HORS SERIE 04 JUILLET 2011

2007 2010
Saisons de la marionnette

manip

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

(hors-série)

Une publication THEMAA Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés

EDITO

Explorer le rapport scénique et artistique entre les marionnettistes et les musiciens est une expérience qui met à jour la richesse de la créativité aujourd'hui. Pourtant, à traverser les époques, on constate que la musique et le théâtre de marionnette partagent la scène depuis longtemps. L'histoire récente montre également que le lien entre marionnettistes et musiciens n'a fait que se confirmer jusqu'à nos jours et a marqué le XXe siècle d'innovations autant pour les musiciens que pour les marionnettistes.
Cependant, contrairement à certains pays de traditions plus ritualisées, la rencontre de ces deux arts n'est pas chose naturelle en France. C'est sans doute l'éclatement contemporain des codes qui nous amène à nous interroger sur les points de dialogues entre les deux secteurs, en même temps qu'il permet la diversité des propositions.
La création transdisciplinaire est prolifique, forte de partages de savoirs et d'expérimentations.
La recherche l'accompagne. Autour des Rencontres Nationales Marionnettes et Musiques, organisées par THEMAA à la fin de l'année 2010, en voici quelques échos.

> Evelyne **LECUCQ** et Emmanuelle **CASTANG**

manip hors serie n°4 marionnettes et musiques / JUILLET 2011

Journal trimestriel publié par **l'ASSOCIATION NATIONALE DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES ET DES ARTS ASSOCIÉS (THEMAA)**
24, rue Saint Lazare 75009 PARIS
Tél. : 01 42 80 55 25
E.mail : themaa@orange.fr
Site : www.themaa-marionnettes.com
L'Association THEMAA est subventionnée par le Ministère de la Culture (D.G.C.A.) et par la Région Ile-de-France (Emploi-tremplin) et par le Pôle Emploi.
THEMAA est le centre français de l'UNIMA
THEMAA est adhérent à l'UFISC

Directeur de la publication : ***Pierre Blaise***
Rédactrice en chef pour ce numéro : ***Evelyne Lecucq***
Coordinatrice pour THEMAA : ***Emmanuelle Castang***
Retranscriptions : ***Caroline Nardi Gilletta***
Relecture : ***Elvire Deforge***
Conception graphique et réalisation : ***www.aprim-caen.fr*** - ISSN : 1772-2950

Pour aider MANIP, le journal de la Marionnette, vous pouvez participer à son développement en nous versant 10 € (chèque à l'ordre de « Association THEMAA »).

SOMMAIRE

EN AMONT DES RENCONTRES [03 - 11]

[03-04] Jacques Chesnais, l'union entre l'action scénique et la musique

[05] L'ombre de la musique

[06-07] Points, lignes, plans, volumes : le Théâtre sans Toit

[07-08] Conversation en zone industrielle Nord de Bourg en Bresse - 20 juin 2008

[08-09] La musique : une complicité de longue date

[09-10] Parvenir à un état de vibration

[11] La musique créée pour le théâtre de marionnettes : une diversité de styles

RENCONTRES NATIONALES [12 - 17]

[12-14] Les trois journées de Rencontres

[14-15] Se poser des questions ensemble

[15] Composition en temps réel et correspondances entre les arts

[16-17] Des chanteurs – manipulateurs

[17] Un personnage à part entière

AU-DELÀ DES RENCONTRES [18-20]

[18] Quelques échos des participants au laboratoire de l'Union des Musiciens de Jazz

[19] L'imbrication ouverte

[19] Une composition sur le vif

[20] Quelques échos des laboratoires de Royaumont
En bref

Clotilde Payen (marionnettiste) et Delphine Demont. © AMANKAÏ ARAYA

Magnétophone et ampli des Comédiens de Bois de Jacques Chesnais avec le Petit Chaperon rouge et le loup.

JACQUES CHESNAIS, L'UNION ENTRE L'ACTION SCÉNIQUE ET LA MUSIQUE

La fille et collaboratrice de l'un des plus grands marionnettistes français du XXe siècle retrace l'histoire d'une relation exigeante et innovante avec, en toile de fond, les conditions techniques et économiques d'une époque.

Jacques Chesnais[1] aimait la musique mais ne jouait d'aucun instrument. Visiblement, il aurait apprécié la direction d'orchestre (je l'ai souvent vu écouter des enregistrements en battant la mesure quand il était en recherche de ce qui serait adapté à ce qu'il souhaitait mettre en scène). Il avait surtout un grand sens du rythme.

Au début de sa carrière, il utilise d'emblée le langage musical comme accompagnement de ses marionnettes, ainsi qu'en témoigne *Le Jardinier*, une de ses premières œuvres, présentée en 1934 comme un petit ballet sur une musique de Boccherini.
Cependant il pratique aussi le langage parlé, que ce soit au canevas au Pavillon Nestlé durant l'Exposition de 37 ou au Centre Kellermann, ou à partir d'adaptations de textes classiques qu'il écrit pour marionnettes comme *Les Précieuses ridicules* de Molière qu'il monte à gaine ou *La Tempête* de Shakespeare qu'il monte à fils avant 1939.
Quand il commence à utiliser la marionnette, il ne faut pas oublier que le seul moyen musical exploitable pour un spectacle, en dehors de musiciens en chair et en os, est le disque 78 tours qui ne fournit que trois minutes de musique enregistrée en continu. La technique – et les finances ! – limitent alors considérablement les possibilités d'utilisation d'accompagnement musical des spectacles.

En 1941, quand il remonte son théâtre, Jacques Chesnais ne repart pas complètement de zéro. Il a derrière lui une première expérience de présentation de marionnettes à fils au music-hall sous forme d'une série de courts « numéros » musicaux de trois à six minutes formant une présentation globale de vingt minutes.
Cela correspond aux habitudes de l'époque dans ce genre de spectacle.
Comme le music-hall et le cinéma, où l'on peut passer en attraction entre le documentaire et le grand film, constituent alors les débouchés naturels pour son activité professionnelle de marionnettiste, il va rapidement travailler, en dépit des difficultés matérielles d'alors, à reconstituer un programme de ce type pour lequel il choisit un accompagnement entièrement musical qui correspond aux exigences du genre. Il remonte rapidement *Les Acrobates*, *Diableries*, *L'Escarpolette*, *Le Fond de la mer*, *La Danse du ventre* et *Le Concert classique*.
Dans ce type de prestation, pour l'accompagnement musical, il utilise des disques 78 tours existants, avec un « double plateau » pour les numéros de six minutes. Cependant, comme il y a le plus souvent un orchestre au music-hall, il demandera par ailleurs à Madeleine Perissas d'établir des partitions pour les musiques qu'il utilise (conducteur, piano, 1er et 2ème violon, alto,

>> suite p.4

suite de la p.3

Jacques Chesnais utilisant un double plateau.

>> violoncelle, contrebasse, clarinette, hautbois, flûte, basson, saxo, trompette, trombone, batterie). Cela lui permettra d'assurer au coup par coup, en fonction de la composition plus ou moins limitée des orchestres présents, l'accompagnement par orchestre de ses marionnettes comme c'est le cas pour les autres attractions qui passent au programme.

