

Quelles dramaturgies peuvent-être mises en œuvre dans la relation entre objets et interprètes ?

Table ronde dans le cadre des labos d'ICiMa « Du jonglage à l'animation : enseigner et transmettre »

Joëlle Noguès

Organisation et modération : Noémie Géron, Gaëtan Rivière

La chaire ICiMa - Innovation Cirque et Marionnette est un dispositif de recherche porté conjointement par le Centre national des arts du cirque (Cnac) et l'Institut International de la Marionnette (IIM), de 2016 jusqu'à 2023.

Jusqu'en 2022, La chaire ICiMa, sous la direction de Raphaële Fleury et Cyril Thomas, a mené des projets de recherche théorique et appliquée autour de trois axes : les matériaux utilisés pour le spectacle, le geste et le mouvement, la terminologie des arts du cirque et de la marionnette. Ces trois orientations ont donné naissance à des chantiers allant de l'innovation textile – avec des prototypes de combinaisons anti-brûlure pour des acrobates – à la mise en valeur des traces des processus de création ; de l'étude du cycle de vie des matériaux permettant de construire des marionnettes à la notation du mouvement, via l'adaptation du système Benesh à de nouveaux arts.

Cette publication a été mise en œuvre par Esther Friess, Noémie Géron et Gaëtan Rivière. Elle vient rendre compte de l'avancée d'un ces chantiers et des recherches menées plus spécifiquement entre 2020 et 2022.

Quelles dramaturgies peuvent-êre mises en œuvre dans la relation entre objets et interprètes?

Table ronde dans le cadre des labos d'ICiMa « Du jonglage à l'animation : enseigner et transmettre »

Joëlle Noguès, Noémie Géron, Gaëtan Rivière

Dans le cadre des labos d'ICiMa « Du jonglage à l'animation : enseigner et transmettre » les 22 et 23 novembre à Toulouse lors du festival Marionnettissimo, Joëlle Noguès a été convié à partager lors d'une table ronde ses réflexions autour des dramaturgies de l'objet, ainsi que celles autour de son expérience de pédagogue.

Ce texte en est la retranscription, elle a été l'objet d'une réécriture permettant la lisibilité des propos, en cherchant à respecter les formulations orales initiales et l'expression spontanée de la pensée.

Joëlle Noguès : Je suis codirectrice avec Giorgio Puppella du Centre Odradek. J'ai la place, moi, du metteur en scène, et je m'occupe aussi de la scénographie et de la construction des marionnettes, des objets, et cetera... J'étais marionnettiste aussi pendant très longtemps, mais je ne suis plus dans les spectacles depuis un petit moment. Et je suis vraiment dans la mise en scène. Et j'ai enseigné à l'université à Toulouse pendant pas mal d'années, en licence 3 et ensuite en master quand il y a eu la création du Master Culture et Écriture, enfin « Nouvelles Écritures scéniques » au départ. Ça s'appelait comme ça. Je sais plus comment ça s'appelle aujourd'hui.

Carolina Moreno : L'écriture dramatique et création scénique. Mais je crois que ça va encore changer.

Joëlle Noguès : Ils n'avaient pas trouvé vraiment ce qui correspond à ce qui se passe dans ce master, mais bon voilà, donc j'ai enseigné l'histoire du théâtre de marionnettes. Et ensuite la pratique, c'était très peu la pratique et au niveau des Masters, j'étais là pour la dramaturgie du théâtre de marionnettes. Comment ? Comment on fait, comment on fait en fait ? Donc j'en profite effectivement pour lancer la discussion.

Noémie m'avait demandé de réfléchir à quelle dramaturgie peut être mise en œuvre dans la relation à l'objet, etc. C'est effectivement quelque chose, alors j'ai essayé de lister des choses qui me venaient à l'esprit. Quand on travaille, notamment avec des étudiants qui, en général, ne savent pas du tout ce qu'est la marionnette, même au contraire ils en ont un priori très fort, donc il faut creuser tout ça et dégager un peu les choses. Ça nécessite effectivement de se mettre d'accord sur ce qu'est le théâtre de marionnette. Est-ce qu'on peut le définir aujourd'hui ? Ce n'est pas sûr, puisqu'il a effectivement pris des tas de formes différentes et surtout, il s'est vraiment beaucoup

mélangé avec les autres arts. Entre autres, effectivement le cirque. Beaucoup de spectacles de cirque touchent à la marionnette et il y a de l'objet, et cetera. Mais aussi les marionnettistes se mettent à jouer au circassien quelquefois. Et notamment avec la magie très présente dans certains spectacles et la danse, et cetera. Donc tout ça, ça crée des spectacles nouveaux par rapport au théâtre de marionnettes, avec des formes très contemporaines. Et je trouve que le terme de marionnette a fait un chemin incroyable et devient vraiment un théâtre très novateur. C'est ma paroisse, mais vraiment sincèrement je trouve qu'il y a des formes théâtrales, de théâtre, de marionnettes qui sont assez étonnantes et qui, justement, interrogent ce rapport à l'objet. L'objet dans le sens objet marionnettique on va dire, pour essayer d'ouvrir le plus possible.

Dans cette transmission d'un théâtre de marionnettes, il y a un vocabulaire qui est très spécifique. Donc, quand on parle du terme de marionnette, je parle de signe. Parce que justement, sur le plateau, on a plein de signes différents et c'est avec ça qu'on joue en fait.

Donc le premier signe, c'est évidemment l'objet marionnettique. Qui est-il, qu'est-ce qu'il est, qu'est-ce qu'il représente, en quoi il est, et cetera. Donc ça, c'est le premier signe au plateau. Le deuxième signe, évidemment, c'est le corps du comédien marionnettiste. Qui peut être effacé, qui peut être derrière la marionnette, l'objet, et cetera, mais qui peut être lui-même aussi à côté de l'objet marionnettique. Donc, il appartient au même monde que la marionnette, donc qu'est-ce que ça veut dire effectivement ?

Et enfin, troisième signe au plateau quand on travaille dans le théâtre de marionnettes, une dimension importante, c'est l'espace. C'est-à-dire tout ce qui inclut la scénographie. C'est vraiment très important. Et évidemment dans le théâtre de marionnettes, d'objets, une chose qui est très importante, c'est le mouvement. Comment tout ça bouge, comment tout ça interfère. Très souvent, Les scénographies des théâtres de marionnette sont en mouvement aussi. Souvent, ce sont aussi presque des personnages en eux-mêmes. Donc voilà, ça c'est la première chose que j'essaie de faire comprendre par rapport à ce qu'est le théâtre de Marionnette.

Alors après il y a des mots clés qu'on utilise qui, effectivement, se retrouvent ensuite à plein de niveaux différents. Il y a le mot « symbole », le mot « métaphore », le mot « allégorie ». Ce sont vraiment des choses récurrentes dans le théâtre de marionnette, qu'on va utiliser pour essayer de se comprendre et de travailler au niveau d'une dramaturgie. Alors « dramaturgie », je pense qu'il faut aussi désacraliser ce mot, parce qu'on l'emploie beaucoup, avec beaucoup d'appréhension pour certains, avec beaucoup d'emphase pour d'autres. Donc dramaturgie, c'est juste le fait de mettre en acte un texte ou une idée. Donc on peut partir d'une idée abstraite, on peut partir d'une idée très concrète, on peut partir d'un texte écrit et le simple fait de vouloir le mettre au plateau, on parle déjà de dramaturgie. Alors on peut rater la dramaturgie, on peut rater le spectacle, mais la dramaturgie est toujours là de toute façon. Donc c'est juste pour désacraliser un peu ce mot, parce que souvent on dit : « Oh, il y a pas de dramaturgie. Oh, ça manque de dramaturgie ». Pour moi, ça ne veut pas dire grand-chose puisque de toute façon, il y a existence au plateau, donc il y a dramaturgie, voilà.

