

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, matin

L'OMBRE ET LA LUMIERE

Ouvreur de champ : Chantal Guinebault, Université Paul Verlaine, Metz

> Nicole Mossoux : extrait de *Light!* (projection vidéo)

Questionnement à l'artiste : Carole Guidicelli, Chargée d'étude et de développement à l'Institut international de la marionnette

Débat avec la salle

* * *

OUVREUR DE CHAMP

Chantal Guinebault, Université Paul Verlaine, Metz

Je suis très contente de faire cette ouverture parce que pour le numéro de *Théâtre Public* que nous avons consacré à la scénographie – je suis davantage spécialiste de ce domaine –, en 2005, j'avais demandé à David Leed, un ancien étudiant de l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières qui avait travaillé avec Nicole Mossoux dans le cadre d'un stage, de l'interviewer sur la façon dont elle concevait son espace de représentation dans le cadre de ses propositions. Ce qui m'intéressait n'était pas seulement le caractère de l'occupation de l'espace scénique qui était le propre de *Light!* – spectacle que j'avais vu à l'époque et qui m'avait énormément marquée –, mais également d'introduire la dimension chorégraphique dans le dossier sur la scénographie, puisque l'on essayait de balayer tous les champs des arts de la scène.

David avait conduit un entretien vraiment très intéressant avec Nicole. Les retours, après la publication du numéro, avaient été très bons et, surtout, avaient recoupé un certain nombre de demandes de professionnels, après ce numéro consacré à la scénographie, d'une publication consacrée à la lumière. La demande était énorme. Elle émanait aussi bien de scénographes dont les désirs de lumière passaient par l'envie de s'appropriier à leur tour cette technique et de ne pas être forcément dépendants de l'intervention d'un éclairagiste, mais également de metteurs en scène et de corporations scéniques d'un peu tous bords. Les questions portaient sur la place que peut prendre la lumière aujourd'hui au théâtre avec des technologies évidemment particulièrement performantes et complexes si l'on prend en compte, et depuis un certain nombre d'années, les images projetées sur la scène qui impliquent une gestion particulière de la lumière.

De fait, un nouveau numéro de *Théâtre Public* consacré à la lumière a été publié en 2007. Nous avons vraiment travaillé le plus largement possible sur les pouvoirs de ce matériau en se rendant compte évidemment, au fil du travail et toujours selon le principe qui est le nôtre de solliciter des praticiens et des théoriciens dans un regard conjoint et dans un échange dynamique, de l'importance de ce matériau pour la scène aujourd'hui, avec un lien à la dramaturgie, au sens large du terme, qui ne doit pas être laissé de côté. Je veux dire une dramaturgie non exclusivement textuelle, ce dont les marionnettistes entendent souvent parler puisque nous avons une magnifique case à la DMDTS qui correspond à ces pratiques non classiques, disons, des dramaturgies non exclusivement textuelles.

La lumière s'est donc avérée construire non seulement l'espace mais aussi le temps au théâtre. Dans ce sens, je crois qu'il est vraiment très pertinent de la part de François Lazaro et de Didier Plassard d'inscrire cette problématique et la question de la lumière dans les rencontres de cette année, puisque parler de lumière en tant que matériau n'est pas attendu, c'est peut-être même un peu surprenant pour des non-initiés. Les personnes présentes ici ne le sont pas parce que les gens du spectacle savent, en réalité, combien la lumière est tangible physiquement et beaucoup moins immatérielle qu'il n'y paraît. On peut jouer avec et construire un espace dramatique d'une grande force expressive et d'une grande qualité fonctionnelle. Aujourd'hui, de nombreux dispositifs sont surtout construits à l'aide de la lumière parce que contrairement à du décor en dur leur déplacement est plus aisé et permet d'avoir des scénographies « légères » tout en étant extrêmement belles, tout en faisant beaucoup « d'effet », tout en étant très justes sur le plan dramaturgique.

On pourra rediscuter ensuite de ces propos un peu généraux sous l'éclairage du témoignage de Nicole Mossoux et de l'analyse que vous en donnera ma collègue Carole Guidicelli. Passons au pragmatique.

François Lazaro

Lorsque qu'avec Didier Plassard nous avons parlé d'un corpus à regarder ensemble, nous avons tout de suite pensé à deux créateurs : Fabricio Montecchi et Jean-Pierre Lescot. Puis nous avons eu envie de décaler le propos et de choisir quelqu'un que l'on attendait moins sur le terrain de la lumière. Une chorégraphe. Je ne parle pas de la personne mais de la danse. Il se trouve que Nicole Mossoux s'est approchée très souvent du théâtre de marionnettes. Nous avons voulu témoigner de cet attrait d'un certain nombre de créateurs extérieurs, qui appartiennent au théâtre de rue, à la jonglerie, qui s'approchent de cette idée de la marionnette. Beaucoup se souviennent du travail de Nicole Mossoux avec son double, *Twin Houses*. Elle a réalisé un autre travail qui s'appelle *Light!* C'est un travail d'ombres projetées à partir de son corps. Comme c'est un travail très compliqué à remettre en place, elle a amené une vidéo d'une quinzaine de minutes. Elle a également eu la gentillesse d'amener l'une des lampes avec lesquelles elle travaille. Elle nous montrera, sur place, la technicité afin que l'on voie comment ça se passe.

Nicole Mossoux, chorégraphe et danseuse, compagnie Mossoux-Bonté

Patrick Lemy, le réalisateur de ce film est belge. Lorsqu'il a vu *Light!* il m'a dit que le spectacle lui rappelait quand il était petit garçon et il a voulu faire le film. L'ambiguïté de ce film est que c'est à la fois une captation, qui est assez fidèle à la simplicité dans laquelle le dispositif scénique proposait les choses, et qu'en même temps c'est aussi un film qui passe très bien sur un grand écran. Le film fait une quarantaine de minutes. Nous avons dû couper certaines scènes, résumer, l'image vidéo devant aller, de manière générale, plus vite que celle du spectacle.

Le spectacle se déroule à l'avant d'un mur en dur. Un mur qui est aussi porteur, qui offre une résistance au corps et devant lequel il y a une toile tendue. Un tulle un peu souple qui donne un effet de profondeur à cette toile. Toutes mes actions sont faites devant la toile. Contrairement à ce qui se passe souvent en théâtre d'ombres où les objets sont projetés derrière la toile, nous avons tenté de tout faire à l'avant et de tout produire de façon extrêmement simple. Quelques halogènes, des découpes classiques, des sources de lumière uniques, des fois elles sont deux ou trois, et c'est le maximum. C'est tout ce que le film ne montre pas. C'est bien de le regarder en le sachant.

(projection)

Un extrait de *Light!* est accessible sur le site de la compagnie :

http://www.mossoux-bonte.be/index.php?option=com_content&task=view&id=76&Itemid=123

QUESTIONNEMENT A L'ARTISTE

par Carole Guidicelli, Chargée d'étude et de développement à l'Institut international de la marionnette

Tu m'as dit que le travail sur la lumière ne t'était pas familier, qu'il venait dans la dernière étape de la création de tes spectacles. Avec *Light!* c'était le point de départ, c'était même le matériau de travail. Comment est-ce venu et comment l'as-tu envisagé en tant que matériau ?

Nicole Mossoux

D'abord, le titre, c'est *Light!* avec un point d'exclamation. C'est comme un appel à l'aide : « ah ! s'il vous plaît ! de la lumière ! ». Le point de départ n'est pas de parler de la lumière, mais du noir, de la peur du noir, de la cave, de la nuit indistincte autour de soi, de ses peurs d'enfant, du jeu avec tout cela, de toutes nos angoisses intérieures, c'était ça. *Light!* est le seul spectacle dont le générique ne comporte pas de poste Lumières parce que nous avons tous travaillé dessus, autant Patrick à la mise en scène que Pierre à la régie, que Mikha sur le plateau, que moi, que le conseiller en ombres qui est venu. C'est le seul spectacle dont personne ne signe la lumière alors que d'habitude c'est Patrick avec qui je travaille depuis vingt cinq ans qui la signe. Patrick qui est le Bonté, de la compagnie Mossoux-Bonté. Je l'ai d'ailleurs rencontré comme ça. Je préparais un solo, il y a vingt-cinq ans et je cherchais un éclairagiste. J'avais besoin de quelqu'un qui me sculpte un peu l'espace. Ça a tourné, en vingt-cinq ans de collaboration, sur autre chose que la lumière. Nous avons une complicité sur un esprit de travail que l'on appelle une compagnie.

Effectivement, la lumière vient très tard parce qu'elle est souvent créée par quelqu'un qui est vraiment très intimement mêlé au spectacle. On n'en parle jamais, très peu. Ce que je peux dire sur la lumière de Patrick, en général, même si je ne sais pas si c'est bien d'être général, c'est que l'on travaille beaucoup à la manière des lumières de danse. Les lumières latérales, c'est son dada... il déteste les faces ! C'est parfois moi qui le tire vers une image un peu plus plate.

Chaque spectacle est une aventure tellement différente... *Cranach* est un spectacle que nous avons créé il y a vingt ans où tout se passe à des fenêtres percées dans un grand mur. Souvent les gens me demandent quelle est la lumière alors que c'est très simple : un projecteur par cadre. La lumière peut être minimaliste et produire des effets.

Carole Guidicelli

Vous avez sans doute remarqué, en regardant le film, que Nicole travaille sur son visage, puis sur sa déformation, en particulier sur le nez, ce qui m'a fait penser à Pinocchio. Nicole m'a indiqué un autre personnage : Peter Pan, m'a-t-elle dit, est celui à qui l'on fixe une ombre pour l'obliger à s'ancrer sur le sol. Or, l'ombre est immatérielle et c'est ce qui va servir à ancrer, peut-être, le corps dans la réalité. Pourrais-tu y revenir ?