Parallèlement, il envisage de monter un petit opéra, reprenant par là une vieille tradition des marionnettistes. *Bastien et Bastienne* de Mozart le séduit mais, les exigences financières excluant un accompagnement d'orchestre et de chanteurs pour le spectacle, il lui faut un enregistrement qui n'existe pas alors. L'association Jeune France avancera à Chesnais l'argent nécessaire pour que six disques de grande qualité – avec l'orchestre de chambre du Conservatoire sous la direction d'André Cloez, Marta Angelici de l'Opéra comique dans le rôle de Bastienne, Paul Derenne dans le rôle de Bastien et Pierre Mondé dans le rôle de Colas – sortent des presses de l'Anthologie sonore. Il s'agit d'une version légèrement écourtée de l'œuvre dont la vente au public devra éponger peu à peu la dette de Jacques Chesnais. (Il est intéressant de noter que celle-ci ne se trouvera levée que dans les années 50 alors que le microsillon apparaît, si bien que son investissement ne rapportera jamais à Chesnais). C'est cette version de l'Anthologie sonore qui sera toujours utilisée par les Comédiens de Bois, même après l'apparition du magnétophone pour lequel elle sera transcrite sur bande.
Dans la foulée, Jacques Chesnais prépare un « grand spectacle » qu'il souhaite présenter dans un grand théâtre parisien – ce sera la Comédie des Champs Élysées. Outre *Bastien et Bastienne* et les « numéros » de music-hall, celui-ci comprendra des chansons françaises et des petits scenarii imaginés par le marionnettiste qui demande alors à différents compositeurs gravitant dans l'orbite de Jeune France de composer pour lui des musiques de scène réalisant « l'union parfaite entre l'action scénique et la musique ». Madeleine Perissas harmonise pour lui *Le Tambour et la Rose*.
Le thème de la chanson populaire *Trois jeunes tambours*, revisité par Chesnais devient ainsi une parodie d'opéra comique avec duo d'amour, valse, air de basse, air de ténor, crise de nerf vocalisée du soprano, le tout accompagné d'effets comiques de voix. Marcel Delannoy, pour sa part, fait de *Malbrough s'en va-t-en guerre* un savoureux mélange de musique bouffonne et dramatique.
Il compose aussi six minutes de musique originale à programme pour la *Pastorale*, imaginée par Jacques Chesnais.
De la même manière, Henri Sauguet compose sur thème pour les marionnettes de Jacques Chesnais *La Cigale et la Fourmi* (trois minutes) et André Jolivet *La Pêche miraculeuse* (morceau plus connu sous le titre de Marine) et *Ballet des étoiles* (six minutes). Toutes ces compositions ou harmonisations font alors l'objet d'enregistrements sur trois disques de l'Anthologie sonore, moyennant un contrat du même type que celui établi pour *Bastien et Bastienne*. Créés en 1945, le *Ballet des étoiles* et la *Pastorale* feront partie du programme international de Chesnais à partir de cette date.
Comme il est hors de question pour Jacques Chesnais de pouvoir intégrer à sa troupe un orchestre, notamment pour des raisons financières, l'utilisation du disque s'avère la seule solution viable pour l'accompagnement musical de son spectacle. La durée d'une face de disque 78 tours (trois minutes) n'est probablement pas sans relations avec son choix de la durée des séquences qu'il monte à cette époque. Cela restera longtemps son échelle de temps pour ses créations, même si, progressivement, avec l'évolution de la technique (microsillon, dictafil, magnétophone) il allongera certaines séquences musicales jusqu'à onze minutes vingt quand il commandera à Madeleine Perissas la musique d'*Arlequin marchand de couleurs* en 1956.
Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que la technique de la marionnette à fils rend difficile l'improvisation. Elle a son rythme, mais il ne peut que difficilement être accéléré. La musique permet de fixer durablement le rythme propre de la marionnette à fils. Des considérations techniques ont probablement aussi présidé au choix de la musique comme accompagnement des créations de Jacques Chesnais.
Évidemment, faire composer de la musique à son usage et la faire enregistrer constitue un luxe, une opportunité (plus ou moins exceptionnelle), mais ne permet pas de répondre à tous les besoins. Chesnais utilisera donc, tout au long de sa carrière, des enregistrements de disques du commerce qu'il choisit soigneusement, essentiellement en fonction du rythme donné par le chef d'orchestre ou les musiciens aux passages qu'il compte utiliser. Pour lui, il doit toujours y avoir adéquation entre le rythme de la musique et le rythme de la marionnette à fils. L'écoute d'une musique pourra être à l'origine d'une idée de scenario, mais c'est, la plupart du temps, la mise en scène envisagée qui guide le choix de la musique enregistrée dont le tempo est essentiel.

Sauf dans les cas où la nature du contrat et les conditions locales incluront l'utilisation d'un orchestre vivant existant sur place, les spectacles de Jacques Chesnais seront toujours soutenus par des enregistrements. Cette pratique présentait pour lui le double avantage de la facilité d'usage pratique et de la régularité d'exécution. Elle permettait aussi de toujours limiter l'équipe à quatre ou, au plus, dans certaines tournées, cinq personnes, ce qui préservait l'équilibre humain et financier de la compagnie. (A ma connaissance, parmi les troupes de marionnettes internationales, seules les marionnettes de Salzbourg ont gardé longtemps les possibilités matérielles de tourner avec musiciens et chanteurs.)

L'intérêt de Jacques Chesnais pour la musique en relation avec les marionnettes est sensible tout au long de sa carrière. Le langage musical est pour lui le langage international par excellence, un langage universel qui convient particulièrement aux marionnettes. Il monte *L'heure espagnole* de Ravel en 1956 et ses cartons à dessins sont remplis de projets de décors et de personnages pour *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla et pour *Geneviève de Brabant* d'Erik Satie. Même quand, dans les années 50, il se tourne à nouveau vers le texte pour présenter des spectacles plus particulièrement destinés aux enfants, il établit des découpages où il intercale des complaintes musicales dont il confie la création à des auteurs-compositeurs-interprètes du moment. Il s'intéresse très tôt aux ondes Martenot et aux curieux instruments créés par Jacques Lasry dont les compositions accompagneront les présentations de *50 Ans d'élégance française*.
On peut dire que Jacques Chesnais a toujours tendu à réaliser dans ses représentations l'union entre l'action scénique et la musique, et que sa collaboration avec différents compositeurs lui a permis de créer des atmosphères particulièrement bien adaptées aux marionnettes.

> Marion CHESNAIS

[1] (1907 -1971)

L'OMBRE DE LA MUSIQUE]

La musique s'est tue : le silence l'avait quittée. Volter Notzing

Le théâtre nous a habitués à ses représentations où la musique n'apparaît plus que furtive et diffusée, à l'état d'accessoire.
Dans le spectacle vivant (puisque désormais il en existe un autre qu'on ne qualifie pas ou seulement par le fait qu'il ne l'est pas, vivant) le théâtre est le seul à se révéler aussi pingre avec la musique. Tous les autres types de représentations font toujours appel à elle, même si souvent elle s'avère enregistrée. Une musique qui a cessé d'être vivante. Toutes les fêtes, manifestations, représentations, cérémonies humaines ont toujours reçu couleur et respiration de la musique. Le musicien a été de tous temps aux côtés du conteur, du chanteur, du danseur, de l'acrobate, du poète, du sorcier, du masque, de la marionnette, des ombres, de l'acteur. Pourquoi le théâtre l'a-t-il peu à peu écartée de la scène ?