Donc, « Symbole » qu'est-ce que ça veut dire ? Déjà un objet peut être un symbole, en effet. Dans notre vie quotidienne, on a plein de symboles qui sont là pour dire des choses. Par exemple, la croix verte, quand on voit une croix verte, on sait que c'est une pharmacie. Donc voilà, ça c'est symbolique. Dans le théâtre de marionnette, on va utiliser aussi des symboles comme ça pour dire des choses, pour signifier. Le symbole peut être aussi quelque chose de très abstrait. C'est à dire que pour parler, je ne sais pas, de l'amour, par exemple, on peut utiliser de l'eau, le liquide.

Ce sont des images symboliques qu'on peut utiliser et que dans le théâtre de marionnettes, on utilise très volontiers. Je veux dire, que ça fait partie de ce travail de « transposition ». Donc c'est un autre mot qui est très utilisé dans le théâtre de marionnette, c'est ce terme de « transposition ». Comment on transpose un texte dans un univers marionnettique ? Qu'est ce qui se passe, qu'est-ce qu'on va utiliser ? Quels sont les objets, qu'on va construire ou pas, qu'on va utiliser parce qu'ils ont, pour celui qui va mettre en scène, un sens, une signification. Cette transposition est très importante puisque dans le théâtre de marionnettes, on parle d'univers. C'est à dire qu'on est dans un autre univers que celui du quotidien. On amène aussi le public vers autre chose, vers un autre monde.

Un autre mot qui est important dans notre terminologie de marionnettiste, c'est le mot « délégation ». On peut y accoler aussi un autre mot qui a un peu le même sens, c'est le mot « transfert ». C'est-à-dire le fait de déléguer à un objet le rôle d'un personnage. Ce n'est pas rien. D'un seul coup, ce n'est plus l'acteur-comédien-marionnettiste derrière qui est le centre du jeu, mais ça devient cet objet marionnettique. Moi, j'aime bien parler à ce moment-là « d'acteur décentré ». C'est à dire qu'on décentre le focus, le regard. Donc ça c'est intéressant à faire, et c'est ce qui certainement est le plus difficile à comprendre, cette bascule. A partir de quand le comédien marionnettiste, effectivement, délègue à l'objet ? Qu'est ce qui se passe ? Parce que quand on est comédien, on a souvent envie d'être au centre, évidemment. Donc la difficulté c'est de dire : non, je délègue à l'objet, je délègue à la marionnette, le premier rôle.

Ensuite, on parle de transfert et quand on parle de transfert, en fait, on parle aussi de l'énergie. Donc c'est un transfert d'énergie sur l'objet marionnettique et ça aussi c'est quelque chose de difficile, qui nécessite vraiment un travail en profondeur par rapport aux comédiens marionnettistes. C'est-à-dire : quelle est l'énergie que je transfère à l'objet marionnettique pour ne pas justement le, le... Souvent quand je donnais des stages, je trouvais un stagiaire en train de torturer la marionnette parce qu'il y avait toute une force qui se mettait en jeu et qui était beaucoup trop forte par rapport à l'objet marionnettique. Donc il y a un travail à faire pour chercher à ajuster l'énergie de la marionnette. Quand on y arrive, ça c'est magnifique. On a la sensation que la marionnette part toute seule en fait, et c'est vraiment une bascule qui est intéressante. Voilà, Ce sont des choses importantes à mettre en jeu dès le départ. Est-ce que vous avez des questions peut être à ce moment-là.

Un participant à la table ronde, Baptiste : Je fais beaucoup de marionnette avec des doigts ou enfin des demi-marionnettes, des trucs comme ça. Et du coup, quand la marionnette fait partie du corps de l'acteur, elle n'est pas objet. Enfin elle est objectivée,

mais c'est quand même le corps de l'acteur. Du coup, il faut s'effacer, mais en même temps c'est quand même ton corps. Comment toi tu conçois cette relation-là ?

Joëlle Noguès : C'est la mise en jeu des corps en fait.

J'ai lu il n'y a pas longtemps justement un truc sur la corporalité et la corporéité, donc le corps objet et le corps sujet. Dans ce cas-là, tu as une partie de ton corps qui devient objet.

Baptiste : Les pieds, souvent....

Joëlle Noguès : Ça peut être les pieds, ça peut être toutes les parties du corps qui peuvent être objectivées. Ça, c'est difficile.

Baptiste : On appelle ça marionnette du coup ? Parce que j'ai vu des gens qui avaient des marionnettes où justement ils cachait une partie de la main en noir, là comme ça, pour qu'il y ai vraiment un personnage qui ressorte mais je sais pas si c'est de la marionnette vraiment ou pas, ou le kabuki, je crois qu'ils font pas mal ça aussi avec les doigts, bon je savais pas si c'était vraiment...

Joëlle Noguès, à la salle : Et ce que vous en dites ?

Rires

Joëlle Noguès : Alors dans ce cas-là, il ne faut pas penser : « C'est de la marionnette », mais dire : « C'est un langage marionnettique, un langage théâtral marionnettique », je pense que c'est ça qu'il faut se dire. En effet, ton corps se divise, se métamorphose et une partie de ton corps devient une marionnette. Bien sûr, oui, ça peut être n'importe quelle partie du corps. A partir du moment, où il y a... Là, un autre terme aussi qu'on utilise beaucoup, c'est le « Focus », le « regard ». Le regard de la marionnette, mais aussi le regard du marionnettiste. Quel focus tu proposes aux spectateurs ? Donc, si par exemple tu es avec tes doigts, comme ça tu avances. Ton regard à toi, s'il est dirigé sur cette marionnette-là, tu amènes effectivement le regard du spectateur. C'est le focus. Si en revanche tu fais ça, mais tu continues à regarder le public, ça ne marche plus. Donc ça veut bien dire qu'effectivement, il y a ce rapport-là entre ces corps qui se divisent, se métamorphosent.

Baptiste :Parce que finalement une marionnette à gaine, ce n'est plus ni moins qu'un corps habillé, enfin c'est une main habillée avec quelque chose. Si je lui dessine juste des yeux, c'est la même chose finalement.

Joëlle Noguès : Il y a un grand marionnettiste qui a fait un spectacle qui a révolutionné la vision de la marionnette à gaine, qui a juste mis sa main avec une boule, sur ce doigt.

Giorgio Puppella : Sergueï Obraztsov, c'est quelqu'un qui a fondé le théâtre de marionnette de Moscou, qui a travaillé avec Stanislavski. Qui a écrit un très bon bouquin qui s'appelle *Le métier de marionnettiste*. C'est le début du siècle passé, hein, mais c'est bien quand même.

Joëlle Noguès : Ça a été effectivement une vraie révolution : Ce n'étais pas la marionnette, c'était la main du marionnettiste, et il y avait juste une boule en haut, et c'est tout.

Olivier Burlaud : Et peut-être qu'aujourd'hui, on pourrait même se passer de la boule, notre regard est habitué à plus ou moins savoir comment fonctionne la gaine. Peut-être que si on joue avec, ça peut fonctionner.

Ça dépend du degré de familiarité aussi avec le langage, avec l'image. Là, si aujourd'hui je mime une cascade, je pense que la plupart des gens qui sont ici vont avoir l'image sans que l'objet soit présent, voir même signifié d'une manière ou d'une autre, En fait, on peut reconnaître juste le geste.

Noémie Géron : Déjà tu as employé à terme que moi je ne connais pas. C'est la cascade, il faut que tu nous expliques.

Olivier Burlaud : C'est la figure, c'est la structure de base du jonglage à trois balles, qui est la figure la plus reconnaissable. Ce qu'on identifie le plus souvent au jonglage, même si aujourd'hui le jonglage prend beaucoup d'autres formes que la forme de la cascade. Donc, c'est les trois balles et le mouvement en huit. C'est un mouvement continu, c'est la forme qu'on reconnaît généralement comme étant celle du jonglage. Je ne sais pas si, dans la marionnette, il y a des formes comme ça, des gestes... Enfin je pensais à l'évocation de la gaine et je sais pas s'il y a des formes ou des gestes qu'on pourrait reconnaître sans même que il y ai un objet présent.

Joëlle Noguès : Le plus évident, c'est effectivement la marionnette à gaine.

Emilia Taurisano : Et si on fait le corps... Dans le corps, comment dire cette idée du corps transporté par des ficelles ?

