitué ces structures africaines, ou pseudo africaines, dans un stade qui faisait mille mètres carrés. J'avais fait une structure en bois, grillage, plâtre pour essayer de refaire toutes ces constructions rondes qui représentaient les maisons de l'Afrique. Nous avons décidé de peindre les structures aux couleurs de l'Afrique. Cela ne marchait pas du tout, c'était horrible. Je me rappelle que j'étais complètement intrigué parce que je ne comprenais pas ce qui ne marchait pas. A tel point que je suis reparti pour Paris pour chercher une solution. J'ai laissé toute mon équipe sur place et dans la voiture j'ai pensé à un tableau où il y a du sable collé sur la toile. Je me suis que c'était la solution. Il faut mettre du sable, une matière qui soit une matière terre. Je suis allé dans une boîte qui vend du matériel de scénographie et je leur ai demandé comment coller du sable sur des surfaces. On a fabriqué un enduit. La structure a pris une force et une densité incroyable. Ce n'était plus un décor, cela devenait presque une structure en terre.

Éloi Recoing, **directeur artistique du théâtre Aux Mains Nues, enseignant chercheur à Paris III en Etudes théâtrales**

Par rapport au petit débat qui s'était esquissé, je pensais que moi qui suis souvent plutôt du côté partant de l'écriture pour écrire au plateau avec les matériaux ensuite, j'ai constaté souvent que les grandes écritures qui m'intéressent sont des matériaux poétiques extraordinaires qui modifient ma façon de faire le théâtre, de l'imaginer et de le rêver, et il me semble que de la même manière on peut rencontrer un matériau technologique qui nous transforme. Il me semble qu'en tant qu'homme on a un peu tendance naturellement à se reproduire, si je puis dire, mais pas assez à se transformer. Et la transformation de l'artiste passe par la rencontre d'un matériau, un matériau poétique écrit pour moi, ou un matériau technique. Il me semble que, cela a été dit rapidement, moi je ne séparerai pas la capacité d'invention de l'artiste et la capacité d'invention du scientifique. Il me semble que les mêmes mécanismes sont à l'œuvre dans l'invention, les scientifiques eux-mêmes ont pu le dire, et c'est ce travail de l'imagination, ce sont la passion, la raison, l'imagination conjointes qui produisent les inventions et qui nous sortent de la reproduction. Je crois qu'il serait dangereux, même s'il existe une grande tradition, et une merveilleuse tradition, du bricolage, de la récupération, du détournement, etc., que le marionnettiste s'enferme seulement dans cette figure du bricoleur.

Julie Sermon

Je trouve qu'il y a également quelque chose d'assez passionnant dans ces nouveaux matériaux. Sans être absolument béate devant l'innovation, en tout cas pas aveuglément béate, je trouve que quelque chose soulève pas mal de résistance, c'est que toutes les catégories globalement duelles sur lesquelles s'est construite notre civilisation sont en train d'être mises à mal. On peut voir des corps mous-durs, on peut faire des choses opaques-transparentes. Je trouve ce brouillage des frontières assez excitant en tout cas dans l'idée de ne plus être obligée de réfléchir en termes de dualisme qui n'est pas très porteur en général. C'est une piste que je trouve riche, en tous cas.

Naly Gérard

Je m'adresse à Chantal Guinebault qui a une vision de la scénographie assez large. Peut-on dire qu'il existerait une sorte de grammaire des matériaux ? Si chaque matériau a une charge énergétique, c'est-à-dire que de travailler avec le bois – s'il est visible, bien sûr – ce n'est pas la même sensation pour le spectateur que le métal ou que la cire ou le tissu.

On a bien vu hier que le travail sur le papier cellophane nous emmenait dans un univers de légèreté, de transparence bien particulier, que les propriétés du matériau nous renvoyait un sens ou en tous cas nous suggéraient une sensorialité particulière. Est-ce que l'on pourrait dire qu'une grammaire des matériaux, par exemple, est quelque chose qui aurait été pensé par des scénographes ?

Chantal Guinebault

Quelle horreur... C'est un petit clin d'œil pour dire que j'espère que non, qu'il n'y a pas de grammaire, que le théâtre reste un art infiniment complexe et que l'idée que j'ai de la scénographie est principalement qu'il s'agit d'un dispositif qui doit permettre de voir, au sens le plus large possible de ce verbe. Et donc, en tant que dispositif, la scénographie articule des éléments qui sont la lumière, le son, les mots... Je ne vais pas revenir sur des choses dont on trouve les fondements, finalement, dans les théories de Edward Gordon Craig et d'Adolphe Appia, pour vous renvoyer sur des références précises.

Après, évidemment, un créateur comme Christian Carrignon qui ne va travailler qu'avec des objets industriels de matière plastique estampillés années 80 et de couleur vive, porte forcément une esthétique. Il y a l'iconique d'une dramaturgie qui est la sienne. Ce sont souvent des récits autobiographiques qui nous transportent dans des univers très personnels et ordinaires, mettons dans une cuisine en formica. Les matériaux sont aussi des signes qui nous emportent de manière plus ou moins établie vers certains endroits, mais deux artistes ne vont pas du tout utiliser de la même manière le même matériau. Après tout va dépendre de la façon dont cela s'articule avec la lumière, avec le son, avec le jeu du comédien, avec la voix, la parole, le texte s'il y en a. Le spectacle est tellement complexe, il n'existe pas deux propositions pareilles, et c'est ça qui est merveilleux. C'est aussi pour cette raison que dans des formes contemporaines j'en arrive parfois à trouver des scénographies qui pour moi sont dramaturgiques. C'est-à-dire qu'elles ne comportent pas forcément de dramaturgie littéraire telle qu'on la connaît de l'héritage du théâtre classique et que l'on va avoir une dramaturgie vraiment fondée sur l'action et sur une succession d'actions qui sont néanmoins organisées, prévues, pensées, mais amenées par des biais différents de l'intrigue et des ressorts très traditionnels et de convention classique. J'envisage la scénographie ainsi, et le matériau, évidemment, en fait pleinement partie. Depuis hier, on parle d'éléments en termes de matériaux, mais bon, vive la poésie quoi ! Que les artistes parlent de leurs propres expériences, parce que c'est ce qui est intéressant. Dès que vous «tripatouillez», vous pouvez déjà témoigner de ce que cela fait et de ce que cela produit comme dramaturgie, c'est-à-dire des actions qui racontent ce que vous avez envie de raconter. Est-ce que les spectateurs comprennent ? Est-ce que ces signes sont perçus comme vous le pensiez, vous espériez qu'ils soient perçus ? Toute la question est là, finalement.