Le théâtre d'ombres et aussi d'autres formes spectaculaires, considérées comme à la lisière du théâtre, continuent à préserver cette familiarité avec la musique vivante. On s'en étonne et il me semble que c'est plutôt cet étonnement qui est étonnant. Ces spectacles, en fait, persévèrent à maintenir un lien étroit, indissoluble, avec la musique, un lien noué à l'aube des temps alors que le théâtre a choisi, à un moment de son histoire, de l'écarter de la scène.
La naissance du théâtre d'ombres est plus ancienne que le théâtre d'acteurs et ce sont les conteurs et les musiciens qui l'ont fait survivre jusqu'à nos jours. Ce théâtre a échappé à l'emprise de la littérature, a développé un jeu très particulier comportant, dans sa forme traditionnelle, trois éléments indissociables : un récit porté par la voix d'un conteur ; des images sur un écran, souvent d'une grande beauté plastique ; la musique, jouée en direct par des musiciens groupés, derrière l'écran, autour du conteur manipulateur.

Bertrand Lemarchand, créateur et interprète de la musique du spectacle de Roland Shön, *Le Montreur D'Adzirie*, mise en scène d'Hervé Lelardoux, 2006. © D.R.

Il importe de se souvenir que Méliès, l'inventeur du spectacle cinématographique (redoutable adversaire du spectacle vivant, qui a fait s'éteindre la plupart des écrans de théâtre d'ombres en Europe) a été profondément inspiré par les projections d'ombres, de lanterne magique, qu'il avait vues et même organisées. Les images qu'il a créées étaient captées par une caméra fixée devant la scène, comme le regard d'un spectateur devant l'écran d'un théâtre d'ombres. Muettes, elles étaient toujours accompagnées d'une musique jouée en direct par des musiciens.

Quand le cinéma devint parlant et donc musical, les musiciens disparurent de la fosse des salles de projection pour se consacrer à écrire et interpréter des musiques rehaussant la luxuriance de ses évocations. Il leur a ouvert un champ de recherche et de création que le théâtre ne leur proposait plus que rarement. Ils contribuèrent ainsi à faire du cinéma le spectacle populaire que nous connaissons, héritier des spectacles à grands effets d'illusion que le théâtre ne pouvait plus réaliser à la même échelle.
Ne pouvant rivaliser avec cette énorme machine à rêves dont le poids économique allait croissant, le théâtre n'a dû sa survie qu'en magnifiant « l'ici et maintenant » de la représentation. Inviter le spectateur, dont le quotidien est maintenant envahi en permanence par les images et les sons retransmis par des machines, à s'émouvoir de la réalité d'une illusion qu'il voit se créer, qu'il participe à créer.
Je persiste à croire que la musique, lorsqu'elle apparaît dans un spectacle, ne prend toute sa force qu'interprétée en direct par des musiciens. En fait je ne puis imaginer un spectacle sans la présence de musiciens. Cette conviction, je la dois sans doute aux émotions d'enfance que suscitèrent les seuls spectacles, qui n'ont rien à voir avec le théâtre, auxquels j'ai pu assister : les messes, les représentations de cirque, les corridas. Le théâtre, je ne l'ai découvert que beaucoup plus tard et je me souviens d'avoir été surpris par l'absence des musiciens. Je les attendais comme d'autres attendent Godot. Il manquait un peu de vent pour agiter les feuilles de l'arbre.
Ma première rencontre avec le théâtre d'ombres, un spectacle traditionnel de l'Inde du Sud, a été pour moi décisive. Dans mon souvenir, c'est le plus beau film que j'ai jamais vu, le plus beau parce que je pouvais participer, en tant que spectateur, à sa réalisation, ce qu'on ne peut jamais faire au cinéma. Les musiciens construisaient à vue le tremplin sonore d'où la voix du conteur pouvait s'élever et rebondir sans fin. La musique n'illustrait pas les images, ne les enrobait pas non plus d'une sucrerie émotionnelle. Elle donnait plutôt l'impression d'être la retranscription sonore de l'énergie et de la sensibilité qui parcouraient le spectacle, comme le trajet bleu des veines sous une peau.

Je reviens à ma question : pourquoi le théâtre a-t-il écarté la musique vivante de la scène ? Je ne saurais y répondre, cette question est trop vaste pour mes bras, mais je peux constater que depuis plusieurs années, les musiciens sont plus fréquemment invités sur les scènes et autres espaces où se joue maintenant le théâtre. L'ombre de la musique vient à nouveau s'attacher aux pas des comédiens comme pour souligner plus fort encore le caractère précieux de ce moment vécu ici et maintenant. Même les grandes vedettes du rock, en raison de l'effondrement de la vente des CD, ont recommencé, l'été, à organiser de grands concerts, jugés plus rentables !

> Roland SHÖN, août 2008

ROLAND SHÖN est auteur, montreur d'ombres, marionnettiste, metteur en scène et plasticien. Depuis 1978, il dirige le Théâtrenciel.
www.theatrenciel.fr

[POINTS, LIGNES, PLANS, VOLUMES : LE THÉÂTRE SANS TOIT]

C'est dans le silence et l'immobile que se composent la musique et le geste. C'est dans l'air et dans l'espace qu'ils se révèlent. Instruments : objets en suspens, dont le jeu ne tient qu'à un mouvement humain.
Les marionnettes sont instruments de théâtre comme on dit instruments de musique. Nous cherchons un théâtre de marionnettistes, un théâtre d'instrumentistes. Pour ce faire, nous tenons à associer compositeurs et musiciens avec plasticiens et manipulateurs, dans un esprit de curiosité.

Moment de soundpainting dirigé par Jean-Luc Ponthieux, la cave Dîmière d'Argenteuil, 2008 © JEAN-YVES LACÔTE

Expériences de la musique dans les spectacles

Grégoire Callies monte *Jean Sébastien ou la mémoire d'un ruisseau* et me voici interprétant Bach, Buxtehude et consorts avec des marionnettes en guise d'instruments. Hélène Martin et Michel Arbatz créent un spectacle musical sur un texte inédit d'Aragon, et me voici interprétant Chagall voltigeant avec un bunraku. Isil Kasapoglu fait venir de Turquie la grande chanteuse Ayla Algan pour son petit Hodja, dont Karina Chérès avait réalisé les marionnettes miniatures, et je rencontre Jojo, aux percussions… Jojo, c'est Joël Simon. Musicien et sonorisateur auprès de Stuart Seide, Antoine Vitez, Christian Jehannin, Bernard Sobel, accessoirement directeur technique à Chaillot, l'Opéra Bastille, la Cité de la Musique… Il a créé pendant plus de dix ans les musiques de mes projets. Au point de donner une atmosphère, un timbre particulier aux spectacles, identifiables au-delà des embardées esthétiques.
A la « petite musique » de Joël Simon on reconnaissait le Théâtre Sans Toit.