Joëlle Noguès : La décomposition du mouvement, ça c'est effectivement, on peut dire, c'est la marionnette à fil là. Pour la Bunraku, il faut déjà être trois derrière, mais ça marche.

Olivier Burlaud : Est-ce que c'est la marionnette qu'on reconnaît ? Et pas le geste du manipulateur ? Alors que dans les évocations de jonglage, c'est sûr que c'est le geste du jongleur ou de la jongleuse qu'on va identifier.

Emilia Taurisano : Je pense que par rapport à la cascade qui est dans le langage circassien, même si par exemple on met trois personnes et ces trois personnes font ce parcours, juste avec les corps, même sans mimer le geste, pour moi c'est du jonglage.

[...]

Joëlle Noguès : Mais je ne pense pas que dans le théâtre de marionnette... Déjà parce que c'est très vaste ! Là, on a parlé effectivement de marionnette classique, mais je n'ai pas l'impression, peut-être que je me trompe, qu'il ait justement des gestes comme ça. C'est plus lié à la forme de la marionnette, qu'on va les reconnaître, tu vois, mais il n'y a pas vraiment un apprentissage comme ça de geste très codifié. Il y a un jeu codifié. On parlait par exemple du théâtre Bunraku, qui est un jeu très codifié, mais c'est le jeu, c'est

l'interprétation en fait. Pas le geste. Même dans le théâtre de marionnette à gaine, il y a des règles de jeu. C'est à dire que ton bras, il est là, il n'est pas là. Il y a effectivement des choses à respecter, et cetera, mais on ne peut pas dire qu'il y ait des figures comme la cascade ou probablement d'autres comme ça qui soient vraiment repérables. Dans le théâtre de marionnette, je n'ai pas l'impression qu'on ait ça.

Giorgio Puppella : Peut-être dans le Bunraku.

Joëlle Noguès : Mais c'est des codes, des codes de jeu.

Giorgio Puppella : Il y a des gestuelles, par exemple, quand on avait vu une marionnette qui doit dire non. Il y a une seule façon de le faire, hein ? Il met la main droite comme ça et c'est la tête qui bouge. Ça, c'est codifié.

Joëlle Noguès : C'est le même langage que les Japonais : quand ils disent non, ils font ça. Donc la marionnette fait ça aussi. C'est une reproduction.

Olivier Burlaud : Et la Muppets ?

[...]

Noémie Géron : En fait, c'est un geste que tu ne peux pas décliner. Autant j'ai l'impression que dans le jonglage, à partir de la cascade, il y a tout un tas de figures qui se déclinent et qui se développent à partir de cette figure primitive. Et on ne peut pas dire que le mouvement de la Muppets ou le mouvement de la gaine soit un geste primitif à une série d'autres. Je ne sais pas si je suis très claire.

Christophe Hanon : Si, si, c'est ce que j'étais en train de me dire aussi. Effectivement, à chaque fois on est appliqué sur une technique particulière, ou alors on va déjà rentrer dans des détails enfin, ou des...

Cécile Cholet : Moi j'ai l'impression que ce n'est pas un geste en marionnette, mais clairement, c'est le regard, qui fait la marionnette. C'est le mouvement sur le regard. C'est le regard sur l'objet, je veux dire. C'est ça qui est le code.

Olivier Burlaud : Donc, c'est la délégation du coup, parce que le regard, il a, souvent en tous cas, ce rôle-là, non ?

Une personne dans la salle : Qu'est-ce qu'on fait des marionnettes à gaine où on ne voit pas le marionnettiste ?

Noémie Géron : En fait, on le voit quand même, on sent son regard.

Joëlle Noguès : C'est ça, même si on ne te voit pas, ton intention est là. Ton regard est là, tu ne vas pas manipuler en regardant ailleurs.

Emilia Taurisano : Ça me fait penser que nous, en tant que jongleurs et jongleuses, on a des contraintes liées à la gravité et aux mathématiques, peut-être que c'est ça qui fait que nous avons des codes plus précis. En fait, tu vois par exemple cette cascade, elle existe parce que ça ne pourrait exister que comme ça, ou d'une autre forme développée, mais parce qu'autrement, ça tombe. Alors que vous, avec la marionnette vous n'avez pas forcément cette relation avec la gravité.

Giorgio Puppella : Si, si, avec la marionnette il y a le poids, la matière, le centre de gravité... C'est même très technique après.

Une personne dans le public : Et le rythme, parce qu'elle va retomber la balle qui est en l'air, elle va pas rester là donc on ne peut pas... A part si on varie les hauteurs, on change l'image et le rythme en même temps. Parce que j'ai cette contrainte de temporalité. Enfin, c'est ça la différence, pas forcément la gravité...

Joëlle Noguès : En sachant que là je pense à Kleist, Heinrich von Kleist, qui a écrit un petit essai sur le théâtre de marionnette, où il parle justement de la gravité.

Emilia Taurisano : On parle d'un jonglage très classique, des lancers-rattrapés, tandis qu'ils existent tellement de formes différentes de jonglage.

Baptiste : Moi je fais du Diabolo et en fait, est-ce que je suis déjà en train de jongler si mon diabolo tourne dans la ficelle ? Et là du coup je n'ai pas de temporalité, enfin de contraintes... Si, ça va ralentir, mais...

Giorgio Puppella : Mais c'est vrai que tu peux avoir beaucoup de liens avec la marionnette à fils effectivement, parce que si tu n'as pas l'intention suffisante entre le poids de la marionnette et ton contrôle, et bien la marionnette va avoir des façons de marcher bizarre, complètement ridicule. Donc il faut tenir compte de ça. Et c'est une respiration que tu fais avec. L'attention que tu as, je ne connais pas le Diabolo mais j'ai l'impression que c'est pas si éloigné de la tension qu'il faut garder quand il faut qu'une marionnette à fils marche correctement...

Une personne de l'assemblée : J'ai des petites questions de définition que je trouvais intéressantes que tu avais commencé à décliner. Tu avais parlé aussi de la métaphore et de l'allégorie, et je me demandais si on pouvait en parler un peu aussi.

Joëlle Noguès : C'est ce que je disais tout à l'heure, qu'est-ce que c'est un symbole ? Ce sont des figures littéraires appliquées au théâtre. C'est un objet qui va devenir symbole de quelque chose, d'un personnage, et cetera donc. On est là dans une symbolique, d'accord, mais si on travaille dans la métaphore, on va atteindre le niveau poétique de la mise en jeu. Donc on parle de métaphores, on va effectivement créer un univers poétique. Poétique, ça ne veut pas dire joli et mignon. Si on veut parler de choses qui sont difficiles à dire avec des mots, on va employer des métaphores pour dire justement quelque chose qui peut être douloureux ou qui peut être très joyeux. Donc là on va parler de métaphore et d'allégorie. En fait, c'est un peu l'ensemble de tout ça, c'est à dire l'allégorie, c'est ce qui reprend symbole et métaphore ensemble. Si tu veux parler de la mort, idée abstraite, tu vas la signifier par un corps par exemple. Tu vas travailler sur la symbolique de la mort, donc c'est quoi la symbolique de la mort ? On peut choisir, il peut y en avoir plusieurs, mais le plus classique, c'est effectivement le squelette qui représente la mort. Tu lui ajoutes par exemple une faux, tu lui ajoutes un tissu noir déchiré, et cetera, et là on devient effectivement dans l'allégorie de la mort.

Voilà pour faire un peu un parcours comme ça. Dans le théâtre de la marionnette, ce sont vraiment des choses qu'on emploie tout le temps. Quand on travaille sur un texte (et là on va parler justement de dramaturgie), on va essayer de creuser, d'aller entre les lignes,

entre les mots même, pour voir quel espace on peut ouvrir pour justement travailler sur le symbole, la métaphore, l'allégorie, et cetera ... pour arriver effectivement à une mise en scène qui va utiliser tout ça. La dramaturgie du théâtre de marionnette, le rapport entre objet et interprète, est dans cet endroit-là, je pense.