Nicole Mossoux

Personnellement, ce n'est qu'un point de départ, l'ombre est perçue comme une chose menaçante. C'est la part noire, peut-être, c'est la mise à jour, la monstration, des démons intérieurs. Je l'ai abordée comme ça. Nous ne jouons plus ce spectacle, mais à l'invitation de François Lazaro je suis retournée dans mes notes, et je me rends compte que j'ai lu énormément. Pourquoi ai-je tant lu sur l'ombre ? Peut-être parce qu'il existe énormément de littérature. En tout cas, dans la phase de construction du spectacle, j'avais l'impression de voir le mot « ombre » partout, toutes les cinq minutes, quoi que je lise. Je crois aussi que c'est parce qu'elle a cette immatérialité, cette chose si difficilement appréhensible qu'il faut pouvoir mettre des mots, la cerner d'une façon ou l'autre. Difficilement appréhensible, et si fugitive, aussi. On éteint la lampe et c'est fini, elle n'est plus là. Il y a quelque chose qui pour moi, danseuse qui travaille de façon très tactile avec les choses, est terriblement perturbant. Je crois que les lectures, *Peter Pan* ou d'autres, étaient nécessaires.

Carole Guidicelli

Tu m'as également dit que tu avais peut-être travaillé l'ombre pour ne pas être seule sur scène. Peut-être comme un double, peut-être dans le prolongement de *Twin Houses* ? L'ombre fonctionne-t-elle ici un peu comme les mannequins ou les prothèses que tu utilisais dans ce spectacle et qui apportaient la dissociation, la schizophrénie, qui montraient un peu les rapports de prédation. Est-ce dans cette continuité, ne pas être seule, travailler sur le double encore une fois ?

Nicole Mossoux

Dans la compagnie, nous alternons les projets. Tantôt c'est initié par Patrick, tantôt c'est initié par moi. Nous alternons aussi la dimension, le poids des projets. Parfois il y a douze personnes sur le plateau, donc des groupes très importants. Il est donc très important pour moi de me retrouver également seule, en laboratoire. Je sais que je dois me réapproprier le studio, que j'ai tout le temps que je veux, que je ne dois pas stimuler une équipe, et c'est très reposant. Par contre, à un moment donné, entre soi et soi, on en a marre et il y a quelque chose qui fatigue. Après, quand je vois le résultat, je me dis que j'aurais dû me déformer encore plus... Il y a un peu une usure, quand même, seule dans le studio. La danse en soi ne m'intéresse pas comme une finalité. Je l'aime bien comme outil. Il y a eu la marionnette portée au corps, et puis l'ombre. J'ai été voir du côté des objets, j'ai été voir du côté de la suspension par la corde, c'est vraiment toujours, oui, un partenaire à part entière. En fait, le jeu est de mettre l'ombre, ou la marionnette, ou l'objet en avant et de prendre place avec eux sur le plateau sans leur ôter la présence. C'est la marionnette qui doit prendre vie et pas le marionnettiste.

Carole Guidicelli

Ce qui peut frapper aussi c'est que tout devient matériau pour le jeu. Il y a la lumière et l'ombre, mais il y a aussi l'écran. C'est-à-dire que ce mur de projection, qui est recouvert d'un tulle, contre lequel tu t'appuies, contre lequel tu toques, contre lequel tu fais un geste violent aussi. Du coup, personnellement, j'ai vu aussi une matière qui devenait un peu vivante, un peu biologique. Même l'espace devient véritablement un matériau, et un matériau palpable, en fait. Peut-être y a-t-il donc une continuité du travail sur le biologique. Est-ce que la lumière et l'ombre seraient par rapport au corps comme une substance biologique ?

Carole Mossoux

Pour moi justement pas. Pour moi la lumière reste quelque chose d'assez abstrait, vraiment. Et l'ombre, froide. Pour moi, c'est quelque chose qui est difficile à traiter en partenaire, justement. Le mur, oui, c'est un peu un hasard... En création, ce n'est pas toujours que l'on a une intention d'un mur organique. Il se trouve qu'il fallait un mur solide pour les appuis et la matière que l'on a tendue devant s'est mise à une petite distance, deux centimètres. Le tulle a une certaine souplesse et on a découvert qu'en enfonceant le pouce il y avait des creux d'ombre qui se formaient.

Carole Guidicelli

Il y a une partie du spectacle qui n'a pas été montrée ici où tu crées une image fœtale. Est-ce une image qui apparaît assez clairement ou est-ce moi qui projette ? C'est pour cela que je parlais de cette idée du biologique qui se dessinait et qui surprenait – parce que l'ombre, comme tu le disais, est quelque chose d'immatériel –, et qui venait parfois créer des impressions de vie au sens biologique du terme.

Carole Mossoux

C'est sûr que l'ombre est traitée de façon très concrète. Il y a toute la référence au vécu, on a envie qu'il ait une charge et forcément on va se référer à des images de ce type, le fœtus, cela s'appelle comme ça... Pour moi, c'est vraiment la référence à la peur du noir, à la peur de l'indistinct. Dans le ventre de la mère, il paraît que l'on perçoit un peu de lumière de l'extérieur, mais qu'on ne distingue pas les choses, et puis que l'on a les paupières fermées. C'est cette angoisse-là, cela parle de ça. Encore, chacun projette ses images.

Il nous arrive encore de temps en temps que la personne qui reçoit le spectacle nous demande de mettre des titres aux scènes et je trouve cela aberrant. C'est arrivé il y a vingt-cinq ans avec la première pièce, *Juste ciel*, qui était un ensemble de scènes coupées par des noirs. Nous mettions des titres pour le travail, mais le producteur voulait qu'on les donne aux spectateurs. C'est vraiment la dernière chose à faire. Je pense que n'utilisant pas la parole, en tout cas pas le langage sensé, qui porte du sens, il est important de rester dans la suggestion et pas dans l'imitation de la réalité. Avec le geste, on n'aura jamais la précision des mots, par contre on va aller ailleurs et dans des imaginaires partagés.

Carole Guidicelli

Finalement, le matériau serait peut-être alors les archétypes de l'être humain ? Des images qui renverraient à des angoisses profondes. L'ombre serait l'outil ou le moyen d'expression privilégié, pour le coup...

Carole Mossoux

Pour l'ombre, on peut parler de cette angoisse première comme point de départ.

Carole Guidicelli

Comment as-tu façonné petit à petit ces images ? Comment le processus s'est-il déroulé ? Avais-tu déjà des idées d'images, d'ambiances, de situations – tu as parlé beaucoup de lectures. Comment as-tu travaillé ? As-tu essayé, par exemple, de trouver, de façonner, à travers ce matériau qui est l'ombre, des images précises, intimes ou bien empruntées à des références d'œuvres d'art, de livres ?

Carole Mossoux

Ce qui est très important dans le processus de création – j'aime fonctionner comme ça et je ne pourrais pas fonctionner autrement – est d'avoir d'un côté une charge, qu'elle soit littéraire, de rencontres de vie, d'expériences qui me sont arrivées et, de l'autre côté, de dresser un mur, vraiment bien étanche apparemment, entre tous ces apports multiples, et le studio où, en tout cas quand je suis seule et c'est pour cela que j'aime travailler seule, j'arrive avec aucune idée de ce que qui va se passer.

Il m'est arrivé d'aborder un sujet qui m'étais très proche. Par exemple, j'ai voulu parler du désamour à un moment où j'étais en rupture avec quelqu'un. Impossible, impossible d'en parler... Je pense qu'il faut vraiment séparer. Le studio, le lieu de travail, il est vide du monde et le monde va réapparaître, peut-être, sous des formes, mais il ne faut surtout pas essayer de relier. Cela ne marche jamais. Par exemple, Patrick, qui vient du texte, écrit beaucoup. Il fait des propositions d'improvisation pour les acteurs, parfois des textes magnifiques, je trouve. Mais ce n'est pas spécialement le magnifique texte, plein d'images, qui va déclencher l'improvisation la plus magnifique. C'est parfois un bête mot, parfois un hasard... Je pense qu'il est très important de ne pas chercher à représenter, mais de se laisser bien imprégner par une thématique, un univers, et essayer que cela ressorte du vide, vraiment.

Carole Guidicelli

Quels ont donc été les meilleurs déclencheurs pour la naissance de ce spectacle ? As-tu un souvenir particulier d'un mot, d'une image, d'une indication ? Ou plus du tout, tu es passée à autre chose et tu as oublié ?

Nicole Mossoux

Je ne sais pas si cela a un rapport, mais dans la dernière scène, je suis contre le mur, encore, il y a deux projecteurs de biais, un à cour, l'autre à jardin, qui me font deux ombres, un peu comme le test du Rorschach. Pour moi, c'était la fin du spectacle et c'était ce tunnel dont on parle tellement. Je l'ai appelée « Lumière ». Après, la silhouette se détache de ces ombres et entre dans la lumière. C'était la mort.

Il se fait que travaillant cette scène, j'ai appris le décès de ma tante. J'étais à Charleville-Mézières, je ne me suis pas déplacée, j'ai continué à répéter parce que je devais présenter le lendemain ou le surlendemain. Entre temps, j'ai demandé au musicien de préparer une ébauche des morceaux en lui disant que c'était la fin du spectacle : elle est hantée par cette ombre mais elle veut s'en détacher et pour moi c'est la lumière, cela s'appelle lumière. Il m'a apporté cette musique. Je suis entrée dans cette musique et dans cette scène, et j'étais ma tante, comme cela peut nous arriver dans l'émotion du deuil. Elle était vraiment moi. Après, j'ai dit au musicien : c'est incroyable, quand j'étais avec ta musique, j'étais vraiment avec ma tante, avec elle qui venait de décéder. Et lui il m'a répondu – alors que l'on n'avait pas parlé de la mort auparavant – quand j'ai composé cette musique c'était ma mère, ma mère décédée... Il y a des choses, comme ça, je ne veux pas non plus être superstitieuse ou trop stigmatiser, mais ce sont des troubles de cet ordre... En tout cas, aussi longtemps que l'on a joué ce spectacle, ma tante était toujours là. J'avais sa photo sur la table de maquillage.