Bandes sonores

Joël Simon travaille à l'estime. C'est-à-dire qu'il apprécie la durée et les accents d'une scène avant qu'elle ne soit achevée. Il propose un matériau sonore qui, imperceptiblement, influencera la scène. Qui ne s'impose pas. Une musique si juste qu'on ne devrait pas y prêter attention ! Ce qui, s'agissant de marionnettes, est l'animation même : l'invisible respiration des choses. Jojo est discret comme un marionnettiste. En retrait, il fait entendre comme le marionnettiste montre. Et sur cette tenue - retenue - opportunément, il peut lancer le développement fanfaron ou mélancolique d'une mélodie choisie, au moment exact.

Musiciens en scène

Lucile Bodson nous présente un jour de drôles de musiciens. Jean Pierre Arnaud, premier hautbois à l'Opéra de Paris, et Marine Pérez, flutiste soliste à l'orchestre de Stuttgart. Formation musicale déjà reconnue à l'époque, le « Carpe Diem », cherche à rencontrer des marionnettistes pour jouer « autrement » (c'est la grande époque du Théâtre de la Marionnette à Paris où tous les espoirs sont encore nourris de la construction imminente d'un lieu).
De cette rencontre est né *Romance dans les graves*. Les musiciens sur scène se plient volontiers au jeu dramatique. Ils évoluent parmi les marionnettistes dont les castelets sont des pupitres.
Ces « ambulations », ces suspensions, ces chassés-croisés constituent, dans la profondeur du plateau, le vocabulaire initial d'une partition virtuelle au sol, qui relie en tension et en détente Tchékhov à Borodine. Qui relie le théâtre à la musique.

Choyée du Département : la musique

Pendant sept ans, notre résidence à Argenteuil et dans le Val d'Oise n'aura été que l'extension de ces recherches musicales-théâtrales engagées à ce moment. Les navettes fusent entre les arts, pour peu qu'ils s'appuient sur un terrain social et culturel bien caractéristique. La connivence avec les compositeurs, avec les musiciens du département et d'ailleurs, a engendré les créations du Théâtre Sans Toit. Parallèlement s'est développée une réflexion profonde sur la pédagogie du théâtre. Aujourd'hui l'orientation artistique reste celle de la pratique de la marionnette en conjonction avec la pratique musicale.

Un théâtre partiel

Fort de ces acquis, il ne s'agit pas pour la compagnie de réaliser un « théâtre total », mêlant le jeu, la musique et les arts plastiques.
Au contraire, j'aurais paradoxalement tendance à vouloir séparer les éléments artistiques, pour les faire valoir l'un par l'autre.
Ce n'est pas maladresse de mise en scène.
À dessein, comme les cubistes faisaient apprécier les choses par la multiplication des points de vue, j'essaie de distinguer la musique du jeu, dans le temps de la représentation. Proposer un « théâtre-concert » dont la statique se fonde sur le silence et l'immobile, et se développe par le son et le mouvement.
Mais à quoi bon séparer la musique de l'action, séparer le texte de l'image, séparer l'image de l'animation ? C'est un chemin pour le moins paradoxal à une époque où tout bouge et clignote en même temps dans un même espace. Peut-être pour jouir de la position de l'ingénu devant quelques arts épars disposés au théâtre.

Écriture instrumentale

L'analogie entre l'instrument de musique et la marionnette me semble aller de soi. Ce sont deux objets conformés pour jouer, dont l'interprète tire expression. La grande différence entre eux est dans l'écriture. Il n'y a pas de partition pour marionnette. Les tablatures ou les chorégraphies peuvent impulser des idées si l'on tient à prolonger la comparaison. Toutefois, au-delà d'un jeu d'intelligence, certaines codifications peuvent se révéler des outils de recherche captivants.
Voici pour partie, effrontément écourtée, un extrait de la réflexion de Rudolf Laban (chorégraphe)[1], qui rejoint celle de Kandinsky (arts plastiques)[2].
• Chaque mouvement part d'un point (le point fixe).
• D'un point à l'autre chaque mouvement fait un trajet (une ligne dynamique).
• Quand au moins deux lignes font un angle elles déterminent une surface (un espace plan)
• La multiplication des plans crée un volume.
On voit dans ces quatre assertions la description d'une partition de musique, avec sa notation traditionnelle, en convenant que « le volume », correspond au son émis.
On y voit les principes fondamentaux de la peinture, de la sculpture, de l'architecture…
La marionnette y fait bonne figure avec sa forme ajoutée au monde, la conception de ses articulations et de ses contrôles. (Le « théâtre d'objet », lui, choisit un objet extrait du monde. De même, le musicien à côté de son piano, peut composer avec lampadaire, fleurs séchées, ou trousseau de clefs une « musique

PIERRE BLAISE est directeur artistique du Théâtre sans Toit et actuel président de THEMAA.
www.theatresanstoit.fr

chauve[3] ».) On y voit les bases du mouvement (par exemple, dans l'environnement du théâtre, les références à l'enseignement de Jacques Lecoq sont parlantes).
On y voit les bases de la mise en scène. Essentielle dans un domaine (la marionnette) où les éléments peuvent jouer de la fulgurance de l'apparition, de la disproportion, de la métamorphose...
Bref, de la liberté propre à ce théâtre de toutes les conventions.

Jalons pour un langage

Une écriture au sens strict, de musique et de marionnette, est peut-être à inventer. Mais il me semble plus immédiatement efficace de s'accorder sur des repères communs, facilement appréhendables, entre des artistes de formations, d'expériences et de pratiques aux antipodes les unes des autres. A une époque où tous les arts s'exposent à l'envi sur scène, il ne me paraît pas inutile de faire référence à ces simples données du siècle passé. Dans mon travail de metteur en scène et dans ma pratique d'enseignant, j'en suis revenu à ces quatre petits termes « points, lignes, plans, volumes ». Ils constituent le vocabulaire initial, suffisant au dialogue créatif. Est-il si étrange de prévoir le théâtre de marionnettes comme on entend la musique ? En soi. Sans imitation. Sans histoire.

Objets composés

Lors de l'ouverture des « Rencontres marionnette et musique » à la Cave Dîmière d'Argenteuil, l'une des interventions aura été la démonstration de « direction gestuelle » entre musiciens et marionnettistes.
Une formation composée d'un trio de cuivres d'un côté et de deux marionnettistes de l'autre a improvisé sous la direction instantanée de Jean Luc Ponthieux. Yasuyo Mochizuki manipulait un quadrangle blanc, et Brice Coupey une marionnette à gaine. La beauté de la réalisation était dans l'ensemble du mouvement des formes et des sons comme dans leur précision, surtout si l'on considère leur spontanéité.
Le seul préalable à l'expérience aura été dans l'apprentissage sommaire de quelques signes convenus entre Jean Luc Ponthieux et les interprètes. Ce langage de composition immédiate est une ancienne pratique dans le jazz ou la musique chorale. Il précède l'imprimatur de Walter Thompson[4] qui a considérablement détaillé et développé ce langage à d'autres domaines.
« Objets composés » est le titre générique d'une recherche actuelle du Théâtre Sans Toit qui emprunte ces techniques « d'écriture sur le vent ». C'est en rapprochant l'abstraction musicale et la densité matérielle de la marionnette que je conçois, au théâtre, la notion d'instrument. L'ouïe semble bel et bien née du toucher.