Gaëtan Rivière : J'ai une question, il n'y a pas longtemps, au festival des théâtre de marionnettes, on est allé voir un spectacle dans lequel on trouvait une esthétique très naturaliste et très réaliste. Et justement, on a l'habitude de voir le côté métaphorique, allégorique et cetera. Et en fait là, c'était tellement naturaliste qu'on aurait pu transformer... Les marionnettes avaient un corps et étaient très anthropomorphiques. Pas naturelles, réalistes, justement. Est-ce qu'on est dans des esthétiques qui cherchent de nouvelles dramaturgies, qui cherchent à sortir de cette allégorie ? Parce qu'on a envie de se dire : on peut changer, on peut mettre des acteurs, ce serait la même chose. En fait, on peut mettre des humains à la place, ce serait la même chose parce qu'il y a la volonté de presque transformer l'humain par ces marionnettes de taille réelle et très humaine, qui fonctionnent comme des acteurs en fait.

Joëlle Noguès : ça ne peut pas fonctionner comme des humains, en fait, parce que le mouvement ne va pas être le même. Voilà. Et donc la marionnette va aller quand même ailleurs. Bon, je pense aussi à Bérangère Vantusso, qui a travaillé justement sur des marionnettes hyper réalistes. Sauf que la taille n'était pas humaine. Et l'environnement était complètement métaphorique justement puisque ça parlait d'une forêt, mais il n'y avait pas de forêt, il y avait juste de la lumière qui faisait exister la forêt. Donc même dans ce cas-là, même avec des marionnettes hyper réalistes, il y a toujours quelque chose qui décale, qui fait qu'on est vraiment dans un autre univers et on peut aller vraiment ailleurs et par exemple. Dans ce spectacle, enfin... Tu étais dedans je crois, non ? Dans « *Les aveugles* ».

Christophe Hanon : Alors non, je suis arrivé après, moi.

Joëlle Noguès : En tout cas dans cette mise en scène des *Aveugles*, effectivement, il y avait au plateau, dans une pénombre de forêts, avec des feuillages, et cetera. Il y avait tout ce groupe d'aveugles sur le plateau qui était des marionnettes hyper réalistes. Sauf qu'elles étaient petites, mais nous en tant que spectateurs, on n'avait pas la référence de taille. Ce qui fait que quand on regardait la marionnette, on voyait une personne. Mais ce qui était intéressant, c'est qu'il y avait les manipulateurs, les comédiens manipulateurs qui tournaient autour, qui portaient la voix des personnages. Et ça aussi c'est un truc dans le théâtre de marionnettes inspiré du bunraku dont on parle depuis tout à l'heure, où la voix est séparée des corps. Donc le fait que les marionnettistes tournaient autour, se plaçaient derrière la marionnette pour donner la voix, tu es ailleurs obligatoirement. Même avec une image hyperréaliste de la marionnette, ça décale de toute façon, donc ça on ne peut pas le faire avec un comédien. Cette séparation des corps et des voix, tu ne peux pas le faire. C'est autre chose.

Olivier Burlaud : Ce n'est pas un peu ce que font Valérier Lesort et Christian Heck ?

Noémie Géron : Dans « *Le voyage de Gulliver* » ? Ce sont des Kokoschka. Les Kokoschka, ce sont des marionnettes pour lesquelles on utilise uniquement la tête, uniquement le

vrai visage du comédien, et en fait, c'est une espèce de costume qui se suspend ici et on peut faire bouger les mains, les pieds... Et ce sont des marionnettes qui font cette taille-là, à peu près. Je pense que sur ces histoires de proportions, c'est ce n'est quand même pas la même chose que ce dont Joëlle parle, là, sur « *Les aveugles* ». Parce qu'en fait les Kokoschka, ça fait des personnages un peu grotesques alors que dans l'hyper-réalisme dont on parle, là, ce ne sont pas du tout des personnages grotesques, je dirai même complètement le contraire.

Joëlle Noguès : ce qui intéressant, c'est justement ce rapport au corps qui est en jeu dans le théâtre de marionnette. Sur « *Viola* », c'était l'inverse, c'est à dire que Bérangère avait mis en scène un texte de Jon Fosse avec des marionnettes qui faisaient deux mètres et quelque de hauteurs. Donc là encore, ça décale. Mais c'étaient des marionnettes hyper réalistes, c'est à dire que les visages étaient des visages d'adolescents, des corps d'adolescent, mais sauf qu'il faisait deux mètres, deux mètres vingt...

Olivier Burlaud : Et ça, ce sont aussi des dispositifs où on voit aussi les personnes qui manipulent, où on a les deux échelles ?

Christophe Hanon : Dans le spectacle « *Le rêve d'Anna* », donc toujours la compagnie trois-six-trentes, où les personnages qui représentaient des enfants d'environ neuf – dix ans étaient pour le coup à la taille d'un enfant. Là, il n'y avait pas de disproportion. Et le fait qu'on soit à vue, nous marionnettistes, vraiment éclairé de la même manière, enfin peu de choses près... Je cherche le décalage. On n'a pas utilisé des enfants, parce que c'est quand même compliqué. Mais parce que le spectateur, nous voyant animer de manière réaliste, et pas réaliste parce qu'on les faisait voler aussi, mais dans les passages réalistes, le fait de se dire comment on anime ces personnages-là décale complètement le regard du spectateur. Puisqu'on « donne vie réaliste » à, de toute façon, quelque chose qui ne l'est pas. Ce qui était intéressant, c'était qu'au début du spectacle, la petite fille, on peut penser que c'est une vraie. Les gens pensaient que c'était une vraie. Les gens nous voyaient arriver autour, donc déjà, ils se demandaient ce qu'on allait faire. La saisir et la porter pour la faire voler. Ils pensaient encore qu'on était en train de porter une enfant humaine. Et puis, après ils, ils commençaient à comprendre. Déjà, je crois que ça participait à cet endroit bizarre et étrange, la vallée de l'étrange, alors que c'est un mot qu'on connaît dans les histoires de marionnettes. À quel endroit c'est bizarre, à quel endroit c'est curieux ? ça pose quand même question. C'est quel spectacle dont tu parlais à Charleville ?

Gaëtan Rivière : « *Une maison de poupées* », de la compagnie Plexus polaire.

Christophe Hanon : Cela dit, ça pose quand même la question, à un moment, peut-être, quand même de l'intérêt, de pourquoi utiliser les marionnettes ? Allez, ça pourrait poser la question.

Noémie Géron : Je crois qu'il y a quand même une vraie différence entre le spectacle dont Gaëtan parle, donc « *La maison poupée* » d'Yngvild Aspelli, et le travail de Bérangère Vantusso quand elle travaille sur des marionnettes hyper réalistes. C'est qu'en fait les marionnettes de « *La maison poupée* », elles sont à taille humaine, elles sont réalistes mais pas hyper réalistes. Il n'y a pas de moment où on doute du fait que ce soit une

poupée marionnettique, alors que dans les marionnettes de Bérengère Vantusso, on peut créer le trouble, au moins pendant un temps. On peut, en tant que spectateur, se demander si on est face à une personne ou à un objet, alors que là il n'y a pas de doute.

Joëlle Noguès : Gisèle Vienne joue avec ça.

Olivier Burlaud : Je ne peux pas m'empêcher, même si c'est un peu hors sujet, de citer le spectacle de Pommerat, *Contes et légendes*, où ce sont des comédiens qui jouent des robots et là pour le coup, c'est un travail d'interprétation. Ça joue sur cette limite, cette frontière avec quelque chose qui serait artificiel. On est subjugués de voir comme ces comédiens réussissent à trouver juste la petite quantité d'étrangeté qui fait qu'on a l'impression de voir un robot. Très très proche de l'humain.