Naly Gérard

Il me semble que c'est la question essentielle entre l'intention, lorsque l'on utilise un matériau, et l'effet que ça va produire sur le spectateur.

Mayr Mendes, marionnettiste et plasticien

On ne peut oublier que toute la matière a une naissance ou une origine. Malgré la multiplicité, la pluralité, et les dualismes de moins en moins tranchés, il existe encore une opposition entre vivant et non vivant. La frontière est claire. Sauf si l'on se met à

pouvoir articuler des tissus robotiques qui réagiraient avec des machines, mais on n'est pas encore au point.

Ce que je veux dire, c'est que la naissance d'un objet, c'est une matière aussi. Cela m'inquiète quand on utilise une matière et que l'on oublie qu'il y a eu un processus. Si je nie ce processus, si je ne m'y intéresse pas, c'est aussi un blocage, une aliénation au monde contemporain. La multiplicité des choses est telle que l'on ne peut avoir de repères très clairs, très fermés sur la réalité. Elle est un peu comme le processus génétique, de la différenciation, de la multiplication. Cette multiplication a quand même une origine, elle est plurivoque dans le monde contemporain, mais elle a déjà un processus et c'est très contemporain si l'on veut.

Naly Gérard

On revient à l'histoire de la matière et d'où vient la matière, c'est important pour vous.

Un participant (1)

C'est un peu dans la lignée de la différence entre recyclage et, finalement, matériaux bruts. Je pense qu'il est difficile d'aborder un objet quel qu'il soit sans voir son histoire, sans voir les souvenirs que l'on a avec cet objet ou ce type d'objets et que, donc, le recyclage d'un objet ne permet pas la neutralité et de partir de zéro pour créer quelque chose. Du coup, pour moi, travailler des matériaux bruts permet d'être dans une totale liberté de création. Je travaille surtout le métal, des marionnettes et des automates en métal. Si je me retrouve face à une théière en cuivre, je vais imaginer le thé, le thé dans différents pays, la façon dont ça a été façonné, tout ça, et qu'avec une plaque de cuivre brut, je vais pouvoir laisser l'imagination partir. Sans pour autant oublier le fait que pour cette plaque de cuivre, il y a eu des mineurs, il y a eu une entreprise, ça a été fondu, laminé, tout ça, mais c'est encore un autre rapport. Pour terminer, je pense qu'il n'existe pas de grammaire des matériaux, mais plutôt un ressenti du matériau. Comme pour les êtres humains, des fois ça passe, des fois ne ça passe pas. Il y a aussi avec un matériau. Je pense que l'on est tous rattachés à certains matériaux.

Naly Gérard

Cela complète bien l'histoire de la provenance des objets et aussi ce qu'ils nous racontent parce qu'ils ont été manufacturés et qu'ils sont attachés à un usage ou à une expérience. Ensuite, je pense qu'il y a également cette expérience très physique que l'on va recevoir dans le public et qui fait que le bois nous renvoie à notre expérience du bois, que la terre nous renvoie à notre expérience de la terre, au toucher et à cette expérience. Il paraît assez clair que les matériaux parlent de ce qu'ils sont et donc nous rappellent à la mémoire ce que nous connaissons, même si cela peut rester inconscient. Il me semble qu'il y a une autre démarche qui est de les faire parler c'est-à-dire que l'artiste les charge de son propos et de l'intention qu'il veut donner.

Barbara Mélois, vous utilisez des matériaux très quotidiens, qui nous renvoient à notre expérience : le papier cellophane, le papier hygiénique, le papier aluminium. Comment vous y prenez-vous pour charger ces matériaux extrêmement communs et dérisoires d'une charge poétique ? Est-ce le texte ? La lumière ? Quelles sont les modalités que vous mettez en place pour que ces matériaux deviennent théâtraux ?

Barbara Mélois

Je travaille très instinctivement. Je crois avant tout que j'essaie de ne pas me prendre au sérieux et que c'est avant tout un jeu.

Je voulais vous remercier, Elodie, pour votre présentation. J'ai vraiment beaucoup aimé la manière dont vous avez présenté les choses.

C'est très important d'être à l'écoute. Être à l'écoute des choses c'est aussi ne pas trop se prendre au sérieux pour laisser venir à nous la poésie et les idées. Dans nos métiers, on parle vraiment beaucoup de croisement des arts et de transversalité. Alors j'ai adoré cette énumération très poétique qui est allée jusqu'à la panse de vache transformée en cuir noble qui arrivera peut-être dans un salon bourgeois. Hier, on a évoqué la noblesse ou l'ignoble. J'ai aimé cette manière de ne pas avoir d'a priori et se laisser porter de manière très humble.

J'essaie toujours de créer un premier personnage à vue. Mes personnages sont toujours anthropomorphiques. Après je vois où ils m'emmènent. Pour le papier toilette, qui est tout à fait vulgaire, le choix de la couleur rose, du papier rose, c'est parce que je suis française. En France, on peut encore trouver du papier rose alors que dans d'autres pays je suis obligée de l'importer. Ce choix m'a beaucoup aidée parce que le rose c'est déjà très porteur.

I. Vesquez de Cestas

Il s'agit d'une véritable rencontre, je pense. Ce n'est pas seulement le matériau en soi, c'est aussi le temps. On a vu des marionnettistes qui cherchent un matériau pour résoudre un problème scénographique qui se pose, c'est une démarche. Une autre est de trouver l'inspiration dans des matériaux qui existent déjà. À la limite, c'est la poésie, c'est comme se promener en forêt. C'est de voir si les qualités d'un objet vous parlent, vous happent, si vous avez envie de dire ou de faire avec ce que vous rencontrez. Ce n'est pas nécessairement le hasard, mais c'est sûr qu'il y a des objets qui nous parlent et d'autres non. Par rapport à votre présentation, qui était très riche et très vivante, la colle à partir de la moule faite à partir du soja... c'est sûr, ça explose ! Ça donne envie de faire des tas de choses et de rigoler avec.

Sylvie Martin Lahmani, critique, enseignante, réalisatrice

Je ne sais pas si l'on a clairement parlé de la nécessité, de la simple raison économique qui intervient dans le choix d'un matériau.

J'ai deux exemples en tête. Le premier que l'on connaît tous. Pinocchio. Gepetto sculpte un enfant dans une bûche parce qu'il a envie de gagner trois sous en faisant un spectacle. Il se trouve que cette bûche est un peu magique et qu'elle va donner un pantin. À priori, il voulait faire un boulot de marionnettiste.