> Pierre BLAISE, juin 2008

[1] Rudolf Laban, *Espaces dynamiques*, Contredanse, Bruxelles, 2003.
[2] Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Gallimard, Folio Essais, 1991.
[3] Jean-Pierre Armengaud, *La M usique chauve de Jean Dubuffet*, Séguier, 1991.
[4] Le soundpainting

CONVERSATION EN ZONE INDUSTRIELLE NORD DE BOURG-EN-BRESSE - 20 JUIN 2008

Maya Abgrall, actrice culturelle dans l'univers du cinéma et spectatrice de théâtre, interroge Emilie Flacher, metteur en scène de la compagnie Arnica, et Thierry Küttel, musicien, compositeur et chanteur.

Thierry Küttel pendant une répétition des *Danaïdes*.
© LAURENCE POLIGNONE

MAYA ABGRALL : Pourquoi ce lien très fort entre dramaturgie parlée, gestuelle et musicale, dans *Les Danaïdes*[1] ?
EMILIE FLACHER : La marionnette est un art du mouvement qui appelle la musique. Dans mes spectacles, la manipulation est à vue, donc le musicien aussi. J'ai envie que tout soit en actes, devant le spectateur, qu'il n'y ait pas de hors-champ. Il y a un parallèle entre le manipulateur et sa marionnette, d'une part, et le musicien et son instrument, d'autre part. Le langage théâtral que nous cherchons mélange plusieurs arts : la musique, l'art plastique, le théâtre, et c'est dans ce mélange que nous trouvons notre terrain d'experimentation.
THIERRY KÜTTEL : Tout part de la construction dramaturgique imaginée et conduite par Emilie. Il n'y a pas de dissociation, d'addition après coup de la musique. Il s'agit pour moi de retranscrire en sons les partis pris de départ. La musique, tout en possédant sa ligne propre, doit soutenir la dramaturgie, lui permettre de se développer.
EF : Plus je réfléchis à la transdisciplinarité, plus je pense que c'est une histoire de générations.

Est-ce pareil dans les autres spectacles de la compagnie ?
EF : Pour *Rafistoler l'horizon*, il s'agissait d'un montage de textes sur l'utopie. Le spectacle alliait scènes de marionnettes et parties chantées. Même les deux musiciens-chanteurs (Thierry Küttel et Aurélie Négrier) manipulaient. Cet aspect « additionnel » tenait du projet lui-même. Comme nous l'avions fait pour *Soliloques sur une planche à repasser*. D'ailleurs ça fonctionnait peut-être mieux pour *Soliloques* ; la musique répondait aux soliloques du personnage, des textes intimes, assez durs. Elle reprenait ses pensées pour les donner au spectateur par la chanson.
Le spectateur était témoin de ce qui se jouait, du côté de l'intime, par le biais de la musique, et plus particulièrement de la chanson.
Pour chaque projet c'est différent. Il faut sans cesse se renouveler, partir du projet dramaturgique. Ceci dit, dans tous les spectacles que l'on a montés, la musique était là, dès les premières répétitions. Ce qui change avec *Les Danaïdes*, c'est que nous avons travaillé avec Thierry, musicien et compositeur, dès le début du projet, en amont des répétitions. Encore une fois, c'est lié au projet.
Les Danaïdes est une tragédie grecque, c'est à dire une alternance de parties chantées et dialoguées. En quelque sorte, ça rejoint l'opéra.
J'essaie de penser la musique comme un tout, une ambiance globale, pas quelque chose qui viendrait illustrer des scènes. La musique = le mouvement = le texte ; tout cela forme un ensemble.
D'ailleurs, il y a une sorte de phrasé musical dans la manipulation des marionnettes, c'est ce que je recherche.
TK : Ce dont on s'est aperçu dans le travail, c'est que la musique, en plus d'inscrire l'action dans un temps, peut aussi créer des espaces, donner à sentir des différences de plan, d'échelle. La musique peut par exemple être dans un rapport d'identité, d'identification possible avec la marionnette, sur un même plan – on peut imaginer que la musique sort d'elle, l'accompagne ou donne à entendre, transposé, ce qu'elle porte en elle. Elle peut aussi dépasser complètement la marionnette, l'inscrire, l'englober dans un cadre plus large, il n'y a alors plus de lien empathique avec la marionnette mais un lien d'une autre nature. Rien que la position choisie est déjà vecteur de sens.

Comment se sont passées les premières répétitions des *Danaïdes* ? Par quoi avez-vous commencé : texte, musique, manipulation, mise en espace ?
EF : J'ai basé ces premières répétitions sur le mouvement, la musique et l'espace. Pas de texte, il viendra après. J'avais envie pour ce spectacle que le texte vienne du mouvement. Ce que je recherche dans mes mises en scène, c'est comment raconter une histoire avec des couleurs, des mouvements. Des couleurs rouges, des couleurs musicales, etc. Mais il y aura du texte quand même, je tiens au texte ; seulement, pour moi, il a la même importance que le reste.
TK : Depuis le début des répétitions, la musique est présente sous formes d'improvisations. Les manipulateurs l'incluent ainsi implicitement

>> suite p.8

suite de la p.7

>> comme un des points d'appui possibles de leur jeu. Inversement, leur jeu donne du grain à moudre à la construction musicale. C'est une bonne façon de faire en sorte que tout soit en lien, en relation dès le départ.

Pourquoi placer les musiciens, en l'occurrence Thierry Küttel ici, sur la scène, avec les manipulateurs ?
EF : Je trouve que Thierry a un rapport marionnettique quand il joue de la musique dans les spectacles de marionnettes, il donne vie à la marionnette. Avoir une position marionnettique, c'est être au dehors de l'objet que tu sers, comme un décentrement. On cherche une certaine forme de distance, de décalage par la marionnette et par la musique.

Le rapport à la voix parlée, chantée ? Ce n'est pas un hasard si tu travailles depuis trois spectacles avec Thierry Küttel, qui est également chanteur ?
EF : Thierry vient du rock. Il a une conscience scénique, une présence. Il donne à entendre comme à voir.
TK : L' intérêt que je porte aux croisements du texte et de la musique m'a amené très vite à la chanson. Pour ce qui est du rapport à la musique, sans doute que la façon dont on aborde une discipline est décisive. J'ai commencé à faire de la musique Rock avec les copains sans savoir en faire. Ce qui comptait, c'était ce qui se dégageait de ça, ce que ça produisait comme effet sur les gens. J'ai gardé ce rapport intuitif et empirique à la musique.
EF : Apprendre par soi-même, ça amène à plus d'écoute, plus d'énergie aussi. J'ai commencé à faire du théâtre et de la marionnette de la même façon que Thierry de la musique. J'avais envie de faire des spectacles et je les ai montés. Après, j'ai suivi des cours, des formations. Mais commencer sans bagage véritable implique un certain rapport à ce qu'on fait, on sait ensuite ce que l'on recherche dans des formations complémentaires.