Joëlle Noguès : L'inquiétante étrangeté. Mais tu vois on ne fait pas de diversion quand on parle de ça parce qu'on parle des corps, justement. La place des corps, l'un par rapport à l'autre et l'espace qui se crée entre les corps. Un autre exemple de spectacle, qui n'est pas récent, c'est un spectacle de Mouchkine qui s'appelle « *Tambour sur la digue* ». Je ne sais pas si vous avez eu l'occasion de le voir, on peut voir des images sur internet de ce spectacle où là vraiment elle avait travaillé complètement sur le théâtre Bunraku, sauf que les marionnettes étaient des comédiens qui étaient, justement, transformés en marionnettes, c'était des corps objets. Et derrière, il y avait d'autres comédiens qui étaient en fait des manipulateurs des comédiens devant. Donc ça donnait une gestuelle très spéciale puisque les comédiens se déplaçaient, mais en fait, ils étaient portés par ceux qui étaient derrière. Elle avait travaillé sur ce rapport là, en fait, sur comment tu objectives ? D'accord ? Comment, à quel moment le corps devient effectivement un objet ? Qu'est-ce que ça provoque chez le spectateur ? C'était en lien aussi, et c'est là on parle de dramaturgie avec la marionnette, avec le travail qu'avait fait Mnouchkine là-dessus, parce que c'était en rapport à l'écriture d'Hélène Cixous, sur ce texte où il y avait un problème de prise de décision politique, et cetera. Donc le fait que les personnages étaient des marionnettes prenaient tout un sens. Effectivement, c'était très fort.

Baptiste : Justement, je me posais cette question parce qu'on parle de l'objet réaliste depuis tout à l'heure, mais finalement c'est le comportement qui peut être réaliste par rapport à l'objet qui ne ressemble à rien. C'est-à-dire qu'on peut trouver des réactions à une marionnette qui serait, qui ressemblerait... Je prends un stylo et je lui fais faire des choses très réalistes par rapport à un être humain ou un animal, je ne sais pas. Je n'ai pas vu beaucoup de spectacles de marionnettes mais je me demande comment on met le réalisme plutôt au service du scénario plutôt que de l'objet, parfois ? Ou alors même comme dans les derniers « *Spirou* » d'Émile Bravo.

Rire dans la salle

Baptiste : Vous ne l'avez pas lu ? Il est incroyable. C'est Spirou et Fantasio qui sont revenus à l'époque de la guerre. Et ils reprennent un théâtre de marionnettes, qui apparemment a vraiment existé, où ils transmettaient des messages politiques anti-nazi. Et eux ils n'avaient rien. Ils utilisaient des trucs de briques et des brocs, et en fait ils servaient de ça pour... Enfin faut le lire, lisez-le, moi je ne vais pas vous le spoiler. Du

coup, moi ce que je trouve intéressant, ce n'est pas nécessairement d'avoir des marionnettes réalistes, mais d'avoir des scénarios qui sont réalistes et qui vont prendre une dimension de cet ordre-là. C'est une question que je me pose souvent dans le réalisme, notamment dans le dessin. On peut utiliser des codes réalistes de perspectives ou de ou d'ombrage, mais ne pas avoir une référence réelle. Et ça, je trouve ça tout aussi intéressant. Alors je ne sais pas s'il y a des spectacles qui correspondent à ce genre d'esthétique ou de propos...

Joëlle Noguès : Mais y'en a plein, c'est l'essence même de la marionnette.

Noémie Géron : Mais c'est quand même une forme très spécifique, l'hyper réalisme dans la marionnette.

Joëlle Noguès : On pourrait parler aussi du théâtre d'objets, qui est aussi une forme théâtrale marionnettique complètement à part. Il y a deux sortes de théâtre d'objets, il y a le théâtre d'objets qui ne va utiliser vraiment que l'objet, juste le placer, le tourner, et cetera, mais ne va pas vraiment le manipuler. Mais il y a aussi le théâtre d'objet qui va transformer les objets ou qui va fabriquer des objets, donc qui va bidouiller des objets.

Emilia Taurisano : Que vous pouvez nous donner une définition du théâtre d'objets.

Rires

Une personne dans la salle : Est-ce qu'avant de parler du théâtre d'objet, Est-ce qu'on peut juste définir le théâtre de marionnettes ? Déjà parce qu'en fait, tout à l'heure, vous avez parlé de la voix dissociée du corps, de la Kokoschka, alors je suis un peu perdue. On cherche de nouvelles formes, mais qu'est-ce qui nous fait dire « C'est du théâtre de marionnette » ?

Noémie Géron : Si on arrive à répondre à cette question aujourd'hui, on pourra être fiers de nous !

Rires

Joëlle Noguès : Mais si tu veux, il n'y a pas de définition aujourd'hui du théâtre de marionnette, parce que justement il est en perpétuel mouvement. Il s'interroge, il se transforme, et cetera, si ce n'est que pour moi, c'est ce que je disais au tout début, c'est à dire que c'est un théâtre de signes, et donc là tu peux ouvrir le plus possible et englober dedans des formes classiques, de théâtre de marionnettes à gaine, à fils, à tige et cetera. Tu peux aussi englober dans le théâtre de marionnettes le théâtre d'objets, parce que ça va répondre à cette même... Comment dire, à ce même langage théâtral en fait. Où c'est l'objet marionnettique qui est le centre de la dramaturgie et le centre du spectacle. Même si tu as à côté des comédiens marionnettistes qui jouent, le centre de ta dramaturgie, c'est l'objet marionnettique. Ça peut être l'objet tout court, ça peut être une marionnette, mais c'est un objet marionnettique...

Emilia Taurisano : De la matière.

Joëlle Noguès : Alors ça peut être de la matière, mais ça peut être aussi de l'image en fait hein, une photo ou une vidéo ou de la lumière.

Olivier Burlaud : Oui, merci, ça c'est intéressant. Moi j'ai l'impression que c'est quelque chose qui pourrait être un début de distinction avec l'animation au sens du jonglage. Et puis là, cette histoire de délégation, parce que même s'il y a tout un tas de dispositifs et d'expériences... Moi j'ai pu en faire. Je pense qu'Emilia en fait aussi, même si je n'ai pas vu le boulot de marionnettisation des objets de jonglage. Mais la plupart du temps, quand même, l'objet manipulé dans le jonglage, ce n'est pas lui qui va porter l'essentiel du sens, ou l'essentiel de l'intention. On ne va pas lui déléguer en tout cas la totalité. Il y a quelque chose, par contre, qui va pouvoir se jouer la plupart du temps autour de la relation entre le corps et l'objet, et là on n'est pas très loin de la marionnette. Parce que quand vous disiez un théâtre de signes, l'objet marionnettique, le corps du comédien et l'espace, nous, sur des pratiques circassiennes, on est exactement à cet endroit-là aussi. Du coup, moi j'ai l'impression qu'il y aurait, pour essayer de distinguer encore un peu, il y aurait quelque chose sur cette histoire de la délégation et aussi sur quelle place prend l'espace intermédiaire, l'espace relationnel entre le corps et l'objet qui est bien sûr, travaillé dans la marionnette. Mais qui l'est aussi beaucoup dans le jonglage, en tout cas le jonglage contemporain. Avec la plupart du temps, quand même, pas deux intentionnalités distinctes, pas deux acteurs, un qui est porté par les objets et un qui est porté par le manipulateur et ça se joue quand même la plupart du temps dans le...

Noémie Géron : C'est un tout, quand même, entre le manipulateur et l'objet.

Olivier Burlaud : Oui, j'ai l'impression que c'est dans la relation que le sens émerge. Parce que si on dit : d'un côté, il y a un objet. Chez nous aussi, dans le jonglage, il y est, il est central. Même s'il y a des formes limites où on n'a plus l'objet jonglé. Maintenant, il y a un certain nombre de passes, il y a un certain nombre de mimes que je pourrais faire, on reconnaîtrait quand même du jonglage. Donc il y a l'objet, il y a le corps du comédien. Alors nous, en cirque, on ne parle pas de comédien, mais ça revient au même. Il y a toujours une pratique physique importante, sinon on peut considérer qu'on est plus vraiment dans le cirque ou plus vraiment dans le jonglage. Ça se discute. Et puis il y a le rapport à l'espace, beaucoup, qui est très important, même s'il n'y a pas forcément pour le coup une intention scénographique. Ça ce n'est pas toujours le cas. Il y a beaucoup de cirques contemporains aujourd'hui, qui est sur un plateau nu. Mais pour en tout cas, si on parle de jonglage, il y a toujours l'objet. Il y a toujours le corps, il y a toujours le rapport à l'espace. Par contre, j'ai l'impression que dans le jonglage, ce qui se joue principalement, c'est dans la relation entre le corps et l'objet, et pas forcément dans comment on fait exister les deux entités dans des intentions distinctes.