Le deuxième exemple est le travail de Yaya Koulibali. J'étais à Bamako la semaine dernière et j'ai visité son lieu de travail. Il y a des milliers de marionnettes empilées les unes sur les autres. C'est assez stupéfiant parce qu'il peut faire un véritable petit musée sans en avoir encore les moyens. Il y a des amoncellements de marionnettes entières ou en morceaux. C'est très beau à voir. Mon exemple concerne la fabrication des marionnettes. La plupart est sculptée en bois. On voit beaucoup de marionnettes à fils. On voit aussi des marionnettes habitables. Ce sont ces grands costumes d'animaux. Des costumes et des jupes, notamment. L'un des comédiens et marionnettistes de la troupe est affecté à la couture des jupes. Il est dans une pièce emplie de grands sacs de riz en sorte de plastique, je ne connais pas le terme exact, c'est comme un tissage de lanières. Son boulot est de décortiquer les lanières qui font deux millimètres de large, de les décortiquer les unes après les autres, puis de les coudre. Il passe des heures à faire ses costumes de marionnettes. C'est la nécessité. Le choix de la récup', on en a parlé beaucoup, parfois, c'est juste ça.

Naly Gérard

La matière s'impose d'elle-même en raison des dimensions économiques.

Brigitte Pougeoise, **photographe, vidéaste et metteur en scène**

C'est juste pour rajouter un détail par rapport au Mali. Il faut savoir que ce pays regorge de constructeurs de marionnettes. Au départ, c'était le ferronnier, qui était le chef du village, qui construisait à partir de fer et à partir de bois. Yaya Koulibali est effectivement un personnage extraordinaire. Je l'ai vu filmé par une télé allemande, ce jour là j'étais là, et je l'ai vu, mais allons-y, je l'ai vu y aller à la hache, carrément, tailler là dedans comme un fou.

Ce que je voulais dire c'est qu'il y a très longtemps ils construisaient déjà avec ce qu'il y avait sur place, du bois, maintenant de la récupération. C'est vraiment traditionnel. Ils font des choses merveilleuses.

Marion Chesnais

On parle beaucoup de création et de matériau par rapport à la création. Je me posais la question de la pérennité des matériaux. Je suis admirative de tous les matériaux, mais je pense que lorsque l'on fait un spectacle, on le fait pour l'instant, mais on le fait souvent aussi pour qu'il dure, le représenter un certain nombre de fois. Mon expérience est qu'il existe des matériaux magnifiques que l'on aimerait beaucoup utiliser mais que l'on n'utilise pas parce que l'on sait qu'après deux ou trois voyages, si ça casse on ne trouvera pas de quoi le réparer. Le bois, par exemple, où que l'on soit dans le monde on en trouvera toujours un bout. Par contre, si la marionnette est en fer, la réparer peut devenir très vite un problème. Je suis très intéressée par tous les matériaux que vous nous avez montrés, et j'ai une envie folle d'en faire des choses. Je me pose quand même la question, si je monte un spectacle avec tel matériau, qu'est-ce que je fais si j'ai un pépin quand je le montre ? Je pense que le matériau ce n'est pas seulement sa beauté ou sa créativité, c'est aussi sa pérennité.

François Lazaro

Un petit aparté à ce sujet. Cela dépend de ce que l'on veut dire. On a dans la salle quelqu'un qui a réalisé une histoire biodégradable. C'est Guillaume Lecamus, il pourrait en parler. On est en train de travailler sur la biodiversité et le développement durable et sur un cahier il a collé des épiluchures. Effectivement, au bout de deux ou trois ans, on sait que ces épiluchures vont se dégrader. Pour parler du biodégradable il a utilisé un matériau totalement biodégradable. On ne pourra pas réparer. C'est le propos qui suggère un matériau.

Marion Chesnais

C'est en fonction de l'objectif. Dans certains cas, on peut avoir envie de se servir d'un matériau, mais l'objectif que l'on poursuit fait qu'il n'est pas adapté et que l'on n'a pas à le choisir.

Naly Gérard

C'est la question de la vie des matériaux. Si l'on songe à *Ubu roi* monté par Nada Théâtre avec des légumes frais qui imposait à la compagnie simplement d'aller faire son marché tous les matins de chaque représentation, ou bien à *Trois petits suicides* de Gyulia Molnar pour lesquels étaient nécessaires un cachet d'aspirine et des bonbons qui s'auto détruisaient, qui étaient mangés par le comédien, il ne s'agit pas du tout d'économie. Le temps de vie et le temps d'existence de ces matériaux n'est pas le même que celui des tournées de Jacques Chesnais qui traversent la France.

Il me semble qu'il y a aussi dans ce que vous pointez la question de l'autonomie de l'artiste. Les marionnettistes sont souvent manipulateurs et constructeurs, ou metteurs en scène et constructeurs, ce n'est pas toujours non plus le cas, mais il y a grande importance à pouvoir réagir à un accident, à pouvoir réparer immédiatement, à avoir le savoir faire qui va avec l'objet. Alors peut-être que dans le cas d'objets plus

technologiques, que ce soit des marionnettes mécaniques ou des automates ou des robots, la question se pose autrement aussi.

On a vu comment le choix des matériaux pouvait être lié à des ressentis de ces matériaux, lié à l'importance de l'histoire de ces matériaux. On pourrait peut-être aussi parler maintenant de la mise en vie, de comment ces matériaux deviennent animés. Là, je vais renvoyer à une citation que vous avez faite, François Lazaro, c'est l'idée que vous évoquiez hier de fabriquer un piège pour la projection mentale du public où l'on passe des capacités matérielles de l'objet à ses capacités de vie. Il me semble qu'il existe là un lien très fort entre les capacités physiques de l'objet, comment il va se plier, comment il va bouger, comment il va se mettre en mouvement, et ce qu'il va raconter, comment il va devenir vivant. On n'a pas parlé du mouvement pour l'instant, uniquement du matériau, mais souvent, pas toujours, on a besoin du mouvement pour qu'il soit mis en vie.

Qu'est-ce qui fait que la matière va devenir vivante ? Est-ce aussi lié à ses ressources techniques, matérielles ? Comment passe-t-on de l'un à l'autre ?

François Lazaro

Quand on a affaire à une matière ou à un matériau, on a ses capacités cinétiques, on va dire, en tant que matériau, que l'on peut ou non exploiter, dont on peut exploiter l'une des facettes, mais il y a ses capacités expressives, c'est-à-dire la manière dont il capte notre histoire, ce que l'on sait du monde, pour nous renvoyer au vivant.