Et pour cette commande autour de la musique baroque ?
EF : Le Théâtre de Bourg-en-Bresse, dans lequel la compagnie Arnica est en résidence pour trois ans, m'a passé commande d'un opéra baroque, projet d'action culturelle en partenariat avec le Centre culturel de rencontre d'Ambronay (festival de musique baroque) et le conservatoire de musique de Bourg-en-Bresse. Il s'agissait de mettre des amateurs en scène, de les initier à la marionnette et de jouer l'opéra avec les élèves du conservatoire, dirigé par Léonardo Garcia Alacorn, un professionnel. Là, j'ai été confrontée à un répertoire que je ne connaissais pas et à un orchestre, ce qui change le rapport : l'orchestre doit déjà jouer la partition et bien la jouer ensemble, ce qui donne une autre relation à la marionnette. L'orchestre ne peut pas être en empathie avec les personnages et l'action, les solistes par contre le peuvent et c'est avec eux qu'il serait interessant de travailler sur une position de marionnettiste à distance de la marionnette. Le spectacle a eu lieu fin mai 2008 : un orchestre de 50 musiciens et chanteurs sur scène, à vue, accompagnaient des marionnettes et des paysages marionnettiques. Ce fut une belle rencontre avec le chef d'orchestre et aussi avec l'opéra.
L'opéra, dans sa forme même qui pose la musique, le chant et le sens au même plan, est formidable pour travailler les mouvements d'objets dans l'espace ; et la dissociation entre chanteur et marionnettiste qui servent le même personnage, la même effigie, amènent une poésie et une certaine écoute de la musique. Cela m'a donné envie de créer un opéra, avec des professionnels cette fois, pour travailler cela plus profondément.

[1] Le spectacle a été créé au théâtre de Bourg-en-Bresse en janvier 2009.

http://compagnie.arnica.free.fr/

[LA MUSIQUE : UNE COMPLICITÉ DE LONGUE DATE]

Les musiciens du *Pierrot Lunaire*, compagnie Ches Panses Vertes.
© VÉRONIQUE LESPÉRAT HEQUET

Entretien avec Sylvie Baillon, metteur en scène et directrice du Tas de sable - Ches Panses vertes.

Comment te sont venues cette sensibilité au langage musical et cette compétence pour diriger des musiciens ?
J'ai une formation de dix ans de conservatoire en flûte traversière. J'ai été professeur de musique pendant dix ans. J'ai aussi fait du chant pendant plus d'un an. Et je vis avec un mélomane. Donc la musique fait partie de ma vie. Quand j'ai commencé la mise en scène, la musique électroacoustique a tout de suite fait partie de mes pinceaux par la collaboration avec Etienne Saur.

Quels ont été les différents aspects de tes partenariats avec des musiciens ?
D'abord une collaboration régulière avec Etienne[1]. Il compose de la musique concrète - sur bande autrefois, et maintenant sur disque dur.
Il a eu pour professeur Pierre Boeswillwald[2], qui a beaucoup travaillé la musique de scène et lui a transmis ce goût. La question qui nous tarabuste tous les deux est la fonction dramaturgique de la musique. Parce que, bien que ce soit de la musique enregistrée, elle peut avoir des fonctions dramaturgiques différentes. Je vais donner trois exemples :
• Dans *Dieu est absent des champs de bataille* (1990), elle appuyait le rite mortuaire. Etienne a travaillé sur des sons de guerre et de la voix : c'était un rite du souvenir et le son en fait partie. Et le chant à la fin célébrait le retour à la vie, pour ceux qui restent et suivent …
• Dans *Le Jeu du Roi* (1997), nous sommes partis de la musique du théâtre Nô, qui donne des états et qui permettait de conduire les personnages d'un moment à l'autre malgré l'écriture en séquences avec « noir plateau ».
• Dans *Drames Brefs 2* (2001), la musique servait de « noir plateau », et Etienne s'est saisi des sons que faisaient les acteurs dans leurs déplacements en scène.
Ce ne sont que quelques exemples, mais à chaque fois la question est posée, explorée. Il faut distinguer cette dramaturgie, d'une part, de la matière sonore, d'autre part, avec laquelle Etienne compose. L'une découle souvent de l'autre. Même si on ne reconnaît pas toujours à partir de quels sons il a travaillé, je suis convaincue que cela participe de la qualité du son et donc de l'émotion qu'il peut produire.
En 1999, j'ai eu envie de me mettre au service de sa musique et le spectacle *Samain* est né. Opéra pour musique électro-acoustique, bol tibétain et marimba, chanteurs et marionnettes. Le livret est de Catherine Zambon.
Cette musique peut aussi être scénographique : elle indique, évoque plutôt, les lieux où on se trouve. Etienne travaille avec la qualité du son et ce que les fréquences produisent comme effet d'émotions sur l'humain.

Ensuite, des musiciens m'avaient demandé de les mettre en scène. Un groupe de chanteuses, une compagnie de théâtre musical. Puis j'ai eu envie de mettre un musicien sur le plateau. Et ce fut *Un Don Quichotte* (2003). En collaboration avec Luc Herbaut, tromboniste, qui a composé la musique et que j'ai retrouvé sur *Les Retours de Don Quichotte.*
Ce fut aussi une commande de « Duo », une association de deux musiciennes, Jeanne-Marie Conquer, violoniste à l'Intercontemporain et Cécile Emery, professeur de piano au CRR d'Amiens. Nous ne sommes pas parvenues au *Pierrot Lunaire* tout de suite. Elles voulaient travailler sur un spectacle dans le cadre de l'anniversaire de Jules Verne. Ce qui ne me disait rien. J'avais un rêve : mettre en scène *L'Histoire*

du soldat de Stravinsky, mais nous n'avons pas eu les droits. Et un autre rêve, *Pierrot Lunaire* de Schönberg. Donc c'étaient des musiciens qui portaient le projet et qui avaient le désir d'autre chose qu'un simple concert. Avec une envie de marionnettes.

Qu'as-tu découvert dans l'aventure spécifique du *Pierrot Lunaire* ?
Mon souci était de deux ordres. Tout d'abord, comment mettre en scène une telle œuvre sans que l'image prenne le dessus sur la musique et sans être dans l'explication ? Le choix que j'ai pris était de la monter en allemand, avec un travail de « traduction » en français visible, mais à partir des poèmes d'Albert Giraud - à l'origine de l'œuvre - et non sur une traduction du texte allemand.
Le deuxième choix a été de travailler non pas sur un personnage identifié comme le Pierrot - c'est souvent la chanteuse - mais sur une évocation de ce que cela raconte. Du dérisoire (une manipulation d'un bout de tissu rouge) à du spectaculaire (transformé en battement de cœur) grâce à la reprise vidéo projetée sur un très grand écran qui englobait les musiciens.
Un travail sur l'époque de création de cette œuvre (1912), les peintres qui l'ont traversée (Klee, Kandinsky) et le Bauhaus (même si celui-ci est un peu plus tardif). Celui-ci m'a permis de trouver des lignes pour les costumes : je voulais que les corps des musiciens n'apparaissent pas. Qu'ils soient déstructurés. Et pour les images du Pierrot nous sommes partis de gravures et de photos de Debureau, mime et Pierrot célèbre.
Ensuite, comment faire travailler des interprètes musiciens ? En effet, ceux-ci sont très concentrés sur la musique, sur la technicité et de leur instrument et de l'œuvre. De plus, il n'y avait pas de chef et le groupe ne se connaissait pas.
Comment leur faire porter un costume ?
Quand je dis porter, j'entends qu'ils soient capables de le jouer, comme un masque. Comment maintenir la relation avec le public, non pas dans la musique, ce dont ils ont l'habitude, mais dans ce qu'ils donnent à voir, ce dont ils n'ont pas toujours conscience ?
J'ai donc fait un travail de base en théâtre : prise et équilibre du plateau, regard public, corps fictif. Ils se sont aperçus que leur corps d'interprète musical n'était déjà pas leur corps quotidien et cela les a beaucoup rassurés. Et puis, pour écrire leur partition corporelle, je suis partie de certains codes de jeu qu'ils ont entre eux : frotter le pied quand ils sont contents d'un morceau solo d'un confrère, par exemple. En combinant patiemment le port du costume (un morceau rajouté chaque jour), la prise en compte de leur corps d'interprète, un travail sur le donné à voir et sur les regards et les silences, et même un travail de manipulation de leurs instruments (qui s'envolent …), nous avons écrit la partition de jeu. Cela n'a été possible que parce que tous ces musiciens étaient curieux de théâtre et volontaires. Et qu'ils avaient envie de jouer. En complicité aussi avec Bérangère Vantusso, manipulatrice de petites choses sous une caméra. Puis il a fallu les habituer à une autre lumière et aux projections, ce qui réclamait encore plus de patience ! L'important a été d'essayer de rassurer chacun sur sa capacité à jouer, à montrer et à faire entendre, quelque soit l'endroit d'où il joue.