Joëlle Noguès : Et c'est là où effectivement, on arrive au sujet de l'interprétation. C'est-à-dire, dans le théâtre de marionnettes, la marionnette ou l'objet est là pour porter un personnage. Il n'est pas juste là comme ça, ce n'est pas un accessoire. C'est un partenaire de jeu.

Une personne dans la salle : Il y a quelque chose de l'ordre du vivant, en fait, dans la marionnette que je ne trouve pas dans les jonglages. La marionnette est en vie, l'objet marionnettique porte la vie. Pour moi, je le vois comme ça, alors que dans les jonglages, pas forcément peut-être.

Emilia Taurisano : En tout cas, ce n'est pas ça l'objectif primaire. Après on peut bien évidemment, faire devenir une balle, un être vivant, mais ça c'est encore déjà une autre histoire. En tout cas je reviens à ce que Olivier dit, parce que quand vous avez commencé votre réflexion, vous avez dit « quelle dramaturgie entre objets et interprètes » ? Et vous avez dit, quand on est marionnettiste, mais aussi quand on est jongleur, jongleuses, c'est la relation. Par contre, je trouve que dans les jonglages, je reviens un peu à ce que tu dis, cette question des mots clés, symbole, métaphore, allégorie, transposition, ça ne fait pas forcément partie de notre langage, de jongleur et jongleuse. Après il y a tellement de façons d'être jongleur et jongleuse, mais ce n'est pas ça le centre de notre travail.

Cécile Cholet : Par contre, mon plaisir de voir des jongleurs vient de l'impression que c'est la balle qui fait jongler le jongleur ou la jongleuse. C'est à dire que c'est le moment où le jongleur me donne l'impression qu'il est manipulé par son propre rythme. Il y a un moment de transgressions, où ça s'inverse, où il y a ... En tout cas mon plaisir vient beaucoup de cet endroit-là.

Olivier Burlaud : En tous cas, ce qu'on peut observer tout le temps, c'est comme la présence de l'objet modifie le corps du jongleur. Et ça, ce n'est peut-être pas toujours le cas avec les dispositifs marionnettiques, c'est à dire que là on va, on va toujours voir l'objet. C'est toujours un point d'entrée. Y a des fois où c'est le cas, mais y a des fois où on ne voit pas les corps des manipulateurs par exemple.

Joëlle Noguès : Mais, mais à un moment donné, même si les deux corps sont en présence, c'est « qui parle ? » : si c'est la marionnette qui parle, ce n'est pas le comédien. Donc il y a obligatoirement cette sensation, c'est un truc qu'on dit : tu es au service de la marionnette. Donc toi tu t'effaces face à l'objet, donc tu as la sensation que c'est la marionnette qui traîne le marionnettiste derrière. Et toi quand tu manipules, tu as vraiment cette sensation. Bien sûr. Aussi, c'est à dire qu'à un moment donné, tu suis la marionnette, en fait, c'est elle qui commande.

Christophe Hanon : Il y a Claire Heggen qui dit, entre animés et manipulés, (parce que moi, par exemple, j'utilise beaucoup le mot animé pour la marionnette et pas manipuler de manière très revendiquée et je vais défendre même un peu ce vocabulaire-là) et elle dit que manipuler c'est : qu'est-ce que je fais faire à l'objet ? Et animer c'est : qu'est-ce que l'objet me fait faire ? Voilà, elle a cette petite définition là, et pour moi c'est ce qu'on est en train de dire. Et j'y pense depuis tout à l'heure. Et d'ailleurs ANIMER.. animer... dessin animé. Pourquoi ? Parce que donner la vie à du dessin animé, c'est donner la vie, hein, en latin ANIMA, et c'est pour ça que je trouve que c'est intéressant d'avoir ce cette distinction-là. Ça raconte déjà beaucoup de choses.

Olivier Burlaud : Mais après pour ce qui est du jonglage, donc nous on parle du jonglage, ou aujourd'hui on parle beaucoup de manipulation d'objets. Effectivement, jamais d'animation. Donc c'est comme si les jongleurs et les jongleuses assumaient cet aspect de manipulation, que tu rejette pour la marionnette, on va dire. Par contre il y a des situations limites où on donne l'impression que c'est l'objet qui manipule le corps effectivement. Mais il y a aussi beaucoup de dispositifs de jonglage où ce n'est pas le

cas. Mais l'objet devient intéressant pour le jongleur ou la jongleuse, à partir du moment où sa présence modifie l'écriture corporelle. Claire Heggen dit ça aussi, c'est un point d'entrée. Enfin, en tout cas moi quand j'ai fait des stages avec elle, elle parlait encore de manipulation. Elle disait, l'objet, c'est un point d'entrée dans une manipulation engagée. Et dans le registre du jonglage, on est tout à fait là. C'est-à-dire que l'objet va aider le corps du jongleur ou de la jongleuse à s'engager dans une écriture corporelle.

Emilia Taurisano : Et d'ailleurs, personnellement, c'est ce qui m'intéresse comme langage corporel. Je n'utilise pas du mime ou du jeu d'acteur, c'est vraiment ma recherche. Parfois c'est comment l'objet transforme mon corps sans lui ajouter un jeu d'acteur. C'est un choix esthétique, d'écriture. Et pourquoi Olivier, tu disais que tu n'étais pas d'accord, qu'il y a pas de symboles, métaphores, allégories, transposition dans le jonglage ?

Olivier Burlaud : Parce que j'ai l'impression, mais je ne suis pas sûr, pas du tout sûr... J'ai l'impression qu'à un moment on va accepter de regarder un jongleur ou une jongleuse qui manipule seulement des objets juste dans une intention de faire quelque chose, de réaliser. On parle de verbes d'action pour le cirque, donc juste qu'est-ce que tu fais ? Il y a des dispositifs où on va regarder juste ce que fait la personne. Elle manipule des objets, mais très souvent, dans cette action-là, il y a un sens (qui peut être métaphorique, qui peut être symbolique, qui peut être allégorique, je ne suis pas sûr de bien maîtriser les distinctions) qui va se dégager dans le rapport entre le corps et les objets, il y a quelque chose de l'ordre de la métaphore qui va se raconter, qui va parler du déséquilibre, qui va parler, de la contrainte, qui va parler... Enfin, selon les travaux. Même s'il y a des fortes limites qui n'utilisent pas du tout ça, qui veulent juste déconstruire le jonglage et ne montrer que le geste. Mais souvent quand même, ce qui va se raconter, ça va venir de de cette rencontre. Il y a quelque chose qui va s'évoquer là-dedans, qui va être expressif. Donc je ne sais pas si on est dans la métaphore, mais on n'en est pas loin en tous cas.

Gaëtan Rivière : Dans la question de la sémiotique du cirque, ce qui est intéressant en cirque, qui a peut-être moins en marionnette, c'est la gratuité de l'objet, la gratuité du geste, la gratuité du signe. C'est à dire qu'on regarde le l'objet pour lui-même. La balle c'est une balle, on n'a pas envie de faire de la balle autre chose qu'une balle. La Massue c'est une massue, et cetera ? Et tout ce qu'on utilise, on ne lui donne pas un autre signe et en effet, c'est dans la relation à l'objet. Par contre on y met une allégorie, une métaphore, souvent le déséquilibre, la fragilité, la chute, et cetera. Mais ce n'est pas dans l'objet en lui-même. En lui.

Joëlle Noguès : C'est n'est pas l'objet qui porte ça.

Cécile Cholet : Alors peut-être pas métaphorique, mais il dégage des imaginaires différents. Moi j'ai trois jongleurs dans mon école, qui travaillent avec des triangles, avec des chapeaux et avec des balles. Ben je vois pas du tout la même chose. Ça ne me dégage pas du tout les mêmes imaginaires.