Carole Guidicelli

As-tu été amenée à travailler le mouvement différemment par rapport à l'ombre ? Y a-t-il un vocabulaire spécifique ou une approche du travail du mouvement qui a changé pour ce spectacle, qui a pris un chemin un peu différent ?

Nicole Mossoux

Gestuellement, cela n'a rien à voir. Le corps n'est que la machine à fabriquer les images. Aucun mouvement n'a été conçu sans que l'ombre ne soit en résonance avec lui. Cela traverse donc forcément tout l'espace. Il y a la précision, il y a l'angulation, aussi. On découvre que l'on est en épaisseur, parce que le fait que l'on soit dans telle ou telle posture, par rapport à l'aplat de l'écran, change tout. L'extrême précision, donc. L'énergie, aussi. Il y a quelque chose à contenir pour que l'ombre puisse prendre son propre rythme qui n'est pas du tout naturel, en fait. Comme je le disais, tant que je regardais les images vidéo de mon travail, je suivais mon propre rythme, mais lorsque j'ai vu la grande ombre qui galopait et que l'on ne voyait rien, il m'a fallu freiner.

Par contre, j'ai demandé au musicien de travailler beaucoup dans la rythmique, dans l'épaisseur, justement, du son. Pas dans la suggestion de l'ombre évanescence, mais plutôt dans la matérialité du son pour essayer de lui donner à elle le plus de corps possible.

Carole Guidicelli

Il y a eu une recherche particulière sur le costume qui, pour le coup, devient un outil, un matériau à part entière qui va aussi sculpter l'ombre. Quel travail as-tu demandé spécifiquement à la costumière ?

Nicole Mossoux

La couleur, la fermeté. Qu'il y ait une autonomie de la matière, que ce soit à la fois près du corps car l'ombre est vite très globale. Il faut du dessin, il faut se dessiner un peu et en même temps que ce corps puisse apparaître sous des jours différents. C'est un même personnage dans l'histoire. C'est un personnage qui rase les murs de la ville, puis en forêt. Il monte sur les toits, c'est une promenade. On le voulait cohérent du début à la fin. On ne voulait pas de changement de costume. Ce sont donc des pièces qui s'ajoutent, s'enlèvent, se changent, mais le personnage est reconnaissable à la fin même s'il a subi beaucoup de transformations. C'était important que ce soit la même personne.

Carole Guidicelli

L'ombre a différentes fonctions au cours du spectacle. Certaines fois il s'agit des ténèbres dont tu émerges, d'autres fois c'est ta silhouette qui est noire, justement, parfois même l'ombre vient fragmenter le corps. Peux-tu nous parler de ce rapport d'apparition-disparition entre le corps et l'ombre ? L'ombre qui attaque ou bien le corps qui joue à reproduire ces ombres comme un enfant, en fait, découvre son corps ou découvre le pouvoir du miroir ?

Nicole Mossoux

Le jeu était que l'ombre soit la plus différente possible du corps. Et là encore je revis les mêmes frustrations. En cherchant avec les doigts, c'est toujours humain, c'est toujours humain... je voudrais que ça soit autre chose ! Effectivement, un travail humain peut représenter le monde entier. J'ai vu *Ombromanie*. C'est sûr que le jeu est celui-là. Avec la présentation de toi-même, tu veux de la transformation, tu veux du jeu, tu veux de la réciprocité. C'est chercher un peu ce que l'ombre ne te donne que difficilement. C'est aller chercher comment c'est elle qui peut t'attaquer et pas toi la produire. Effectivement, renverser. Comme je le disais tout à l'heure, une personne vivante sur un plateau, c'est quelque chose. Une ombre, ce peut être rien du tout. Il faut lui donner de la force, il faut la charger.

Carole Guidicelli

Par rapport au travail de l'ombre traditionnel, par exemple au *dalang* qui est derrière son écran et qui fait apparaître ses personnages, toi tu passes devant l'écran et pour le coup tu joues avec la création. Disons qu'à certains moments tu es victime des ombres, à d'autres moments on voit naître les ombres de ton geste ou on les voit disparaître. Je me demandais si à un moment donné a existé un désir de montrer le pouvoir de création ou de montrer le lieu du créateur avec sa créature, avec ses matériaux, de jouer un peu les démiurges.

Nicole Mossoux

Ici, quelque part, c'est différent, mais ce qui me paraît important, c'est de montrer de la chair, du vivant, je pense, pour l'opposer, justement, à l'image. Derrière l'écran, on n'a plus la chaleur du corps, la matérialité, l'épaisseur, tout ça. Je crois que c'était important d'avoir les deux.

Par contre, dans le travail d'objets, j'ai l'impression que tout le travail était complètement inverse. Je travaillais à une table de manipulation classique, visible, pas visible, la matière de l'objet devait être plus tactile, perceptible, que ma matière à moi, sinon, l'objet coulait complètement.

François Lazaro

Tu parles des techniques indonésiennes du théâtre d'ombres, du *wayang*, mais il faut rappeler que dans ces techniques les femmes, les enfants et les non-initiés sont du côté de l'ombre, tandis que les initiés voient, de l'autre côté, sa fabrication de l'ombre. Il y a ce rapport du montré et du caché.

Carole Guidicelli

Ici, le rapport est inversé puisque tu joues avec tes propres ombres, tu joues avec tes propres peurs, avec tes propres angoisses, et en même temps, d'autres fois, tu es en position de maîtrise, à faire naître, à nous montrer comment ça naît. Il y a les deux postures, il me semble...

DEBAT AVEC LA SALLE

Mayr Mendes, marionnettiste et plasticien

J'ai trouvé ce travail très intéressant. Ce qui me frappe c'est comment tu peux toucher la marionnette à partir de l'ombre. C'est la découverte de la marionnette par le chemin de comment manipuler son ombre.

La matière donne un sens, mais elle crée un sens elle-même au-delà de ce que l'on veut toucher. Il ne faut pas s'étonner que les autres trouvent un autre sens. Ce que j'ai vu, c'est que tu arrives à toucher cette question du double, ce soupçon de l'au-delà, ce monde parallèle... C'est en résonance avec l'univers de l'enfant mais aussi avec cette étrange idée qui nous poursuit tous de passer de l'autre côté de l'écran.

Nicole Mossoux

Il y a cette notion de *Unheimlich*, de Freud, tellement mal traduite en français par « inquiétante étrangeté », il existe peut-être une meilleure traduction. Cette chose que l'on a en soi et qui est étrangère à soi, mais en soi quand même. C'est sûr que c'est quelque chose qui revient de façon assez obsessionnelle dans notre travail. C'est vrai que ce qui nous intéresse c'est d'aller dans l'intimité du spectateur et non pas vers la globalité du public, vers les histoires et les expériences individuelles dont nous ignorons l'architecture, en fait, et d'essayer de faire rythmer, de proposer au spectateur de l'imagerie, du support sonore, de la matière qui nous a parlé, à nous, mais en lui laissant le choix d'entrer dedans ou non, d'ailleurs, et d'y traiter vraiment sa propre expérience.

Mayr Mendes

Lorsque les gens pensent « couleur », ils pensent au spectre de la lumière mais le plus grand nombre de couleurs n'est pas dans la lumière que l'on voit, il est plutôt dans l'ombre.

Marion Chesnais, marionnettiste

Il y a aussi le changement d'échelle. Ce qui m'a frappée dans votre travail c'est ce jeu qui existe entre l'ombre et vous-même qui disparaissent à certains moments et réapparaissent pour donner une autre échelle. C'est quelque chose que l'on n'utilise pas beaucoup dans la scénographie.

J'ai été frappée dans certains spectacles de marionnettes par la différence entre les moments où le joueur est visible et ceux où il n'est pas visible. On peut perdre complètement la notion d'échelle. C'est quelque chose que l'on pourrait travailler au niveau du travail des marionnettistes. Je trouve que c'est très sensible dans votre travail que je trouve magnifique.

Nicole Mossoux

L'ombre amène si facilement les contrastes de proportions... c'est d'ailleurs ce qui est difficile à maîtriser au départ. Tout à coup, c'est grand, tout à coup, c'est minuscule. Je me sens devant l'ombre comme un enfant. J'en parle peut-être de façon très naïve, mais c'était le parti-pris de ce projet : toucher à l'ombre sans être montreur d'ombres. Parfois, je vais dire des banalités,

je pense, mais cela fait partie de la façon dont on a voulu appréhender cette matière, pas comme des connaisseurs. Même si nous avons été aidés par Marc Elst, du Théâtre du Tilleul, qui est venu deux ou trois jours avec nous, nous a montré des systèmes, nous a un petit peu remis sur les rails parce que parfois... En même temps, c'est de cette façon que l'on a traité la marionnette et l'objet, à la façon de quelqu'un qui découvre les choses et sans prétendre à une grande technicité.

Naly Gérard, journaliste

J'avais vu *Light!* il y a quelques années à la Grande Halle de La Villette. Le fait de revoir le film et la démonstration en direct apportent également beaucoup d'éléments supplémentaires. Vous dites que vous n'êtes pas spécialiste, or on perçoit la grande connaissance que vous avez de cette ombre en fait. Il y a vraiment quelque chose de très maîtrisé et de très profond dans la précision.