Je dis n'importe quoi, imaginez qu'avec la plus grande des facilités on puisse déchirer une feuille de métal tout à coup. C'est impensable. Utilisé dramatiquement, ce serait extrêmement fort. Le papier est très fragile, on sait qu'à tous moments il risque de se déchirer, de brûler, d'être coupé... Or, une feuille de papier si vous la mettez verticalement et si vous la frappez violemment avec une règle plate, elle résiste totalement. C'est très étonnant. Il s'agit de trouver la capacité expressive du matériau. De quelle manière il convoque notre connaissance du monde et de quelle manière on peut en profiter pour écrire notre réaction au monde et notre lecture du monde.

Sylvie Martin Lahmani

Je réfléchis à cette question de mise en vie dans un travail de doctorat mais je n'ai pas fini de l'écrire, c'est encore un peu touffu...

L'idée est comment l'on peut croire que les objets inanimés peuvent prendre vie sur scène. La question est celle-là, en tout cas. Je pense que l'on croit à la présomption de vie des objets. C'est-à-dire qu'avant même qu'ils soient mis en mouvement, mis en branle, actionnés par toutes les techniques de marionnettes qui soient, avant même la mise en mouvement, à l'état d'inertie, je fais l'hypothèse de présomption de vie des objets. Pour essayer de l'expliquer, je vais chercher dans différents textes qui éclairent cette idée. On trouve des légendes, des mythes, soit fantastiques, soit des légendes qui viennent de la religion, soit des statues. Selon l'Antiquité grecque, on ligotait les statues parce que l'on craignait qu'elles soient habitées par des dieux, des forces invisibles, et qu'elles s'en aillent.

Dans cette recherche sur la manipulation, la mise en vie et le mouvement, j'interroge tous les praticiens pour savoir ce qu'est pour eux une marionnette, est-ce que c'est inerte, pas inerte, comment est-ce que ça bouge. Ce n'est pas pour titiller les artistes, c'est une vraie question. Comment cela peut avoir l'air vivant pour le spectateur si ça ne bouge pas, ou si ça bouge un peu, ou infiniment, voilà, c'est une question qui m'intéresse.

Je crois donc qu'il y a possibilité de vie à l'état d'inertie, ce n'est pas si évident, et que cela s'explique par l'animisme, dont on beaucoup parlé hier, par les croyances, les légendes de la statuaire mobile, mais aussi, de manière plus proche de nous à travers l'histoire, toute une série de textes de la littérature romanesque, fantastique, nous

racontent des histoires de statues, de jouets – on a évoqué d'Andersen –, qui ne demandent qu'à se réveiller la nuit quand les parents dorment. Je pense notamment à cette nouvelle de Maupassant qui raconte l'histoire de cet homme dont les meubles se font la malle. Une nuit, il rentre tard, et tout d'un coup, tout le mobilier disparaît de chez lui. Il y a aussi les films d'horreur, les toy stories au cinéma. J'ai l'impression que l'on est pétri de toute une littérature, qu'on l'appelle mythe, légende ou surnaturel, qui nous a raconté des histoires depuis que l'on est tout petit de choses qui pouvaient s'animer à un moment donné, sans la main de l'homme.

Dans ma recherche, je m'intéresse aux auteurs, aux écrivains qui décrivent ces phénomènes.

Naly Gérard

Ce que tu veux dire, c'est que c'est ancré dans les fantasmes, dans les mythes ?

Sylvie Martin Lahmani

Oui, du coup quand on assiste ensuite à un spectacle où un marionnettiste prête vie en prêtant regard, mouvement, voix, en faisant un travail de délégation, nous pouvons d'autant plus facilement adhérer à cette mise en vie en tant que spectateur qu'il y aurait présomption de vie des objets.

Naly Gérard

Si je comprends bien, on pourrait dire que si les matières parlent parce qu'elles ont une histoire et qu'elles nous renvoient à des expériences sensorielles, émotionnelles, etc., s'ajoute à cette expressivité de la matière une convention que nous aurions de voir les choses s'animer. Entre les deux, il y a quand même l'art de l'animation, qu'il soit le fait de marionnettistes ou de chorégraphes comme Nicole Mossoux, d'artistes qui animent les objets. La question reste comment fait-on vivre une matière inerte. Est-ce qu'une matière inerte va avoir besoin de mouvement ou pas nécessairement ?

Sylvie Martin Lahmani

Là ça devient difficile... Roland Shön l'explique très bien, la simple présence d'un interprète à côté d'un objet va permettre de faire vivre cet objet sans mise en mouvement. Je pense qu'il faut quand même cette présence pour animer. Il ne s'agit pas d'un mouvement mais il faut quand même un principe d'animation et qu'il peut passer par le fait d'être juste à côté, le fait de regarder, le fait d'établir une relation avec cet objet. Effectivement, avec un mouvement infime ou sans mouvement.

Naly Gérard

On peut penser à des artistes comme Massimo Schuster qui sont d'abord des conteurs et pour lesquels l'objet n'est pas nécessairement mis en mouvement mais qui est un support pour l'imaginaire. C'est un exemple.

Sylvie Garreau, médiatrice artistique

Je pensais aux enfants, au jeu d'un enfant, on a parlé de joueur ce matin. Un enfant sait très bien que l'objet qui est devant lui n'est pas vivant. Je ne sais pas s'il veut croire qu'il est animé. Il va jouer et, du coup, il va inventer une relation avec cet objet. En même temps, il sait très bien. Ce n'est pas une question de croyance mythologique au départ. C'est l'enfant qui va s'emparer d'un objet pour en faire un être dans lequel il va projeter beaucoup de choses de lui.

Sylvie Martin Lahmani

J'ai une petite réponse à ce sujet qui vient de Bruno Bettelheim. Il parle lui aussi d'animisme pour les enfants jusqu'à l'âge de sept ou huit ans. Il dit que les enfants ont un regard animiste sur le monde et que, par exemple, quand ils voient une pierre

dévaler la montagne ils pensent qu'elle est mue par une force intérieure comme lorsqu'ils voient les nuages courir dans le ciel. D'ailleurs tu parles des nuages qui courent dans le ciel dans l'un de tes textes pour donner l'explication du regard animateur. Tu parles de ce regard animateur qui est très joli dans ta pratique de marionnettiste et je le mets en lien avec le regard animateur de l'enfant qu'explique Bettelheim par cette idée d'animisme ludique selon laquelle les enfants penseraient que les minérales ou végétales seraient mues par une vie intérieure.

François Lazaro

Il en est de même pour les adultes. Quand l'équipe de France de foot gagne la coupe du Monde, on croit que la France va gagner. C'est exactement le même système de projection.

Un participant (2) [accent latino, chapeau]

C'est intéressant toutes ces réflexions, mais quelque chose m'inquiète Je suis peut-être totalement à côté de la plaque mais ce ne sera pas la première fois.