Gaëtan Rivière : Mais est-ce que ce n'est pas dans l'objet en mouvement que tu...

Anton : Je suis plutôt d'accord avec Olivier, c'est plus le rapport entre l'objet et le jongleur jongleuse, manipulateur, manipulatrice quoi. C'est plus là-dedans que ça se joue la

différence. Je veux dire, si je prends un des jongleurs, je ne sais pas, Dario, qui jongle avec des triangles, que je lui donne des boîtes à cigares, ça va être différent parce que ce n'est pas le même objet, pas la même maîtrise ni rien, mais je pense que ça va être propre à lui aussi ce que je vais voir. Ce n'est pas dû à l'objet, quoi.

Gaëtan Rivière : C'est intéressant parce que la boîte à cigares a sa propre histoire, a ses propres représentation derrière, qui vont porter de la même manière pour tous les gens qui vont travailler avec la boîte à cigares et ce sont les gens qui vont travailler avec la boîte à cigare qui vont rajouter peut être une histoire derrière une narration derrière. Mais la boîte à cigares est boîte à cigares, elle restera boîte à cigares.

Noémie Géron : On peut s'intéresser aux qualités physiques de l'objet ? On parlait de la gravité tout à l'heure. Est-ce que le fait qu'un triangle, qu'une boîte à cigares et une balle n'aient pas le même poids, la même forme, donc le même mouvement dans l'air j'imagine ? Enfin, n'implique pas la même qualité de mouvement et même de toucher dans le jonglage qui fait qu'on va avoir...

Anton : J'ai l'impression qu'il y a une certaine liberté, il y a les contraintes de l'objet en soi, mais au bout d'un moment, on y trouve aussi plus ou moins de liberté en fonction de notre pratique et de ce qu'on a envie de travailler. Je pensais à un truc depuis tout à l'heure : Quand on apprend le jonglage et qu'ensuite on veut l'amener sur scène, très rapidement, j'ai l'impression qu'il y a un truc de... réussir techniquement et ensuite de ne pas disparaître derrière le jonglage. Avec des guillemets parce que ce n'est pas vrai, on ne disparaît pas, on nous voit. Et justement, il y a quelque chose de très touchant parfois de voir quelqu'un très concentré sur juste « jongler ». J'ai l'impression que dans la marionnette, la technicité est presque inverse : d'arriver à disparaître derrière la marionnette.

Christophe Hanon : Oui, j'étais en train de penser exactement à ça : si dans le jonglage le spectateur va beaucoup regarder ou repenser à la performance de l'humain, humaine et que pour la marionnette, par contre, on l'oublie.

Noémie Géron : On fait tout ce qu'on peut pour cacher la performance.

Joëlle Noguès : ça dépend où on situe la performance.

Anton : Et d'avoir ce luxe-là, de décider, une fois qu'on a un certain endroit de maîtrise. Ça peut se faire juste avec une cascade au début. Et puis on devient tellement à l'aise qu'en fait on peut bouger, s'asseoir, regarder ailleurs...

Joëlle Noguès : Oui, mais tu dis autre chose en faisant ça justement. Je voudrais revenir à la marionnette, parce qu'avec la marionnette, on est dans le théâtre, donc il y a un personnage, il y a interprétation. Et je ne suis pas sûr qu'effectivement dans le jonglage il y ait ça. Sauf quand tu dis ça par exemple, que tu interprètes effectivement un personnage qui va se relationner un objet et qui va créer un rapport qui va au-delà du jonglage. Et qui va justement dans un jeu qui est plus de l'ordre du jeu théâtral en fait.

Anton : ça m'intéresse quand je jongle. J'ai l'impression, qu'une fois qu'on a beaucoup pratiqué. Et peut-être que le jonglage, en lui-même, des fois, ça m'intéresse moins. Mais

par contre de prendre tout ce bagage et de voir ce qu'on peut raconter avec par l'écriture ou par l'improvisation.

Christophe Hanon : Cela dit, je vais me contredire, mais j'ai vu des choses en jonglage où on est quand même en train de regarder l'objet en train de vivre autour et je repense à ce que tu fais dans le l'histoire avec le spectacle qui s'appelle « *bleu-citron* » ? Non « *Le tournesol* » ?

Anton : Tu l'as vu à Redon ? C'est « *Le théorème du pissenlit* ».

Christophe Hanon : Ah oui. Avec le Diabolo. Et c'est vrai que je vois ce que tu veux dire, mais parce que j'ai vu ce que tu fais, sur la façon dont tu fais vivre, dont tu regardes l'objet et que tu lui donnes quand même une certaine autonomie.

Anton : C'est une pièce de théâtre, et je jongle dedans. Le Diabolo peut symboliser le Pissenlit, la liberté. Enfin, on pose ça comme question. C'est un jeune public, on a toujours des bords plateaux avec les enfants derrière. Et il y avait un peu ça parce que moi j'ai passé 3 ans à l'académie Fratellini, à développer une corporalité avec mon jonglage et là il y a des moments où il faut, au début, introduire tout ça et jongler un peu en retrait. Pour ne pas prendre trop de place en fait, parce qu'il y a du texte, on est cinq au plateau et il y a du jonglage, c'est déjà beaucoup. Si on veut écouter ce qu'on est en train de raconter. Et donc comment on ne donne pas trop d'infos et moi, il faut que je disparaisse derrière le jonglage et que ce soit... Le plus simple, conventionnel possible au début, après on peut le développer.

Christophe Hanon : Mais dans la dramaturgie du spectacle, le Diabolo est utilisé à d'autres moments. Tu me dis si me trompe ? Pas comme un objet de jonglage, mais comme un objet de scénographie...

Anton : Même nous, on ne sait pas des fois !

Christophe Hanon : ça participe du coup à décaler le regard sur l'objet lui même parce qu'il est pas que l'objet.

Emilia Taurisano : Ça me fait penser à une vidéo ancienne de Michael Moschen où en fait, la beauté de son jonglage, c'est qu'on ne voit pas la personne. C'est un objet sphérique sur la plage et il laisse partir cet objet et on ne voit pas du tout l'homme, on voit l'objet qui laisse des traces sur le sable. Pour moi, c'est... comment dire, ça fait partie de ma formation et du possible du jonglage. Après j'ai une question, car ici on parle des jonglages. Est-ce qu'on parle des jonglages sur scène ? Ou on parle des entraînements au jonglage, du jonglage sportif. Parce que je pense aussi aux compétitions des jonglages aux États-Unis, c'est totalement différent en fait. Ne se pose pas du tout cette question de la dramaturgie. Bien que je sois un peu comme toi, ce que j'adore même dans une longue lancée de cinq objets, moi je regarde toujours l'homme ou la femme qui est derrière. Sa respiration, d'où il vient, ça me pose toujours ce questionnement-là.

Léana Valentini: Tu veux dire que tu le regardes, parce que toi tu jongles et du coup tu accordes cette connaissance du jonglage, ou est-ce que c'est amené par...

Emilia Taurisano : C'est ma sensibilité qui fait qu'elle que je regarde surtout l'être humain Et ce que j'adore, ce n'est pas qu'il lance pendant cinq minutes cinq balles, mais quel est son parcours pour qu'il arrive à jongler. C'est ça qui me donne la curiosité.

Joelle Nogues : C'est le côté performance ?

Emilia Taurisano : Non, oui, bien évidemment, quand quelqu'un jongle pendant 30 minutes cinq balles, c'est une performance très stricte. Mais moi, je ne peux pas regarder pendant trente minutes que cinq balles en l'air, parce que ça ne m'intéresse plus au bout d'un moment. Ce qui m'intéresse, c'est de se dire que cet homme ou cette femme a fait ça tout le temps pendant sa vie. Voilà tout de suite je m'écris une histoire par rapport à son identité corporelle. Regarde comme elle met les pieds. Ah peut-être il a, ...voilà je crée mon histoire par rapport à lui ou elle et pas par rapport au cinq balles qui sont là.