Ce qui me frappe c'est comment l'ombre est le prolongement du corps et le prolongement du mouvement. Ce n'est pas quelque chose d'extérieur qui serait animé comme un objet. On voit presque un costume qui aurait des élongations, un costume abstrait. C'est ce qui m'a frappée dans la vidéo, c'est de voir comment l'image est liée au corps, est habitée par le corps. Cela pourrait faire penser à une marionnette habitée dans laquelle serait le marionnettiste ou le joueur, comme vous disiez, madame, je trouve que c'est une belle expression, et à l'intérieur de cette matière on l'animerait par le mouvement.

Les images données sont à la fois très abstraites et très suggestives. Je trouve assez frappant la puissance d'imaginaire qu'elles donnent. Vous nous donnez des signes qui sont suffisamment vastes et sur lesquels on peut projeter notre imaginaire et, en même temps, suffisamment précis pour nous emmener dans une tonalité, l'angoisse, l'obscurité, le cauchemar, les peurs... C'est à la fois très précis et très ouvert. Je trouve que vous tenez très bien ce fil dans ce spectacle.

Sylvie Martin Lahmani, critique, enseignante, réalisatrice

J'ai une question sur les textes que vous avez lus. Te souviens-tu lesquels ? des contes ? des textes théoriques sur l'ombre ?

Nicole Mossoux

C'est loin... Par exemple, un graffiti sur un banc, à Mexico : *Somos el alianza del oscuro...* (nous sommes l'alliance de l'obscurité). Toujours Henri Michaux, toujours, toujours, toujours... Vous connaissez, bien sûr. C'est incroyable. C'est un auteur que Patrick m'a fait découvrir lors de notre rencontre. Au moment où l'on veut parler de l'ombre, il suffit d'ouvrir les pages au hasard, il en parle aussi.

Un livre très intéressant de Victor I Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, plein de références.

L'éloge de l'ombre, de Tanizaki, qui ne parle pas directement de l'ombre, mais de la beauté de la pénombre.

L'esthétique de la catastrophe de Michel Ribon.

Un livre qui m'a beaucoup intéressée : *Des aveugles*, d'Hervé Guibert, parce que c'est personnellement ce qui m'a amenée à cette thématique. La perte de la vision, la peur de la perte de la vision, la peur de ne pas voir et comment un aveugle appréhende la vie. C'est assez cru, si je me souviens bien, ce livre.

Les contes d'Andersen, « *L'ombre et la Lune* ».

Eitô, de Daniel De Bruycker, c'est un homme qui se promène dans la campagne, sur ce qui reste d'Hiroshima, après la bombe, et il parle de l'ombre de l'arbre qui est imprimé au sol, mais l'arbre a disparu. Ça m'a beaucoup remplie, ce bouquin là...

Sylvie Martin Lahmani

Je suis en train de finir un livre d'Annie Le Brun dont le titre pourrait être le titre du spectacle et qui s'appelle *Si rien avait une forme, ce serait cela*. Elle y fait un plaidoyer pour le noir absolument magnifique. C'est une critique de cette société ultra transparente où tout ce qui est noir devrait disparaître. C'est vrai que l'on n'aime pas bien le noir aujourd'hui. C'est un livre merveilleux.

Nicole Mossoux

Un livre d'Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, là aussi il y a des choses magnifiques.

Les dessins à l'encre d'Antony Gormley, qui est un plasticien anglais contemporain que j'aime beaucoup. Il a fait des encres dont je me suis vraiment inspirée. Là, par contre, j'ai quand même essayé de reproduire une figure de lui.

Et puis Michel Polac aussi, qui parle de ses peurs de gamin dans ses mémoires.

Christian Boltanski a écrit de belles choses, aussi. Il a fait des installations où les ombres sont projetées.

Sylvie Martin Lahmani

Une question sur les matériaux qui t'échappent. Je reprends des propos que tu as cités lorsque tu travaillais avec ombre, marionnette portée ou objet, et ce sentiment d'être parfois débordée, dépassée par des objets qui t'échappent. Est-ce que c'est le même sentiment quand il s'agit de l'ombre immatérielle ou quand il s'agit d'objets solides ?

Nicoles Mossoux

C'est beaucoup plus difficile avec l'ombre. Il y a quand même une mentalisation qui doit entrer en jeu, comprendre quelle distance, quelle angulation, des choses assez mathématiques, tandis qu'avec la marionnette telle que je la portais, proche de mon centre, les choses sont beaucoup plus instinctives. Le corps raconte. Une fois qu'on lui a trouvé son centre, à la marionnette, qu'on sait où est son cœur (elle rit), c'est facile. Par exemple, j'ai notamment une marionnette posée sur la pointe de l'épaule, je lui donne mon bras, je lui donne ma jambe. Une fois que j'ai compris que cela ne sert à rien de commencer avec la main parce qu'elle ne va pas vivre, mais que cette marionnette là est là, et que c'est ça qui va lui faire dire « j'existe », alors le corps suit ses instincts. Pour moi c'est plus facile. Tandis que l'ombre est toujours restée une chose impalpable et mentale.

Chantal Guinebault

J'aimerais réagir aux propos de Naly Gérard et de Marion Chesnais qui a très bien parlé de ton travail et de ses enjeux.

Par rapport à la question de la scénographie et de ce qui me préoccupe beaucoup, c'est-à-dire l'apport du langage marionnettique pour la scénographie, et sans vouloir te contrarier, s'il n'y a pas de lumière et s'il n'y a pas ton corps, il n'y a pas d'ombre. Partant de là, quelque chose est assez extraordinaire : toute la scénographie de ton spectacle, la structuration de l'espace scénique, c'est finalement ton corps qui la crée. De plus, existe cette chose vraiment très subtile, qui a ce caractère polysémique évoqué par Naly, qui est que c'est ton corps et tes sens. Il y a quelque chose d'infiniment sensuel, même si la thématique de base est claire et reconnaissable, cette histoire de nos peurs.

Tu joues avec la lumière et avec l'espace sensuellement, et du point de vue des perceptions. Ce qui est très intéressant dans la chorégraphie mais aussi évidemment dans la marionnette. Par la force des choses, c'est ce caractère tactile qui est là, celui de l'ombre, toute immatérielle soit-elle. C'est-à-dire que l'on a quand même quelque chose, que ça nous touche physiquement autant que mentalement et de façon onirique. C'est pour moi le transport absolu auquel peut aspirer le théâtre qui est, de plus, libéré de tout ce qui est textuel avec des signes univoques, du sens littéral. On est dans la jubilation, dans la jouissance totale de ce que l'on a lorsque l'on est enfant et que l'on joue avec une lampe de poche sous ses couvertures. Pardonnez-moi, mais en revoyant là, les images, et même en te voyant jouer sur scène, on a envie de le faire aussi ! Vraiment, ça réveille ce qu'il y a de plus sensuel en nous. C'est merveilleux si l'on songe que l'on est quand même dans un monde très froid.

Ce qui me donne donc à penser qu'il existe des avancées très spécifiques aux pratiques de la chorégraphie et de la marionnette reliée au corps, dans lesquelles le corps reprend ses droits sur la scène, et fonde sa propre dramaturgie en jouant avec l'espace et avec le temps. Ce que beaucoup de théâtres de texte et de répertoire ne mettent plus à l'œuvre parce que, finalement, existe une séparation inhérente à ces pratiques. Pour moi, il s'agit vraiment d'un modèle dans lequel la scénographie et la dramaturgie ne font qu'un. Il y a quelque chose d'indissociable dans le dispositif entre ton corps, la lumière, le son. Tout était dans tes pulsations et cette ombre. Effectivement, tu as dit plusieurs fois que ça s'opposait, que tu te battais avec elle.

D'un point de vue dramaturgique, il est merveilleux que toutes ces étapes parviennent finalement à ce que tu te réappropries ce qui est à toi, et tu fais espace d'une image. Et nous, on est comme des enfants et on a peur, et en même temps on est fascinés. On n'est pas dans la peur terrorisés, on est dans la peur fascinés...

Nicole Mossoux

Si le théâtre existe encore aujourd'hui, c'est bien à cause de la présence physique de l'interprète, sinon je crois qu'il serait déjà aux oubliettes... Je crois qu'il y a encore une émotion particulière à être soi, spectateur, face à une personne dans laquelle on peut plonger, qui donne à voir. Cet espèce de « pour de vrai » est extrêmement important, C'est pour ce qui confère cet essor de la danse depuis une vingtaine d'années. C'est cette recherche de la danse, bien sûr, mais on a besoin de la peau du danseur ou de la peau de l'acteur...

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

Je voulais vous remercier parce que l'on ne peut répondre, au fond, à ce que vous nous avez montré que d'une manière assez poétique.

Beaucoup de choses ont été dites auxquelles je m'associe vraiment complètement. Je voudrais vous faire part de deux ou trois remarques.

Tout d'abord, je crois que fondamentalement, ici, la marionnette est la lumière parce que le corps la manipule. Cela a été dit d'une autre manière, mais je crois que c'est vraiment ce qui fonde le travail.

Par ailleurs, je trouve qu'il existe dans votre travail une dimension qui se situe au delà de la question de l'angoisse. Il y a une dimension éminemment psychanalytique. C'est-à-dire que le corps, notre corps, est nécessairement toujours accompagné de l'inconnu. Je crois que c'est ce qui nous fait, nous, matière du monde. Si nous sommes matière du monde, c'est que nous sommes matière de l'ombre et de la lumière. C'est-à-dire qu'en nous, il y a l'ombre et la lumière. Je crois que c'est l'un des éléments que l'on peut comprendre dans ce type de travail. Cela me paraît extrêmement important.