J'aime tout. J'aime tous ces possibles. Je pense que c'est ça, dans l'art, on s'en fout, il n'y a pas d'interdit, tout est possible. Après c'est chacun sa sensibilité, ses désirs, le moment. Soi-même dix ans avant ce n'est pas pareil qu'aujourd'hui. La maquette n'est pas la même. Je pense que chacun a, à chaque moment de sa vie, sa sensibilité. Ce qui m'inquiète parfois c'est la mainmise de l'industrialisation sur tout. Par exemple, je pense que la poésie des choses simples est toujours importante. Je vois des spectacles de grands personnages qui se foutent de la transmission, et des spectateurs simplement en train d'applaudir l'effet des matériaux. C'est intéressant aussi. Des fois, c'est l'effet créé avec les matériaux qui devient spectacle.

Naly Gérard

Pouvez-vous préciser ces effets spectaculaires ?

Un participant (2) [accent latino, chapeau]

Non, ce sont des trucs de théâtre, de cinéma. Si tu as le pognon pour te le payer, tu le mets dans le théâtre et tu le fais. Dans la rue, les gens se laissent impressionner par ce type de théâtre.

Naly Gérard

Vous voulez parler d'effets impressionnants, à grande échelle, avec des effets visibles ?

Un participant (2) [accent latino, chapeau]

Oui, c'est ça. C'est intéressant aussi, mais moi, ce qui m'attire dans la marionnette c'est sa force primitive, magique, essentielle.

Je me dis que plus de trucs industrialisés se mettront dans le spectacle, plus de force prendra encore le sang d'Edith Piaf sur la scène...

Elodie Ternaux

Je suis allée au cirque il n'y a pas très longtemps, j'y vais beaucoup, j'aime le vrai cirque. Là, c'était quelque chose comme les plus beaux numéros du monde.

À l'entrée du spectacle on vous donne des lunettes pour voir en trois dimensions. Entre chaque numéro a lieu une projection en trois dimensions d'une abeille en animation avec un petit gamin qui explique ce que l'on va voir. Tout le monde rigole et tous le monde a ses lunettes et regarde l'abeille en animation entre des numéros de cirque. Mais qu'est-ce que c'est que ce truc ?

Je suis tout à fait d'accord avec vous. Dans le domaine de la création, moi qui suis plutôt dans le domaine du design, l'effet matière, l'effet miroir aux alouettes, dont je

parlais tout à l'heure, est là constamment. Aujourd'hui, on dit que l'on est dans une situation d'hyper choix de la matière. C'est Enzo Manzini qui a introduit ce terme il y a quelques années. C'est du délire. Les éléments de base sont toujours les mêmes. Par contre, on multiplie à loisirs les composites, les rencontres, les recettes, les mélanges. Tout à coup on se voit avec tellement de trucs que l'on ne sait plus quoi en faire. J'ai l'impression que c'est un très bon palliatif au manque d'imagination des créatifs. Dans le domaine du design, l'arrivée des lampes fluo compactes qui permettent d'avoir des sources qui sont, disons, quasiment froides comparées à des sources incandescentes classiques, a ouvert un champ créatif énorme. Vous savez le mythe de la chambre d'hôtel avec un joli foulard déposé sur l'abat-jour ? Ça ne marche pas deux secondes ! Vous n'arrivez pas à tenir toute la nuit sauf si vous avez une ampoule fluo compacte. On peut désormais mettre presque n'importe quelle matière au contact de la lampe sans qu'elle brûle. Aujourd'hui, on a des lampes avec tout et n'importe quoi. Ce qui veut dire que je suis designer et que je fais ma lampe, un petit fil qui fait des effets dichroïques et des effets 3D. Quel intérêt s'il s'agit uniquement de sortir produit ? Finalement, le matériau prend le devant de la scène, on revient à cette idée d'effet.

Là où je partage tout à fait votre opinion, c'est que la simplicité est souvent bien plus efficace. Mais la simplicité peut venir de quelque chose de très complexe. La simplicité, pour moi, c'est juste – j'y reviens encore une fois – cette idée d'écoute, de regarder le matériau, de savoir ce qu'il peut faire et de l'utiliser à bon escient. C'est là que ça devient pertinent et que du coup il y a pas de question. Mais choisir l'effet pour l'effet, c'est catastrophique.

Je suis convaincue que tout cela vient de la formation. Vous, comme moi, avons eu une éducation catastrophique en termes de matériaux : on ne sait pas ce qu'ils sont. Il est par exemple hallucinant que l'on appelle «plastique» tous les matériaux plastiques alors que derrière existe une déclinaison incroyable de différents matériaux qui n'ont pas les mêmes caractéristiques, qui n'ont pas les mêmes propriétés, qui n'ont pas tous des qualités de recyclabilité. Comme se fait-il que nous ne soyons pas capables de les connaître ? Cela devrait commencer très tôt. Non seulement on serait capables de les trier mais on également serait capable de les réparer. L'image du plastique est celle d'un matériau toujours parfait, toujours neuf, qui s'inscrit complètement dans cette idée de consommation jetable. Très souvent, on peut réparer un matériau plastique et personne ne le sait. Du coup, on se retrouve avec des tonnes d'objets. Ils sont juste un peu rayés et on aurait pu les repolir, ils sont juste un peu cassés et on ne sait pas les recoller, avec quelle colle, etc. C'est vraiment cette éducation et cette attention qui à mon avis manquent et qui devraient commencer très tôt. Cela commence avec le recyclage. Dans les petites écoles les enfants commencent à être un peu formés à ce que sont ces matières.

Un participant (3) [pull vert, lunettes]

Pour répondre à Sylvie Martin Lahmani, à propos de la mise en vie des marionnettes, il existe un très beau texte dans **Le texte des pyramides**, de l'Égypte ancienne. Je l'ai eu par l'intermédiaire d'un professeur de l'école du Louvre, qui est un texte sur l'ouverture de la bouche des sculptures. Il y avait des cérémonies dans l'Égypte ancienne pendant lesquelles les prêtres ouvraient la bouche des sculptures pour leur donner vie. C'est assez étonnant. On ne connaît pas assez les textes anciens, on devrait s'y référer plus souvent.

Je suis sculpteur de métier. Vous avez évoqué tout à l'heure, très rapidement, une question centrale pour la marionnette et également pour la sculpture. C'est la question de la présence. J'ai pu demander à Bob Wilson, ce qu'était pour lui la présence sur le plateau. Il m'a dit que c'était lorsqu'il quittait le plateau et que les gens repensaient à lui. C'est tout à fait vrai. Si vous êtes allé voir les sculptures égyptiennes du Louvre, vous êtes effrayé par leur présence. Elles ont une telle densité

de présence que vous vous posez la questions «mais qu'est-ce qui se passe ?». Parfois vous êtes extrêmement impressionné.