S'il t'était possible de faire une résidence de travail avec un compositeur, ou des musiciens, sur quelles bases aimerais-tu qu'elle se déroule ?
Il y aurait beaucoup de choses à envisager, mais je suis traversée par plusieurs pistes : les musiciens comme les marionnettistes parlent de « partition » : quelles sont les relations que les uns et les autres entretiennent avec la partition ; je voudrais travailler sur *Erwartung* de Schönberg et toujours sur *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky ; et rencontrer Kaija Saariaho[3].

> Propos recueillis par Evelyne LECUCQ, mai 2008

[1] Depuis cet entretien, en juillet 2009, Etienne Saur, compositeur et professeur d'électroacoustique au conservatoire d'Amiens, est décédé brutalement.
[2] Compositeur français de musique électroacoustique.
[3] Compositrice finlandaise qui vit en France.

www.letasdesable-cpv.org/

PARVENIR À UN ÉTAT DE VIBRATION

Rencontre avec Dominique Houdart, responsable depuis 1964 de la compagnie Dominique Houdart-Jeanne Heuclin.

D'Offenbach à Betsy Jolas, les interactions entre musique composée et «théâtre de figures» ont toujours été mises en avant dans votre compagnie. Sur quoi repose, pour vous, la fusion de ces deux partitions de jeu ?
Tous les éléments constitutifs de la représentation, musique, voix, marionnette, engendrent leur propre espace. Ces espaces se croisent, se superposent, s'entrechoquent, ils élargissent le jeu, et entrant en phase, créent cet état de vibration que l'on peut observer dans toutes les formes de célébration, chamaniques ou religieuses. Les objets rituels, poupées, effigies, marionnettes, contribuent à créer ce courant ascendant, cet espace mystérieux, porté par la musique et par la voix.
Au commencement était… le verbe ? Est-ce bien sûr ? La musique ?... parfois. L'image ? de toute façon. Toute image en mouvement présuppose un rythme, un espace sonore. Entre la marionnette et la musique, les rapports sont étroits, complexes, complémentaires et contradictoires.
Dans notre siècle, la musique est partout, elle s'insinue dans les restaurants, les aéroports, les stations-service, les grandes surfaces, elle dégouline dans les assiettes et le long des pompes à essence, elle rythme la longue marche des caddies, elle rassure le voyageur et conforte le consommateur, elle berce un monde endormi.
On l'entend, on ne l'écoute pas.
L'image, elle aussi, envahit le paysage, elle harcèle, interpelle, choque, agresse, matraque, persuade.
On la voit, on ne la regarde pas.
Et lorsque musique et image sont réunies, cela donne le pire. Et le meilleur.
Elles se transforment en un monstre hideux et agressif si elles sont destinées à faire vendre, à persuader, à divertir, à séduire.
Ou bien elles atteignent au suprême raffinement lorsqu'elles sont créées l'une pour l'autre, l'une éclairant et renforçant l'autre, lorsqu'elles sont complémentaires. Cela veut dire qu'elles ne doivent en aucun cas s'illustrer mutuellement. La lourdeur du pléonasme est sans doute le danger le plus immédiat dans les rapports de l'image et de la musique.
Au commencement il y a le sens, qui est servi par les signes. Et quand il s'agit de signes en suspension comme la marionnette et la musique, la légèreté engendre la grâce, la complémentarité devient lumière, les éléments se combinent et s'articulent, mais jamais ne s'alourdissent en soulignant le sens.
Au commencement il y a souvent l'image.
C'est ainsi que nous avons travaillé avec Vinko Globokar pour la création de son oratorio *La Constellation des frontières* : sa partition a été écrite en tenant compte du jeu, de l'espace, du rythme imposé par nos marionnettes habitables. La figure n'illustrait pas, elle entraînait le développement musical. Diego Masson et les quarante musiciens de l'Ensemble Musique Vivante étaient suspendus à la vie des marionnettes, à leur rythme, qui pouvait évoluer à chaque représentation.
Au commencement est l'objet et son espace sonore : c'est la belle expérience que nous avons menée avec Véronique Wilmart, compositeur de musique électroacoustique pour *La Deuxième nuit* de Gérard Lépinois. Non seulement le mouvement appelle la musique, mais l'objet crée le son, il est enregistré, puis travaillé au synthétiseur, il est toujours là, présent, au-delà de lui-même, il est éclaté, magnifié, il devient instrument, musique, temps.
Au commencement est le mythe, l'histoire de Narcisse, et le superbe opéra de Domenico Scarlatti *Narciso*. Dans ce cas, la musique joue l'histoire, donne la vie, et la marionnette transforme l'anecdote en mythe, par le choix de fleurs prenant la place des personnages et doublant les chanteurs.
Au commencement est la légende, un conte vietnamien que Jean Cocteau transforma en Opéra, *L'Épouse injustement soupçonnée*. Il s'agit d'une oeuvre étonnante, Cocteau y mêle l'opéra et le théâtre forain, l'orient et l'occident, le drame et la farce. Les techniques du bunraku et de l'ombre y ont donc toute leur place, à côté de la convention de l'opéra, mais dans la mise en scène de Jacques Nichet, les marionnettes d'Alain Roussel que nous manipulions ne sont pas des éléments d'exotisme, elles sont références, sources d'inspiration, modèles susceptibles de créer l'émotion, de donner tout son sens à la fable, de rendre visible, lisible le rôle de l'ombre, du double, du transfert, de la figure, dans sa dimension profane et sacrée[1].
Au commencement est aussi la musique, dans l'Opéra de Monteverdi, *Le Combat de Tancrède et Clorinde*, dans *Les Quatre Saisons* de Vivaldi joué par trente Padox, ou encore *Le Voyage dans la lune* d'Offenbach.
Et lorsqu'il s'agit de musique contemporaine comme l'œuvre forte, complexe, de Bestsy Jolas, *L'Ascension du mont Ventoux*, mettant en musique le texte de Pétrarque en latin, face à l'abstraction de cette œuvre, la marionnette peut contribuer

>> suite p.10

suite de la p.9

Le Combat de Tancrède et Clorinde
© BRIGITTE POUGEOISE

>> à susciter l'imaginaire, à donner une piste pour remplir l'espace sonore, pour fixer l'attention, pour donner du sens. La marionnette, la figure, devient alors code de lecture et de décryptage, instrument complémentaire qui concentre la perception, qui la nourrit, qui contribue à en percer le mystère, sans le dire, sans l'expliquer. L'espace est suspendu, comme la note, comme la marionnette, l'éclat du son et de l'objet se reflètent et s'illuminent.