Évidemment, ce travail met en écho de nombreuses références, littéraires, que nous partageons, vous avez cité beaucoup d'ouvrages, mais aussi plastiques. Je suis plasticien, mais j'ai pensé à ce dernier mot que l'on attribue à Goethe et je ne sais pas si c'est vrai. Au moment de mourir, Goethe aurait dit « Merlicht, merlicht ! ». Une double interprétation est possible : « plus de lumière, plus de lumière » et on peut se demander si c'est l'appel à davantage de lumière au moment où la lumière disparaît, ou si c'est pour dire que la lumière est en train de disparaître, que la vie est en train de disparaître. Je trouve l'exemple goethéen très fort dans ce moment ultime. De plus, vous l'avez révélé de manière presque intime, cette chose vous a touchée personnellement.

Ensuite il y a un point qui permettrait d'effectuer le travail inverse dans l'analyse. Je pense à un photographe aveugle qui s'appelle Evgen Bavcar. Il fait de la photographie avec de la lumière qu'il ne peut jamais voir. Il constitue des histoires et demande à des amis de les réaliser. Pendant qu'il met en scène cette image photographique dont il ne sait rien, ses amis lui racontent ce qu'ils sont en train de faire. Ils lui racontent l'ombre et la lumière. Ils lui racontent les humains qui sont dessus, les objets qui sont dessus, et ils prennent la photo. Quand la photo est prise et développée, Evgen Bavcar se la fait raconter par quelqu'un d'autre. Et il vérifie si son histoire de départ est bien son histoire d'arrivée. Et si elle ne l'est pas, il recommence jusqu'à ce que cela corresponde.

Dans *Light!*, je trouve qu'il y a un travail formidable avec la lumière. Je crois qu'il y a vraiment des porosités entre tous les domaines : le champ de la marionnette, le champ du spectacle, le champ du plastique. J'évoque Bavcar parce que beaucoup ont utilisé ce terme, qui n'a pas été assez creusé, sur la question de l'écran. Vous êtes face à l'écran, et d'ailleurs on a commencé par voir un film sur un écran qui relève de l'écranique, ce qui n'est pas la même chose que l'écran. L'écranique c'est ce terme inventé par Souriau, cet esthéticien, qui met en jeu une espèce de substance lumineuse qui, d'une certaine manière, s'émancipe de l'écran. L'écran étant le lieu de l'apposition des couches de la peinture dans l'histoire. Je trouve que vous touchez les deux. Il y a de l'écran, il y a de l'écranique et, d'une certaine manière, une perspective d'un écran qui ne serait plus que dans les flux de lumière. Je ne sais pas répondre à cela, mais je trouve que cela pose une question au spectacle de marionnettes et à vous tous qui êtes présents. C'est la question de l'espace. Nous avons vu hier avec le robot qu'il existe

un espace assez circonscrit, mais ce n'est pas de l'écran, ce n'est pas écranique. Comment l'écranique, comment l'écran, peut-il aujourd'hui dire quelque chose du côté de la marionnette, cela me paraît une question extrêmement importante.

Sur Hiroshima, que vous avez évoqué, je pense à cette incroyable image d'un homme sur une échelle. On a la photo de l'ombre de l'homme sur l'échelle où l'homme n'est plus là. L'ombre a également disparu, reste la photographie. C'est une solarisation. La photographie comme ombre de l'ombre, quelque chose de ce genre.

La nuit sexuelle, de Pascal Quignard, pourrait également être une assez formidable référence, me semble-t-il, parce que sur les angoisses, en fait les peurs que nous avons ce sont les peurs originelles, les peurs sexuelles. On a dit aussi sensuel, tout à l'heure, tout ça peut être lié.

Marion Wecher, marionnettiste

Je voudrais intervenir sur l'écran. Ce qui m'a vraiment touchée, c'est le cas de le dire, c'est que vous touchez tout le temps l'écran, d'une certaine façon. C'est quelque part une manière d'être avec nous, comme si on touchait le même point ensemble. J'ai vraiment cette sensation. L'ombre n'est plus cette immatérialité, ce dessin sur un papier, mais devient nos peurs, très personnelles, de la même manière que lorsque vous faites naître l'ombre elle apparaît comme l'encre sur le papier buvard, elle envahit, elle donne de l'épaisseur, du grain, à l'écran. Par exemple, au cinéma, l'écran reste l'écran. On ne passe jamais derrière l'écran. Il est une sorte de barrière même si on peut projeter. Au cinéma, on reste esclave de ce que l'on voit, on ne peut pas échapper à ce que l'on voit, ou alors on peut fermer les yeux, alors que dans le théâtre d'ombre, ou dans le théâtre en général, on peut se projeter, il y a une place pour nous. Dans le film, le monde de l'enfance, cette ombre que l'on sent derrière vous, que l'on n'ose pas regarder parce que sinon, peut-être, elle va nous manger, c'est très présent. On sent très bien que vous êtes dans l'ombre, physiquement, avec votre corps, les couleurs du costume, etc., mais, en même temps on sent que si vous la regardez, elle meurt et on ne peut plus y croire. Je me revois quand j'étais gamine, sur le chemin, en allant chercher le lait et que je n'osais pas regarder derrière moi parce que je la sentais très bien. Peut-être aussi ne voulais-je pas la regarder parce que sinon elle n'y était plus.

Nicole Mossoux

En fait, cet écran qui est un mur, était vraiment une grosse difficulté technique. Comme nous nous ne sommes pas du métier, nous avons cherché un peu avec le scénographe. Il fallait à la fois quelque chose de dur sur lequel je puisse mettre du poids et qui ait de la résistance, mais quelque chose d'extrêmement lisse.

Pour la première scène, par exemple, où je suis vraiment à cour, contre l'écran. La HMI, une lampe très puissante, fait que lorsque j'avance comme j'ai un espèce de manteau d'ombre, comme si je tirais un rideau d'ombre. La moindre anfractuosités dans le support se voit et brouille l'image. On est arrivé quand même une matière écran parce que c'était le meilleur rendu pour l'ombre. C'est un espèce de compromis que l'on a trouvé comme entre la toile tendue et le mur en bois. Presque par hasard... Le fait que le tissu ne touche pas le support de bois fait qu'il y a une profondeur. C'est venu parce que l'on cherchait, comme ça. Je voulais un vrai mur, mais quelle matière ? C'était un casse-tête, en fait.

Brigitte Pougeoise, photographe

Tu as parlé tout à l'heure de la mémoire du corps. J'aimerais bien en savoir un peu plus. Comme tu l'as dit, tu as joué il y a quelques années et tu as dû reprendre quelques années plus tard. Tout ce travail doit être assez énorme.

Nicole Mossoux

Oui, je parlais d'un autre spectacle que l'on a repris. Ici, en faisant cette petite intervention, que je n'ai pas préparée, j'ai retrouvé aussi les mêmes frustrations, les « va par là, plutôt », c'est vraiment le corps qui parle.

Souvent on reprend des spectacles des années après. Il vaut mieux que les danseurs, mais également les acteurs, ne réfléchissent pas trop pour savoir s'ils vont retrouver ou pas la scène. On fait une répétition « comme ça » et en général avec les spectacles qui ont été joués et avec les scènes qui n'ont pas été transformées en cours de route, les choses reviennent petit à petit.

J'ai des expériences beaucoup plus compliquées. Nous venons de reprendre un spectacle que nous n'avions plus joué pendant six ans. Dans une scène où l'on est à deux, toutes les deux, on se trompait tout le temps. J'étais gênée... la chorégraphe, en plus, qui se souvient plus de rien ! Nous avons fait des recherches. De nombreuses captations vidéo ont été faites de ce spectacle qui a été joué pendant seize ans, à peu près. Nous avons remarqué que cette scène avait changé tout le temps. On avait changé d'interprètes, et puis on avait inversé les mouvements.

En fait, un spectacle, se répète tellement que les gestes sont inscrits. Il faut vraiment les avoir dans la texture du corps pour que cette mémoire puisse intervenir. Ce n'est pas parce qu'on les a fait une fois. Je ne sais pas quoi dire d'autre là-dessus. Ça pourrait être un sujet assez troublant.

Marion Chesnais

On retrouve cette mémoire du corps dans l'apprentissage de la marionnette à fils qui est très kinesthésique. La marionnette à fils ne vole pas ou ne plonge pas. C'est que l'on ne peut apprendre autrement qu'en pratiquant. Et c'est quelque chose qui ne se perd pas. Je suis une vieille marionnettiste et je n'ai plus la pratique tous les jours mais quand on reprenait une marionnette à fils que l'on connaissait – il n'y a pas deux marionnettes à fils exactement semblable – dans quelque chose que l'on n'avait plus joué depuis longtemps, si c'était une autre personne il fallait qu'elle refasse tout l'apprentissage kinesthésique, alors que la personne qui l'avait apprise au démarrage, immédiatement elle savait.

J'ai été frappée par ce que vous avez dit pour le corps parce que pour la pratique de la marionnette à fils, le corps compte beaucoup.