Je pense que ce problème n'a pas été réglé, nous en avons souvent parlé avec François Lazaro à Charleville-Mézières. On ne sait pas ce qu'est la présence. Ma recherche personnelle me fait dire que c'est lié à une structure interne de la matière, une structure interne de la sculpture, une structure interne de la marionnette, mais c'est aussi une dorsalité, je reprends des problèmes d'espace en fait. On en revient toujours à la même chose : tout est lié, l'espace, la matière, on ne peut pas séparer les choses, c'est ça qui est très difficile dans le monde du spectacle.

Naly Gérard

C'est sûr qu'il me semble important de ne pas confondre l'esthétique du grand spectacle, les effets, et la création qui travaille l'imagination du public. Il me semble que les différences entre les exemples que vous évoquiez sur la politique ou ceux que vous évoquiez, monsieur sur ces spectacles à grands effets, est que dans ces cas-là tout nous est donné, tout nous est imposé, tout est relativement uniquement univoque, il n'y a qu'une seule émotion à avoir. Alors que dans un acte de création, je peux construire mon imaginaire, je peux ressentir mes propres émotions, je peux avoir une certaine liberté, voire parfois une très grande liberté, comme on l'a vu dans les extraits de *Light!* où nous sommes également face à notre propre imaginaire de l'ombre. Il me semble que c'est également une grande différence, il existe l'espace, pour revenir sur l'espace, il y a cet espace intérieur qui est laissé au spectateur pour recevoir les choses et leur donner vie.

Je me tourne vers Julie Sermon qui connaît bien le théâtre numérique. Que devient en fait notre perception de spectateur quand nous sommes face à des spectacles qui utilisent la vidéo, des ordinateurs, des projections diverses, est-ce qu'il y a encore là une matière qui parle, est-ce que on peut aussi recréer un effet de matière par effet de projection ?

Julie Sermon, université de Lyon 2

Pour être un peu concrète, je trouve qu'il existe une espèce d'opposition plus ou moins avouée entre les matières qui seraient naturelles et porteuses de poésie, et d'autres qui seraient industrielles et qui nuiraient à l'imagination. Cela dépend de ce que l'on fait, comment on le fait et, de plus, ça peut très bien coexister.

Du coup, je voulais parler d'un spectacle pour lequel j'ai travaillé. Ce n'est pas moi qui en ait fait la mise en scène, cela reste donc relativement modeste. C'est un spectacle de Johanny Bert qui s'appelle *L'opéra du dragon*. Johanny est un marionnettiste que certains d'entre vous connaissent et pour qui peut-être, en y réfléchissant, la matière est au centre de son travail.

Il a en effet réalisé un tryptique autour de la matière, du matériau brut mais industriel quand même, puisque l'un de ces trois spectacles s'appelait *Histoires Post-it*. Comme son nom l'indique, les deux interprètes se collent juste des Post-it au bout des doigts. Il y a un cadre, un castelet, en fait, où ils sont visibles et ils dessinent en direct des visages sur les Post-it. Ils racontent des petites brèves avec tous les enjeux du jetable, du froissable, etc. Le second spectacle s'appelait *Parlez-moi d'amour* qui était un titre cruellement ironique puisque c'était sur la question des tournantes. Les personnages étaient en mousse, là aussi le choix d'un matériau pour ses qualités de compression. Le troisième spectacle, *Krafff*, sorte de variation du texte de Kleist, met en scène un danseur et un personnage élaboré, conçu en papier kraft devant le spectateur au début de spectacle. Les deux interprètes vont rivaliser avec les qualités de chacun dont notamment la légèreté légendaire du personnage marionnettique et l'acteur, qui va avoir d'autres qualités.

Tout cela pour dire que les matériaux sont très importants pour Johanny Bert. Dans *L'opéra du dragon*, un texte d'Heiner Müller, existent toutes sortes de techniques, toutes sortes de matériaux. Il y a des marionnettes à proprement parler assez rudimentaires, puisque qu'elles sont composées d'une tête en résine sur une tige enveloppée simplement d'une cape. C'est une sorte de marotte. Il y a donc des marionnettes sur table, un musicien qui est à vue avec tout un ensemble d'instruments en tous genres, traditionnels, classiques, un synthétiseur et même un Thérémine, l'un des plus anciens instruments de musique électronique, composé d'un boîtier électronique équipé de deux antennes. Selon que l'on approche ou que l'on recule la main, on peut vraiment malaxer le son. Au point d'ailleurs que les gens ont cru parfois que le musicien mimait une bande son et disaient que les gestes et la musique étaient vraiment bien calés, alors que c'est lui qui réalisait ces sons grâce à ses gestes. Il était sur le plateau, où l'on voyait également les régisseurs lumière.

Il y avait également deux moments de vidéo utilisés de manière tout à fait brute, dans le sens déjà où la réalisation avait lieu en direct. L'un des films était enregistré et l'actrice le doublait en direct. Le deuxième film illustre une séquence où le dragon qui menace, qui est dictateur sur une ville depuis des siècles, s'entraîne à combattre Lancelot. Il y avait donc une sorte de mise en abyme à un moment où l'on voit des choses improbables, comme décapiter Lancelot, combattre tous les montres mythologiques, l'hydre, etc. Les marionnettes n'avaient pas la vivacité pour de telles scènes, et pas de corps, puisqu'elles avaient juste un tissu autour d'une tête. La question était donc de savoir comment on allait rendre compte de ces moments de combat. Assez vite a germé l'idée de les traiter grâce à de petits objets industriels et de les filmer pour les faire apparaître en grand, car s'agissait tout de même de le donner à voir au spectateur. La vidéo a permis de voir comment la technique peut transformer le regard. Nous avons joué avec des choses vraiment très dérisoires, des petits objets made in China, tous plus kitsch les uns que les autres, par exemple cette matière un peu gluante, un peu visqueuse qui crée tout de suite des effets très dégoûtants surtout en gros plan. En jouant avec le cadre, le petit lion à côté du soldat qui est encore plus petit que lui, je ne dirais pas que cela le rendait crédible, il ne l'était pas, cela restait dérisoire, même en très grand. En même temps, la qualité, la matière, d'une certaine façon, était transformée parce que le cadrage et le changement de focale transformaient la représentation. Il ne s'agit pas d'une manipulation ni d'un traitement manuel, mais finalement la technologie peut être une manière de transformer la matière sans la toucher directement.