Olivier Burlaud : Oui, on voit un travail incorporé quoi. On voit une histoire de répétition et de pratique dans le geste qui est montré. Mais c'est vrai, c'est intéressant ce que tu dis parce que peut être qu'une bonne distinction à faire entre le jonglage et la marionnette, c'est que nous (ça n'est pas forcément connu tout le temps) dans le jonglage, il y a vraiment une pratique. Il y a aussi des gens qui revendiquent la pratique, par exemple en dehors de sa concrétisation scénique. Et ce n'est pas quelque chose de minoritaire, il y a des gens qui pratiquent pendant des années sans jamais aller sur scène. Ils jonglent comme d'autres pratiquent du yoga ou du skateboard. Et ça, peut être que ça n'existe pas dans la marionnette, est-ce que le travail de la marionnette, l'animation de marionnettes, elle peut se penser sans la monstration, sans être vue ?

Joëlle Noguès : C'est du théâtre, du théâtre de marionnettes. Donc la marionnette n'existe pas sans l'environnement théâtral.

Noémie Géron : Sans le regard de quelqu'un.

Joëlle Noguès : Tu peux effectivement jouer tout seul dans ta chambre avec un miroir, mais c'est bizarre.

Rires

Olivier Burlaud : ça vous fait rire, mais dans le jonglage, ce n'est pas du tout un problème de jouer tout seul dans sa chambre avec un miroir, ça fait partie...

Joëlle Noguès : Tous les enfants font ça. Ils jouent avec leur poupée dans leur coin. Mais quand on parle de marionnette, on parle de théâtre de marionnettes. Enfin, ça me semble important qu'il y ait cette notion là, ça induit un rapport effectivement avec le spectateur, avec tout l'enjeu théâtral.

Gaëtan Rivière : J'aimerais revenir sur la question de l'énergie. J'ai beaucoup travaillé aussi sur des travaux d'Eugenio Barba, qui travaillait sur la question de l'énergie, énergie qui danse notamment. Est-ce que justement dans la marionnette comme dans la danse comme dans les pratiques rituelles, et cetera. On est-ce qu'on écrit, l'énergie ? Comment est-ce qu'on pense l'énergie ? Est-ce que la marionnette a sa propre énergie par rapport aux spectateurs, par rapport aussi à celui qui l'anime. Comment est-ce que justement on joue sur le transfert d'énergie ?

Joëlle Noguès : Mais complètement. C'est pour ça que j'en parlais tout à l'heure. Un des enjeux, quand on apprend à travailler avec la marionnette, c'est de comprendre le point d'énergie de la marionnette et son point d'énergie derrière en tant qu'être humain. C'est ce transfert-là qui se joue quand on travaille avec une marionnette. Quel type d'énergie on va mettre ? Je reviens toujours au niveau du théâtre, c'est à dire que la marionnette est là pour interpréter quelque chose. Et donc se mettre au niveau de la marionnette, ça veut dire effectivement transférer sa propre énergie, mais pour la marionnette. C'est un peu compliqué à expliquer parce que c'est vraiment dans la pratique que ça se sent, mais la marionnette a son énergie, elle va avoir sa temporalité, elle va avoir son déplacement. Elle va avoir effectivement sa vitesse de mouvement et donc c'est ça qu'il faut comprendre. Et après comment tu mets de l'énergie dans ses mots ? Voilà, mais qui sont les mouvements de la marionnette ? Donc toi en tant que comédien, marionnettiste derrière, comment tu fais pour ne pas dépasser l'énergie de la marionnette, et donc être trop important et trop violent par rapport à la marionnette, ou au contraire trop mou parce que tu n'oses pas la toucher. On le voit quelquefois dans des spectacles de marionnette, notamment dans tout ce qui est marionnette sur table, par exemple. On voit des manipulations où le marionnettiste derrière (souvent aussi parce qu'il a fabriqué lui-même la marionnette, donc il ne veut pas la casser) va y aller tout doucement. Il va vraiment avoir une gestuelle très en dessous, et donc la marionnette n'aura pas son énergie. Et en revanche quelquefois c'est trop violent. Donc, on voit une marionnette qui est bousculée, agitée, et cetera. C'est vraiment un truc à chercher. Et justement, ce que je voulais dire aussi, c'est l'espace qui se crée entre le comédien marionnettiste et son objet marionnette. Cet espace-là, c'est la distanciation de jeu. Là ça devient très brechtien, comme vocabulaire. Mais cette distanciation de jeu, elle est hyper importante, vraiment. C'est à dire que si on est vraiment collé à la marionnette, on ne peut pas avoir cette notion d'énergie. Il faut de la distance, il faut une distanciation, enfin il faut qu'il y ait un espace, quoi. Et cet espace-là est très important.

Christophe Hanon : Autant dans les marionnettes animées à vue que dans les marionnettes cachées, je crois, comme tu évoquais tout à l'heure la marionnette à gaine ou des ombres ou du fil dans les castelets cachés, il y a aussi cette nécessité d'avoir cette bonne relation. Ce n'est pas qu'une relation qui se lie, qui se regarde, c'est aussi une relation qui est nécessaire à la vie qu'on donne à l'objet. Comme quand on accompagne une personne âgée. Pour l'aider à marcher. Comme quand on aide quelqu'un un peu malade ou un peu quelque chose. Il y a une distance, si on est trop loin, la personne tombe, ou alors on n'arrive pas à la porter. C'est presque le même genre de relation.

Baptiste : J'ai une question, est ce qu'on peut animer sans manipuler ? Est-ce qu'il va y avoir la manipulation avant et l'animation après ? Parce que là je manipule et on peut ne jamais animer un objet comme on disait. Mais est ce qu'on peut animer, créer un personnage sans jamais le toucher ? Par exemple si je prends les deux tasses, là, je les ai déjà montrées, donc il y a déjà un signe.

Joëlle Noguès : Oui, parce c'est ton focus, ton regard.

Baptiste : ça ne passe pas forcément par la main.

Joëlle Noguès : Dans le cadre d'objets, du théâtre d'objet, c'est beaucoup ça en fait. Une artiste qui s'appelle Agnès Limbos, qui justement définit le théâtre d'objet par ça, c'est à dire que c'est l'acteur face à l'objet et donc quel regard tu portes sur l'objet et donc quel regard tu vas amener sur cet objet. Je repense à ... Je ne sais plus dans quelle pièce il y a un fusil accroché. C'est dans « Axe » je crois. Juste en regardant, parce qu'il y a un fusil accroché dans son salon, elle le regarde et là on comprend qu'elle veut tuer son mec.

Emilia Taurisano : Mais ça, ce n'est pas de l'animation.

Cécile Cholet : Pour moi là, dans l'exemple précis que tu donnes, le fusil est un accessoire.

Baptiste : Oui, c'est ce qu'il n'a pas une vie propre, le fusil. Ce n'est pas le fusil qui veut tuer, c'est toi qui veux utiliser le fusil pour tuer quelqu'un.

Noémie Géron : C'est une magnifique entrée en matière. On a plein de choses à explorer entre cette notion d'espace entre l'interprète et l'objet. Ces questions d'énergie, ces questions de focus du regard. Joëlle, est-ce que tu as envie d'ajouter quelques mots pour conclure ?

Joëlle Noguès : Je pense qu'on a effectivement balayé beaucoup de choses fortes intéressantes dans ce rapport entre jonglage et marionnettes. Ce que je disais au départ, c'est que moi, le jonglage, je n'y connais absolument rien et je suis vraiment complètement nulle, mais par contre j'aime bien manipuler. Cela dit, on parle de dramaturgie, on a un peu parlé de dramaturgie où ça se situait, et cetera. Mais je pense qu'on pourrait aussi parler d'écriture. Et je pense que là aussi, il y a à voir avec le jonglage, c'est à dire que, pour moi, la marionnette, c'est aussi une écriture dans l'espace. J'ai été un peu formé par des Japonais pour qui il y a un début dans le geste et il y a une fin. C'est comme une écriture dans l'espace. Et je pense que par rapport au jonglage, il doit y avoir quelque chose là-dedans aussi. C'est cette écriture du mouvement marionnettique qui est aussi très important et qui fait partie justement de l'interrogation dramaturgique qu'on peut avoir sur un spectacle.