Chantal Guinebault

Je voulais rajouter, bien que n'étant pas une spécialiste du jeu de l'acteur, que l'on peut trouver dans les écrits de Meyerhold quelque chose sur l'apprentissage kinesthésique. À l'époque où l'on me demandait de jouer, depuis, heureusement, on ne le fait plus, on m'avait enseigné beaucoup de choses à partir des modèles meryerholdiens de la mémoire du corps. Comment une posture pouvait permettre de trouver le ton juste, pour reprendre l'expression de Jouvet, ou même comment un costume pouvait permettre de trouver un personnage. Même Stanislavski, qui parlait plutôt de la convention consciente et de l'idée de se remémorer une situation personnelle équivalente au vécu du personnage pour pouvoir l'interpréter, a été gagné par les idées de Meyerhold. De ce point de vue, je crois que les marionnettistes n'ont vraiment pas de leçons à prendre, ni les chorégraphes, d'ailleurs. Je crois que chez ces artistes c'est vraiment très intuitif. Il n'existe pas vraiment d'alibi, de planque ou d'ambiguïté possible, on ne s'appuie pas forcément sur le texte, on s'appuie sur le corps.

François Lazaro

On s'appuie sur le corps. On a l'impression, les anthropologues nous l'ont fait découvrir, que l'être a besoin d'un appui sensoriel pour que la mémoire se déclenche. On le sait avec la madeleine de Proust, l'odeur est un facteur de mémoire extrêmement fort. La posture du corps évidemment aussi.

Je le sais parce que j'en ai parlé avec des préparateurs physiques qui travaillent avec des sportifs, et vous le repérez avec des skieurs de haut niveau qui vont descendre, on leur fait imaginer, rêver, porte par porte, du haut de la piste, la posture du corps, dans la descente. C'est-à-dire qu'ils se remémorisent la posture corporelle dans la descente. Des préparateurs physiques de natation m'ont dit la même chose. On fait imaginer aux compétiteurs leur développé physique dans l'eau vu de l'intérieur, c'est-à-dire leur rapport avec l'eau, le mur qui arrive, le demi-tour, puis à nouveau vu de l'extérieur comme s'ils voyaient leur corps de l'extérieur. C'est-à-dire que l'on crée des repères visuels, physiques.

En ce qui concerne le texte, ce n'est pas le texte qui provoque la mémoire, mais simplement le mâcher du texte dans la bouche, c'est le son. On sait que les griots africains peuvent mémoriser des journées entières de raconté parce que cela porte sur la mélodie.

Je vais vous livrer une petite anecdote qui rejoint l'expérience que racontait Nicole. J'ai travaillé sur une adaptation du *Horla*, de Maupassant, qui a été réalisée avec une toute petite marionnette de mousse sur laquelle je jouais penché. Pendant que je recherchais la forme qui

me convenait, cela a duré plusieurs mois, de mon côté j'avais fait le montage du texte et je l'avais appris par cœur. Je le connaissais vraiment parfaitement bien. Ma mémoire fonctionnait sur un certain nombre d'appuis, j'en étais inconscient à l'époque. Quand j'ai reçu ma petite marionnette et que je me suis dit que c'était celle-là que l'on allait utiliser, je l'ai prise en main et j'ai commencé à répéter. Je perdais le fil du texte toutes les dix secondes. Il a vraiment fallu que je recrée une mémoire du corps - maintenant je peux le verbaliser - concernant cette marionnette, et que ma mémoire prenne d'autres circulations. Par la suite, j'ai joué ce spectacle très longtemps, plus de vingt ans. Parfois, je ne le jouais pas pendant deux ou trois ans, puis je le reprenais. Pour le reprendre, pour que la mémoire vienne, la mémoire avec le livre ne venait pas. Il fallait que je retrouve la posture physique de mon corps à ce moment-là du texte et les contractions de mon corps. La posture exacte me renvoyait immédiatement le texte. Et je me rendais compte que la mémoire était inscrite dans mon corps.

Nicole Mossoux

Et, comme tu dis, de l'intérieur. On peut faire un petit exercice ?

On va se mettre debout (tous les participants se lèvent)

Et vous allez faire la même chose : marcher sur place, doucement, comme ça : passer son poids d'un pied à l'autre.

Je vais vous demander, on n'a pas trop l'habitude de le faire comme ça, passer la tranche interne du pied, du talon jusqu'au gros orteil, poser ça au sol et puis laisser descendre tout le pied. À droite, à gauche.

Marcher comme ça. À droite, à gauche. Tranche interne, talon, avant, puis tout le pied se pose. Puis de l'autre côté, tranche interne, talon, jusqu'à l'avant du pied, puis tout se pose. On fait ça.

Et vous allez faire ça en regardant vos pieds. Doucement. Tranche interne, tout le pied. Tranche interne, tout le pied. Et puis constatez... voilà.

On arrête un moment et puis vous allez faire la même chose en regardant vos pieds de l'intérieur. On va garder les yeux ouverts pour ne pas tomber. On laisse le regard, il n'a plus d'impact, et on va regarder pied, talon, tranche, pointe du pied... Essayez de voir avec la sensation, avec le toucher...

On le fait encore une fois en regardant pour comparer nos sensations et on regarde les pieds. Maintenant peut-être vos sensations seront différentes. C'est-à-dire que quand vous regardiez vos pieds, tout à l'heure, ce n'était peut-être pas la même perception que maintenant. On arrête un moment et on reprend la même chose, on les regarde de l'intérieur...

Voilà, la mémoire, c'est celle-là. C'est celle-là qui va agir.

François Lazaro

Quand on regarde ses pieds à nouveau pour la première fois, on se rend compte que l'on a beaucoup de mal à sentir, que l'on sent beaucoup mieux quand on ne regarde pas, évidemment.

Evelyne Lecucq, commissaire de l'exposition Marionnettes, territoires de création

Je voudrais ajouter à tout ce que l'on a dit, les uns et les autres, du plaisir à voir Light! que dans cette présence de ton corps, absolument essentielle dans le spectacle, il me semble qu'il y a une chose qui n'a pas été évoquée lorsque tu parlais de l'élaboration du spectacle. C'est qu'il y a un élément qui ajoute à tous les autres une immense notion de liberté pour nous, spectateurs, et qui est en lien avec la mémoire du corps. C'est que ce corps n'est pas du tout sérieux. Il y a une pointe de dérision, d'ironie, par moments même de transgression, on le sent bien dans certaines images que tu donnes à voir en tant que femme, qui nous rend, par rapport à notre mémoire de la peur, de ce rapport à l'ombre, à la lumière, une liberté extraordinaire. Il me semble que cet élément est essentiel à notre plaisir à voir ce spectacle.

J'avais envie de savoir à quel moment il se situait. Dans les quelques spectacles que j'ai vus de la compagnie, il y a toujours, derrière des éléments très forts, une volonté de non-sérieux.

Nicole Mossoux

Ce n'est pas une volonté. C'est difficile de se prendre au sérieux, vraiment. Je pense qu'ici on ne parle pas de la peur, on parle du jeu avec la peur. C'est vrai qu'il y a ce retour à l'enfance, mais c'est ce défi : on joue à se faire peur, tout est faux, il n'y a aucun danger. C'est plus que jamais une ombre, c'est rien du tout, elle ne pèse pas, elle ne se voit pas, elle s'en va dès que

L'on a le dos tourné, il y a quelque chose de tellement fugace, de tellement rien, c'est cette peur du rien qu'il faut arriver à maîtriser pour devenir un adulte. Il y a le jeu, mais au second degré. On fonctionne comme cela. On n'essaye pas de mettre de l'humour, par exemple, c'est une espèce de politesse, je crois. La scène est aussi un lieu de jeu, de mise en jeu. On s'excuse un peu d'être là, je crois.

François Lazaro

Je voudrais revenir sur ce petit moment que tu nous a fait faire sur la mémoire parce qu'il m'a fait basculer sur autre chose. Effectivement, j'étais très troublé de constater que quand je regardais mes pieds à nouveaux effectivement la sensation était bien moindre. Cela me rappelle tout le travail que l'on fait d'habitude et me ramène à une problématique très quotidienne dans le rapport au son. C'est-à-dire que l'on se rend compte que l'image est colonialiste. Quand on travaille sur le plateau, ce qui emporte tout, c'est l'image. C'est curieux mais ce sens commande tout le reste. C'est-à-dire que le son qu'on fait pour être entendu et le son que l'on fait pour être entendu avec une image n'est absolument pas le même. Il faut le travailler, il faut le forcer. Et on se rend compte à quel point c'est vraiment le regard qui capte tout et que quand le corps s'arrête on peut donner du son qui est entendu pour lui-même mais sinon on ne l'entend pas, le son. Il faut qu'il ait une autre charge pour être asservi à l'image.

Nicole Mossoux

Oui, et ne pas être asservi. Je crois que tu parles du son et du sens. J'ai plus l'habitude de travailler avec un son musical. J'ai l'impression que c'est la première chose qui pénètre le spectateur. Se boucher les oreilles est plus difficile que fermer les paupières. Il y aura toujours les basses, il y a quelque chose qui nous échappe, qui nous fait vibrer sans que l'on s'en rende trop compte, alors que l'on analyse tellement ce que l'on voit... Je pense aussi que dans le travail avec le son, la lumière, tous les éléments, les costumes, on essaie toujours qu'il n'y ait pas de redondance entre l'intention dramaturgique, sa traduction dans le mouvement, dans le costume, que tous ces éléments ne disent pas la même chose. Le traitement musical dans la compagnie est souvent une création, c'est quasi toujours une commande. On envoie le son d'un côté, pas spécialement là où le mouvement va aller. Ici, ce que j'ai demandé à Christian Genet, c'est de donner du corps à l'ombre. D'apporter des rythmiques, que ça grince. De ne pas aller dans le fugace, le léger, l'indéfini, le lointain de l'ombre, pour lui donner une physicalité, vraiment.