Un participant (2) [accent latino, chapeau]

Cela me rappelle une histoire qui n'a rien à voir avec le spectacle ou la marionnette. C'est l'histoire d'un mec passionné de sport, de tous les sports, et qui un jour vient me voir et me dit qu'il veut me montrer quelque chose qu'il avait filmé. Parce qu'aujourd'hui, avec les petites caméras, tout le monde se met à filmer... Il avait pris deux petits patins à roulettes, des jouets, les avait mis au bout de ses doigts, et s'était filmé lui-même. Tu as fait Charleville-Mézières ! lui ai-je dit. Il s'est filmé tout seul avec ces deux petits jouets et on y croyait. Une créativité que parfois je ne vois ni au théâtre ni au cinéma, honnêtement ! Je lui ai dit que s'il envoyait ce petit film à un festival, j'étais sûr qu'il allait gagner.

Naly Gérard

Je voulais vous poser une question, Aurelia Ivan, à propos de la machine avec laquelle vous travaillez. Qu'est-ce qui est familier et qu'est-ce qui est étranger ? Qu'est-ce qui est familier dans ce travail qui vous permet de remettre en place des processus de création, des démarches de création que vous connaissez et qu'est-ce qui fait obstacle, qu'est-ce qui est nouveau pour vous ?

Aurelia Ivan

Comprendre la nature humaine est ma quête, et donner sens. Ce travail a déjà été commencé en quelque sorte par les précédents spectacles, en interrogeant la matière qui était celle du végétal, qui était pris et transformé un petit peu, mais aussi pris tel quel dans les champs autour de Charleville-Mézières, dans les vignes. Cette quête-là, j'essaye de la mettre en pratique cette fois-ci en utilisant des pièces industrielles. L'objet, la créature que vous avez vu hier est faite à partir de pièces qui sont utilisées normalement à remplir des pots de yaourt ou à assembler des automobiles.

Cette quête sur la nature humaine, j'essaye de la rechercher à travers cette présence qui dérive d'un matériel industriel récupéré et recomposé. Ce que j'ai appris comme vous le dites, à l'école de la marionnette, ou avant, tout ce savoir, s'il y en a un, j'essaye de le mettre au service de cette créature, de cet objet, qui a une apparence humaine. En plus, il a la trame corporelle de mon corps, mon visage, mes mains, etc. Je travaille avec ce corps comme le double de moi-même qui est un double mécanique, donc. La mise en mouvement, l'animation passe par les mêmes codes de manipulation que nous utilisons avec du bois, de la mousse, du papier, etc.

Naly Gérard

Pour terminer sur cette question technologique je voudrais faire mention d'un spectacle de la saison dernière que j'ai trouvé très intéressant. Aurélien Bory est chorégraphe et emploie un robot de l'industrie dans un spectacle intitulé *Sans objet*. Ce robot est un bras mécanisé énorme. Cette technologie ne prend sens que parce qu'elle est interrogée pendant tout le spectacle par deux danseurs qui se confrontent à cet objet extrêmement violent, froid, imprévisible, menaçant. Tout ce qui est raconté concerne vraiment la relation entre le corps humain et la technologie, ce qui l'a créée et ce qui le dépasse. Je voulais parler de cet exemple parce qu'il me semble qu'utiliser la technologie a un sens quand il y a une relation avec le corps humain, quand il y a aussi cette distance pour interroger la technique que l'on utilise.

Franck Bauchard faisait hier allusion à Marshall McLuhan le spécialiste de l'information. Je vous cite une phrase très courte qui peut s'appliquer aussi au spectacle vivant « *Le médium est le message* », c'est-à-dire que ce par quoi nous parlons est aussi ce que nous disons. Utiliser tel ou tel matériau est aussi le propos du spectacle.

Sylvie Martin Lahmani

C'est au sujet de la question de la présence humaine, présence de la machine, présence de la marionnette, et cohabitation. Peut-être avez-vous vu le spectacle de Denis Marleau, *Les aveugles*, qui reprend la fameuse idée de Maeterlinck, aller jusqu'au bout de l'éviction de l'humain sur scène. Dans *Les aveugles*, et l'on n'a plus que des masques avec des projections sur des visages. Plus de trace de vie et je trouve que cela fonctionne quand même. On est dans les technologies et on est quand même dans un spectacle vivant, et pourtant il n'y a plus de spectacle vivant sur le plateau. C'est juste un autre exemple pour illustrer qu'il n'est pas si simple de dire ce qui est juste et ce qui ne l'est pas dans les propositions scéniques.

Naly Gérard

Je pense qu'il ne s'agit pas de poser des conditions, des interdits. La création, c'est d'abord la liberté. En tant que spectatrice il me semble que la question de l'humain est fondamentale. Après on peut aussi trouver que des spectacles aussi extrêmes que celui de Denis Marleau, *Les aveugles*, parlent de présence humaine, ont peut-être réussi à donner une présence humaine par le biais du travail des acteurs. C'est l'image des acteurs qui est présente, qui est théâtralisée, je dirais que c'est vraiment un spectacle extrême et qui nous pose des interrogations.

Nicole Mossoux disait hier qu'heureusement que le corps est encore présent dans le spectacle vivant parce que c'était peut-être grâce à lui qu'il est encore présent et qu'il existe. Pour terminer, je voudrais vous donner la parole sur cette question du corps puisque vous êtes spécialiste du mouvement, du corps. Depuis trois spectacles, avec *Twin Houses*, d'abord, où vous portiez une marionnette et abordiez cette question du double, ensuite avec *Light!* que l'on a pu voir ce matin où vous interrogez le matériau lumière et cette altérité informe/difforme que vous travaillez et, enfin, avec le troisième spectacle auquel, *Kefar Nahum* où grâce aux objets les plus éclectiques, ce sont des montages d'objets, vous abordez la génération, la régénération, la mort de la vie. En même temps, dans tous vos spectacles votre corps est au même niveau que les objets. C'est un vrai dialogue entre votre corps et les matériaux. Je voulais simplement vous demander ce que cela apporte dans votre travail sur le corps. Vous parliez d'un carcan ce matin. C'est un carcan qui fait découvrir des choses en même temps, ces contraintes de la matière ? Que vous a donc fait découvrir la matière par rapport au travail du corps ?

Nicole Mossoux

C'est juste en vous écoutant parler des matériaux, je me dis tiens, le corps est extrêmement sensible aux matériaux. Même pour un danseur qui ne va pas forcément porter un objet, le vêtement qu'il va porter pour faire tel ou tel mouvement, la couleur, est-ce que c'est du coton, certains ne supportent pas les chaussettes blanches, cela va terriblement influencer le mouvement du danseur, mais le jeu de l'acteur aussi, il est peut-être moins conscient de son corps, mais c'est sûr que ça va jouer. Donc, il y a une espèce de prééminence de la sensation. Le matériau va influencer la dramaturgie à travers la réaction que l'on peut avoir à son contact, mais il n'y a pas de vérité de la sensation, il n'y a pas de vérité de la matière non plus, on est dans du faux.

Je pensais tout à l'heure au spectacle que nous avons fait inspiré par le peintre Lucas Cranach. La costumière nous a fait des costumes comme lui aimait les peindre à l'époque. Il y a un soin incroyable apporté au détail, mais deux d'entre nous ont des chapeaux en carton. Si l'on nous voit de dos c'est tout à fait ridicule. C'est tout noir. Mais ça fait illusion. Dans la lumière ça fait illusion. Je veux dire que c'est sûr que cette matière va montrer, va guider, va emmener, mais tout est faux. On parle beaucoup de la sensation, dans la danse, mais cela n'a aucun intérêt de suivre sa sensation jusqu'au bout. Si on ne va pas la contraindre ou l'amener à suivre un fil rouge, ce n'est pas intéressant pour les spectateurs.

François Lazaro

Je pense qu'il est temps de conclure. Je voudrais tout de même dire que cette question du corps n'est pas anodine, elle est extrêmement politique. Il ne faut pas oublier que la convocation du corps sur la scène remonte à cinq siècles avant Jésus-Christ, c'est-à-dire que c'est une paille dans l'existence humaine, et qu'avant on a convoqué l'humain sans convoquer le corps et que ce corps est extrêmement individué, que derrière le corps se cache l'individu, et que peut-être c'est l'individu contre le collectif, et peut-être l'individu contre l'humain. Donc, il faut se méfier de cette question du corps. Quand le corps est absent de scène ce n'est pas pour cela qu'il n'est pas convoqué. Je pense que la marionnette pose justement cette question avec beaucoup de violence et que c'est pourquoi nous avons ce débat.

Nous avons parlé tout à l'heure d'une grammaire des matériaux, peut-être faudrait-il parler d'une grammaire des artistes. Il en est des matériaux comme des textes. J'ai un laboratoire à Clichy. On y a souvent accueilli, souvent cela veut dire tous les mois depuis treize ans, des artistes, des textes. On a souvent lu ensemble des textes dont on s'est dit que l'on ne voyait pas comment on pouvait porter cela à la scène et notamment avec des marionnettes. Un jour, un joyeux farfelu amène une forme, un

matériau particulier, une marionnette particulière, et on se dit ben oui, on n'y avait pas pensé. Tout à coup on est touché par quelque chose.

Peut-être n'a-t-on pas assez parlé de l'urgence, de l'obligation. On a parlé de l'enfant, du jeu de l'enfant, tout à l'heure. Un enfant, quand il va vivre l'expérience de la piqûre, qu'il ne connaît pas, il va jouer, mettre cette peur en rejeu avec ce qu'il aura sous la main, le cochon d'Inde, la poupée, le chiffon, sa main, n'importe quoi, il va trouver une manière de le faire, un matériau, quel que soit le matériau. Donc il y a cette obligation. Je pensais à Beckett qui parlait de son ami Bram Van Velde, le peintre. Bram Van Velde disait : « *Tous les tableaux que j'ai fait, je n'en ai voulus aucun. Ils m'ont tous été imposés. Si je savais comment fonctionne la peinture, peut-être que je ne peindrais plus.* » C'est-à-dire que l'on dit quelque chose et c'est là où il y a sans doute une différence entre faire des effets au théâtre et chercher quelque chose, il y a une différence très importante. Et cette urgence de dire nous amène à une complexité. Ce n'est pas facile. C'est très complexe.

J'ai ouvert ces journées avec un texte de Bruno Schulz. Je voudrais les conclure avec ce même Bruno Schulz à qui Witkiewicz demande d'explicitier comment il crée et la qualité de sa création.

Voici ce qu'il répond dans une lettre :

« Je ne sais pas comment se forment en nous dans notre enfance certaines images d'une signification décisive. Elles jouent le rôle de filtres plongés dans une solution le long desquels se cristallise le sens du monde. À ces images-là appartiennent aussi pour moi celles d'un père, portant dans ses bras, à travers les espaces de la nuit, son enfant qui parle avec l'obscurité. Le père le serre contre lui, l'enferme dans ses bras, essaye de le séparer de l'élément ambiant qui parle, parle. Mais pour l'enfant, ces bras sont transparents. La nuit l'atteint à travers eux, et par-dessus les caresses de son père, l'enfant entend des discours terrifiants. Tourmenté et résigné, il répond aux questions, entièrement abandonné à l'élément auquel il ne peut échapper. De telles images constituent la richesse de l'esprit et son programme : donner le bonheur sous forme de prémonitions, de sensations à demi conscientes. Je crois que toute notre vie ultérieure se passe à interpréter ces aperçus, à les filtrer, à l'aide de tous les contenus qui nous arrivent plus tard, en utilisant toute l'étendue de l'intelligence à laquelle nous pouvons atteindre. Ces images précoces délimitent les frontières de la création, de la création des artistes qui elle découle de principes déjà tout prêts. Les artistes ne découvrent rien de nouveau. Ils apprennent seulement à comprendre, de mieux en mieux, le secret qui leur a été confié au début. Et leur création est une exégèse continuelle, un commentaire de cet unique verset imposé. D'ailleurs, l'art n'éclaircit pas jusqu'au bout ce secret. Ce nœud de l'âme n'est pas un faux nœud qui se défait lorsqu'on en tire un bout. Au contraire, il se resserre. Nous le tripotons, nous suivons le fil à la recherche de son extrémité. Et l'art naît de ces manipulations. »

Je vous remercie et je clos provisoirement ces rencontres jusqu'à l'année prochaine, ou avant. On verra. Merci à tous en tout cas de votre fidélité et de votre présence.

REFERENCES CITEES PAR LES INTERVENANTS

AUTEURS ET TEXTES

Gaston BACHELARD

Pierre-Damien HUYGUE, *L'éloge de l'aspect* (2006)

Pascal VIMENET, *Bouche à bouche* (2002) (sur le travail de Jan Svankmajer)

Bruno SCHULZ, « *Traité des mannequins ou la seconde Genèse* », *Les boutiques de cannelle* (1934), traduit du polonais par Georges Sidre, Paris, Denoël, 1974

EXPOSITIONS

Jean-François LYOTARD, commissaire de l'exposition *Les immatériaux*, Centre Georges Pompidou, 28 mars 1985 - 15 juillet 1985. Pas d'archives en ligne.

Des commentaires sur :

<http://www.arpla.fr/canal20/adnm/?p=253>

CINEASTES

Jan Svankmajer