François Lazaro

Quand je parlais de l'image colonisatrice, c'est-à-dire à quel point elle nous fait entendre ou pas des choses, on s'y confronte tous les jours avec le texte, évidemment. Quand on travaille sur le texte, on peut constater à quel point certaines images nous distraient du texte. C'est-à-dire que l'image a beau être forte et intéressante, tout à coup on se rend compte que l'on n'entend plus le texte. Je l'ai vécu avec beaucoup de spectacles. J'ai été très frappé hier par la manière dont on entendait le texte avec le robot alors que l'on avait affaire à une image extrêmement forte ; le travail qu'il y a derrière pour que le texte parvienne avec une extrême fluidité. C'est tout un travail sur le rythme qui fait que l'on peut entendre le texte ou la musique ou pas.

Emmanuelle Ebel, chercheuse

Une chose m'a frappée dans l'exercice que l'on vient de faire et dont nous n'avons pas tant parlé que ça. J'ai l'impression que *Light!* a une façon d'aborder le corps qui est intéressante parce qu'elle nous amène à penser les creux du corps, les cavités. C'est-à-dire le fait, finalement, qu'il s'agit d'une surface extérieure, mais qu'il y a le diaphragme, il y a l'air qui circule. Il y a tous ces creux, et il y a cette expérience assez extrême du danseur de se poser la question de jouer sur la traversée du corps et l'extériorisation de ces creux. Je trouve que parfois il y a ce jeu. On a l'impression que finalement les bras amènent une forme d'encadrement qui nous laisse entrer dans un thorax. C'est aussi ce qui fait que le spectateur a la sensation d'être dans l'ombre. Il y a ce moment où la salle est dans le noir. Si la rythmique des mouvements a besoin de trouver un rythme qui n'est pas forcément celui du corps du danseur, c'est parce que justement on est dans une marionnette qui doit trouver sa respiration à ce niveau. Du coup, c'est vraiment se projeter dans un corps, une espèce d'extériorisation du creux. Je trouvais cela intéressant parce que l'ombre est le creux par excellence et, en même temps, le jeu avec la surface. C'est ce paradoxe que je trouve intéressant.

Nicole Mossoux

C'est passé dans mon expérience par la découverte de l'épaisseur, plus que par le creux, mais c'est mon expérience personnelle. On a une troisième dimension.

Brigitte Pugeoise

C'est juste une petite remarque, comme ça. Par moment, dans le spectacle, par moment, j'avais envie de silence... on savourerait l'ombre en silence. Si je puis me permettre cette seule critique parce que j'étais vraiment fascinée et j'ai adoré ton spectacle. Je t'ai photographiée pendant le spectacle, maintenant je suis à d'autres recherches et je me dis que c'est tellement fort, juste l'ombre.

Comme ce qui vient de se passer. C'est aussi fabuleux. Tu as provoqué un silence, il n'y avait que nos pas et... Merci.

Marion Chesnais

J'ai une question sur la relation entre le son, la musique et votre travail parce que j'ai bien noté la collaboration que vous avez avec le musicien. J'ai noté que vous disiez « je lui ai demandé de ». Il y a donc là un problème de rythme entre celui de la musique par rapport à celui de votre propre corps.

J'aimerais bien que vous m'éclairiez un peu sur cette collaboration parce que dans la création que je connais la musique a toujours joué un rôle très important. Le rythme du jeu allait avec la musique. On a beaucoup parlé de la collaboration avec le créateur de lumières, et il me semble que l'on comprend assez bien, mais je pense qu'avec le musicien il doit y avoir un mode de travail bien particulier.

Nicole Mossoux

Oui, bien sûr, mais c'est comme avec toute l'équipe, comme avec les interprètes. C'est d'abord un choix de personnes, d'univers... Le musicien de *Light!* est Christian Genet avec qui on a créé une vingtaine de pièces, je pense, qui est musicien autodidacte. Il était bassiste dans un groupe de rock, j'étais copine avec sa copine.

J'ai rencontré deux musiciens dans ma vie qui sont à la fois des gens qui le sont, dont c'est l'univers et qui peuvent comprendre l'image. C'est rare, je crois. Il y a énormément de musiciens dans le monde qui sont doués, qui font des choses magnifiques, mais arriver à pouvoir accepter que le son soit au service d'un tout, pas au service de l'image mais au service d'un tout qui est un spectacle, et pas une belle musique sur un beau geste avec une belle lumière, ou une musique intéressante à côté d'un geste intéressant, que les choses puissent s'imbriquer les unes dans les autres, c'est assez rare, je n'en ai pas rencontrés beaucoup jusqu'ici.

Je disais tout à l'heure que l'on essayait d'éviter la redondance, que tous les éléments, danse, musique, lumières, costume ne disent pas la même chose, sinon au bout d'un moment on a compris. On souhaite que la musique apporte de la complexité à la proposition, apporte également une grille de lecture qui s'ouvre. Si on est dans la suggestion, c'est par le son aussi. Chaque spectacle est une aventure différente. Ici, j'ai demandé à Christian Genet de me donner des choses râpeuses, rythmées, bien concrètes parce que j'en avais besoin pour l'ombre, ce n'est pas le cas d'autres spectacles où le son est parfois l'espace autour, où il y a très peu d'incidence directe sur le mouvement, il y a peu de coordination rythmique. On repose les jalons chaque fois.

C'est souvent le travail avec la musique électronique, avec des amplis, qui permet une grande souplesse parce que c'est sûr que le musicien fait des propositions à un moment donné de la création du spectacle, mais qu'il doit souvent revoir sa copie, s'adapter. C'est fantastique ce que l'on peut faire maintenant avec un petit ordinateur.

Chantal Guinebault

C'est ce que j'allais te demander : comment s'inscrivent ces allers-retours dans le processus de création ? J'ai l'impression que vous répétez longtemps, que ça prend du temps de maturation, de réajustement.

Nicole Mossoux

Cela dépend des musiciens aussi. Certains sont plus rapides que d'autres. Christian Genet arrivait toujours à un moment où la pièce était morcelée mais des tableaux commençaient à

apparaître et à se formuler. C'est à ce moment que l'on échangeait concrètement même si l'on savait que l'on allait travailler ensemble. Un mois, un mois et demi avant la première, quelque chose comme ça.

Chantal Guinebault

Parce qu'avant tu fais tes mouvements dans le silence ?

Nicole Mossoux

Non, toujours du bruit. Dans le silence non, mais ça viendra peut-être. Il faut plus de maturité. Patrick Bonté, le metteur en scène, fabrique de longues bandes son où il fait intervenir des sons de natures très différentes, qui sont plus des stimulations pour l'improvisation, des musiques de films, du symphonique, du bruitage. Ce sont des musiques que l'on n'utilise plus après, jamais.

Chantal Guinebault

Servent-elles au compositeur ? Pouvez-vous lui dire ce qu'il y avait d'intéressant dans certaines d'entre elles ?

Nicole Mossoux

Cela arrive mais ces bandes ne sont pas exemplatives du son qu'il faudra. C'est vraiment pour réveiller l'interprète. C'est vrai que l'on écoute des choses communes. On se dit tiens, cette intonation là, cet instrument là, m'intéressent...

Chantal Guinebault

Tu insistes beaucoup sur le caractère non redondant des différents éléments scéniques du dispositif. J'entends par non-redondant que tu ne veux pas que l'on dise trop lourdement la même chose mais le fil vraiment, l'orientation, la ligne, du spectacle est toujours très définie, c'est-à-dire qu'il y a un dispositif clairement défini à la base. Je le dis parce que tellement d'étudiants font des propositions qui partent dans tous les sens parce que l'on a envie de mettre plusieurs éléments qui sont vraiment intéressants en soi mais qui ne vont pas dans le sens du projet. Je pense que c'est important de dire que là, même si c'est pas redondant, c'est au service d'un propos unique, clairement défini.

Nicole Mossoux

Oui, c'est extrêmement important. C'est pour cela que l'on travaille Patrick et moi de façon alternée. Même si chacun accompagne l'autre à chaque projet, c'est toujours le projet d'une personne que l'autre va accompagner parce que la création collective, où l'on partage tout le bazar, où l'on discute, je n'y crois pas. Il y a une subjectivité qui est un point de départ minuscule et qui va bien sûr prendre des chemins que cette personne ignore complètement au départ, mais c'est quand même ce point là qu'il faudra retrouver. Je veux dire qu'il faut que l'on reconnaisse le minuscule petit déclencheur de départ dans la pièce qui s'est complexifiée, enrichie par l'apport de toute une équipe.

Chantal Guinebault

En fait, dans un spectacle, il n'y a qu'un dispositif. Après, dans ce dispositif, les éléments se combinent et s'associent de différentes manières pour servir ce dispositif. C'est vraiment très clair dans votre travail, j'avoue, cette unité...

Nicole Mossoux

C'est parfois des sacrifices. Pour le troisième spectacle que nous avons créé ensemble, avec Christian Genet, dans les années 80, il avait composé une musique extraordinairement belle pour un spectacle qui s'appelait *Les petites morts*. On fait souvent une avant-première. Après, Patrick et moi nous sommes dit que cette musique était belle mais... non. Nous avons demandé à Christian un son continu dans lequel nous voulions réinjecter quelques bouts de sa musique. J'ai retrouvé ma loge pleine de rubans, des anciens revox, pour ceux qui ont l'âge. Toute sa musique répandue dans ma loge. C'était une frustration terrible pour lui que l'on coupe comme cela. Mais on fait la même chose avec le mouvement.

François Lazaro

Je tenais à revenir à un élément que tu as soulevé tout à l'heure. C'est au sujet du repérage que tu avais pu faire dans ton travail avec des marionnettes en volume, portées sur ton corps, de l'axe du mouvement. On voit bien dans la projection d'ombres qu'il y a à nouveau un jeu avec un corps extérieur dont on a l'impression qu'il a une volonté. As-tu pu repérer dans ton travail de quoi venait cette sensation qu'il y avait une intention dans l'ombre, que l'ombre t'agressait, par exemple ? As-tu pu repérer des règles, un fil conducteur qui permettait de travailler là-dessus ?

Nicole Mossoux

C'est d'abord la forme avant d'être le mouvement. C'est créer l'angulation de mon propre corps par rapport à la lampe et un support qui fasse qu'on le reconnaisse le moins possible. Déjà, cet a priori là. Pouvoir profiter du fait que son rythme n'est pas le même que le mien et essayer de réaliser cela : se dire moi je fais ça et lui il va là-bas. Utiliser ces moments-là mais c'est la spatialisation qui va définir l'énergie. C'est ce qui est très étrange avec l'ombre.

François Lazaro

Il me semble qu'il y a des moments où tu nourris les expressions de ton corps. On a vraiment l'impression qu'il y a une crainte, que ce corps se détourne, qu'il voudrait fuir. Après, il y a un travail sur la directionnalité du mouvement de l'ombre qui renforce cette impression, qui nous confirme qu'effectivement cette ombre a une présence. Pour les marionnettes en volume, tu l'as très bien décrit, c'est que le corps central bouge, c'est que le regard se pose et qu'ensuite le mouvement se crée, mais là on n'a pas tout cela. On n'a que l'ombre projetée, plate. Donc, est-ce que c'est dans le grossissement, est-ce qu'est c'est dans l'avancée vers ton corps ? On a vraiment l'impression qu'à certains moments ton corps est piégé, pris au piège, collé et que l'ombre l'avale.

Nicole Mossoux

J'ai jamais trop travaillé mon corps, en fait. J'essaie de me souvenir. J'ai vraiment fait en sorte que la production d'ombre ressemble à quelque chose. La première scène où je traverse de jardin à cour le plateau en collant, je peux pas laisser d'interstice contre le mur sinon ça fait des trous. C'est vraiment cette contrainte qui a déterminé ma façon de marcher, ma posture... Je pense que tout est comme ça. Il y a des attitudes qui s'égyptianisent parce que l'attitude doit être comme ci ou comme ça. Je crois que l'attitude de peur, de défiance n'a pas été vraiment voulue non plus, elle vient parce qu'il a quelque chose, derrière. Effectivement, poursuivie. C'est pour de vrai, l'ombre est là. C'est un peu la question de l'expressivité, de l'expression du corps. Cette chose de laisser grandir dedans sans être trop explicite. On essaye toujours que le corps ne raconte pas un sentiment, ne donne pas une impression mais qu'il y ait suffisamment d'ambiguïté, oui, ce mot-là, dans la façon dont il se meut, pour que le spectateur puisse lui ne pas fermer la lecture. C'est là que l'on se différencie du mime, quoique le mime aujourd'hui bouge tellement... en tout cas l'idée du mimétisme ne nous intéresse pas.

Sylvie Martin-Lahmani

Par rapport à ce travail physique, cette gestuelle que tu as été obligée d'inventer en fonction des ombres, est-ce que ce n'était pas frustrant ? En tant que danseuse, est-ce que ce n'était pas très dur ou très ennuyeux d'être au service en permanence de choses toujours plus grandes et d'être obligée de réduire ses gestes ?

J'ai une anecdote à ce sujet. J'ai travaillé il y a longtemps avec un danseur qui s'appelle Hervé Diasnas et il faisait un duo avec une marionnette. Hervé Diasnas dansait et la marionnette était manipulée par un danseur-manipulateur. Nous sommes partis en tournée pendant un mois à la fin duquel il a complètement disjoncté parce qu'il devait être au service de sa marionnette. Il était masqué et habillé en noir. À la fin de la tournée, il a fallu lui réinventer un rôle sans masque. Il avait besoin de retrouver sa place.

Dans ce que tu nous décris tu as toujours été obligée de t'ajuster, de raser les murs d'une certaine façon, de réduire tes gestes, d'être à l'écoute de l'échelle de l'autre. Tu n'étais pas excédée pendant les répétitions ?

Nicole Mossoux

En même temps on découvre des choses. Je ne suis pas frustrée en tant que danseuse parce que la danse est vraiment un outil. Si la danse ne bouge pas, c'est de la danse aussi et c'est bon. Il y a un carcan, surtout avec l'ombre. Avec la marionnette cela a été pénible tant que

les systèmes d'attache, les moulages n'étaient pas faits. Parce que c'est magique quand on n'est pas marionnettiste et que l'on découvre que cela prend vie. C'est très excitant. Mais quand la tête tombait, le vêtement s'accrochait... c'était terrible !

Alain Lecucq, Papier Théâtre

Je suis un peu étonné par deux remarques que j'ai entendues ce matin.

La première sur l'ombre plate. Je n'ai pas vu quelque chose de plat du tout. Je pense qu'il y a de toutes façons un élément très remarquable sur le plan technique, c'est la profondeur du noir, justement, de cette ombre, même s'il s'agit de la lumière et non pas de la danseuse. La densité de noir est tellement importante que l'on n'est plus dans le plat, on est dans le personnage qui existe à côté.

D'autre part, un désaccord avec Naly Gérard sur le prolongement. Je pense que ce qui était très étonnant, c'est justement cette dissociation entre l'ombre et la danseuse. Vous en avez parlé, un petit mouvement donnait un grand mouvement, et pour moi il y avait deux personnages visibles. Le prolongement pouvait à des moments jouer, mais à d'autres, c'était complètement dissocié. Quelque chose d'autre avait lieu sur le plateau. Cet écran, en fait, il était plateau. Comme votre présence. Ce n'était pas un écran, c'était deux personnages qui étaient là.

Cette mention du prolongement m'a gêné parce que j'ai trouvé fréquemment cette dissociation entre les deux personnages. Même si l'on sait que c'est vous qui l'avez créée, cela fait partie de votre métier, et c'est tout le travail de la délégation. Dans votre spectacle existe délégation réelle entre deux personnages : vous et l'ombre.

Pour terminer, j'ai vu un certain nombre d'ombres corporelles dans des spectacles au cours des années, et c'était toujours frustrant parce qu'il y avait simplement l'ombre de la personne. Ici, le travail fabuleux qui a été fait, que je trouve passionnant, c'est justement cet autre personnage qui s'est créé à partir de votre propre corps. Je trouve ça vraiment formidable.

Naly Gérard

Je voudrais préciser, pour enrichir un petit peu ce que j'ai dit tout à l'heure, que je parlais du geste de l'animation. Très justement, dans cet exemple des corps derrière un écran, on n'a pas du tout la perception du corps de l'interprète comme on l'a dans *Light!* Dans ce spectacle, on voit une danseuse en train j'allais dire d'émettre des mouvements qui ont des répercussions, comme des ronds dans l'eau, des cercles concentriques. C'est ce lien entre l'image que l'on perçoit et le corps qui en est à l'origine que je voulais désigner par ce mot de prolongement. Après, il est évident que le propos du spectacle est l'altérité, aussi, de cette matière, de cette ombre, de cette lumière, et cette étrangeté intérieure dont parlais Nicole Mossoux tout à l'heure et qui est aussi le sujet du spectacle. Je trouve que toutes ces réflexions de ce matin parlent aussi de la matière en général et de l'altérité qu'elle représente en même temps qu'elle est travaillée par le corps de l'interprète.

Merci encore à Nicole Mossoux pour l'exercice avec le corps parce que l'expérience corporelle est très importante quand on parle de la matière au théâtre. C'était également une belle occasion de retrouver nos corps et de ne pas être uniquement dans le verbal.

Chantal Guinebault

La remarque d'Alain Lecucq est intéressante parce qu'elle rappelle un élément fondamental. Dans *Light!* on n'est pas du tout dans l'anthropomorphisme et c'est aussi ce qui est très troublant et qui nous permet d'accéder à des voies mentales assez jubilatoires.

Pour faire le lien et peut-être conclure aussi avec l'anecdote racontée par Sylvie Martin Lahmani sur ce danseur qui a disjoncté à force d'être au service de sa marionnette, je pense très sincèrement – et ce n'est pas du tout pour être démago –, qu'il n'est pas donné à tout le monde d'être marionnettiste. C'est un langage spécifique. Nicole Mossoux a cette capacité, mais je crois que ce n'est pas donné à tout le monde. C'est repérable dans certaines pratiques et pas du tout dans d'autres.

François Lazaro

Merci à tous.

REFERENCES CITEES PAR LES INTERVENANTS

• par **Nicole Mossoux** :

AUTEURS et TEXTES

Henri ALEKAN, *Des lumières et des ombres* (1996)
Hans Cristian ANDERSEN, *L'ombre et autres contes* (1832-1842)
James M. BARRIE, *Peter Pan* (1902)
Daniel DE BRUYCKER, *Eitô* (2001)
Hervé GUIBERT, *Des aveugles* (1985)
Henri MICHAUX (pas de titre en particulier)
Michel POLAC, *Journal* (2000)
Michel RIBON, *Esthétique de la catastrophe* (1999)
Victor I STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre* (2000)
Junichirô TANIZAKI, *L'éloge de l'ombre* (1933)

PLASTICIENS

Les dessins à l'encre d'Antony GORMLEY
<http://www.antonygormley.com/>
Les installations de Christian BOLTANSKI
<http://filigranne.blogspot.com/2010/12/christian-boltanski.html>

• par **Sylvie Martin Lahmani** :

Annie LE BRUN, *Si rien avait une forme, ce serait cela* (2010)

• par **Germain Roesz**

AUTEURS et TEXTES

Pascal QUIGNARD, *La nuit sexuelle* (2007)
Paul (ou Étienne ?) SOURIAU (A COMPLETER)

PHOTOGRAPHE

Evgen BAVCAR