Revenons sur le spectacle phare qu'a été *Tancrède et Clorinde* pour ses spectateurs. Comment la gestuelle de ce bunraku revisité a-t-elle été engendrée – en points et contrepoints sans doute – par l'interprétation du chant ? Pourquoi Monteverdi ?
Tout d'abord, mais c'est un peu anecdotique, on rapporte que lorsque Monteverdi a créé cette oeuvre à Mantoue en 1624, il y avait une marionnette (puppi sicilienne vraisemblablement) en scène. Ensuite nous avons établi un rapport évident entre le rôle de récitante-chanteuse que tenait Jeanne Heuclin, interprétant à elle seule les quatre voix de l'opéra, avec le récitant du Bunraku japonais.
Le rapport instrumental est une constante de la relation musique et marionnette. Cela nous est apparu clairement dans cette œuvre de Monteverdi, lorsque les archets des violons et les épées des marionnettes se sont mis à battre au même rythme, à frémir d'une même vibration, et lorsque les cordes pincées du clavecin exprimaient la tension des fils tendus de chaque phalange des marionnettes d'Alain Roussel, ces figures précieuses que nous rangions dans leur étui comme un Stradivarius, et qui nous ont demandé des heures d'exercices, de gammes.
L'instrument est exigeant, il demande rigueur et maîtrise, musique et marionnette ont dans ce domaine une pratique et un vocabulaire commun : clavier, manipulation, doigté, âme, cordes et fils.

De quelle manière votre relation enracinée à la musique se manifeste encore lorsqu'un spectacle n'est pas sous-tendu par une composition musicale ?
Il est rare que nous n'utilisions pas une musique dans nos spectacles. À vrai dire, jamais nous n'avons monté de spectacle sans musique, mais la place qu'elle occupe est parfois première, totale, parfois la musique n'est qu'un complément.
Le rythme, la rupture de rythme, la musicalité de la langue et du texte, font partie intégrante de notre grammaire de base, et la voix, tellement importante dans nos spectacles, cette voix de Jeanne Heuclin, est l'instrument soliste de la grande majorité de nos spectacles.
Voix, sons et percussions, bruits et musique, ponctuent la cérémonie théâtrale, toujours et partout, même si le son devient silence, il reste rythme.
L'espace sonore d'un spectacle de marionnette est constitué de nombreux éléments : le texte par la voix, bien évidemment, qui, lorsqu'il est traité correctement, est une véritable partition, avec son rythme, ses silences, ses ruptures, ses tonalités, et aussi ses respirations, ses soupirs.
Il y a aussi le matériau, qui porte en lui-même un élément sonore : l'entrechoc des marionnettes à gaine, coups de bâtons, main frappant la bande du castelet. Et plus subtilement, le froissement des tissus, les pas, les interruptions de jeu, sorte d'arrêts sur image qui introduisent un silence constitutif de la partition sonore.
Dans certains cas, le matériau joue un rôle sonore important : je prends comme exemple *La petite physique des quatre éléments* de Gérard Lépinois, que je joue seul avec des matériaux simples: sable, pots de fleur, baguettes, chiffons. Le crissement du sable lâché en pluie, ou, plus encore, les pots de fleur transformés en clochettes, ponctuent et rythment le texte, et donnent une unité réelle au spectacle, l'image et le son étant issus de la même matière.
Autre piste, avec nos marionnettes habitables, les Padox. Lorsqu'elle sont dans la rue, muettes dans un espace plus ou moins bruyant, leur musicalité apparaît par le travail de choeur qui est la base du jeu : les pas ponctuent le jeu, et leur rythme est primordial dans le sens donné à ce qui se joue - des petits pas précipités donnent une musicalité fiévreuse et comique, des pas très larges et ralentis apportent mystère et suspension - et le son de la semelle sur le sol, à conditions d'être traité de façon collective, vaut musique, percussion. On peut dire que le travail de choeur organise l'espace son, ritualise la représentation.
Tout ceci concourt à la création de l'énergie dont la marionnette est porteuse, point de convergence du jeu, des couleurs, des sons, des volumes.
Je compare cette conjonction d'énergies au tir à l'arc Zen, cette explosion d'énergie soudaine, instantanée, fugace, mais préparée par un entraînement incessant, précédé par un long silence, ponctué par le sifflement de la flèche, et terminée par la vibration sur la cible : ces sons accompagnent et ponctuent le geste, sont issu de l'objet, mais aussi de l'énergie du manipulateur, avec comme but ultime de toucher la cible.
La cible du marionnettiste, c'est le public, qui entre en vibration sonore avec la marionnette.

> Propos recueillis par Evelyne LECUCQ

[1] Voir le texte de Jacques Nichet dans *Puck* n°8 p. 45-48 et le portrait de Jacques Nichet dans *Mû* n°12 p. 4-5.

http://d.houdart.free.fr/

LA MUSIQUE CRÉÉE POUR LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES : UNE DIVERSITÉ DE STYLES

« Il faut apprendre aux acteurs à ressentir le temps sur scène comme le ressentent les musiciens. Un spectacle organisé de façon musicale n'est pas un spectacle dans lequel on fait de la musique ou bien on chante constamment derrière la scène, c'est un spectacle avec une partition rythmique précise, un spectacle dont le temps est organisé avec rigueur. »[1]

Cette assertion de Meyerhold nous rappelle la relation étroite du temps musical avec celui du spectacle. La musique possède un pouvoir expressif autonome ; cependant, dans un spectacle, elle tire son signifiant de la polyphonie heureuse créée par l'union de deux langages, marionnettique et musical. L'artiste plasticienne Maria Signorelli[2] déclarait à ce propos : « *les deux lignes directrices de mes spectacles […] sont la couleur et le rythme* »[3] mettant en évidence la corrélation des mouvements visuels et sonores.

Le chorégraphe Daniel Larrieu a évoqué la parenté entre écriture chorégraphique et écriture du mouvement des marionnettes.[4] En effet, la forme du ballet a permis à de nombreux artistes d'affirmer la correspondance étroite entre deux écritures scéniques complémentaires comme l'atteste le marionnettiste Jacques Chesnais qui commandait des musiques expressément pour ses spectacles. Celle du compositeur français Henri Sauguet, *La Cigale et la Fourmi*, créée en définitive avec les marionnettes de Maria Signorelli et jouée à Paris en témoigne.

« [*Cette musique*] – écrit-elle – *avait un rapport encore plus évident avec l'univers des marionnettes. Les personnages ayant été définis musicalement […], je devais suivre la musique,* […] *faire que les mouvements des insectes évoluent dans une durée et sur une rythmique précises* […] *participant ainsi ouvertement à l'action sonore. Un tel ballet, par la précision avec laquelle la scénographie adhérait formellement à la musique avec ses personnages et ses tableaux eut un effet immédiat sur le public* ».[5]

« *Le texte littéraire et musical, premier partenaire de la conception scénographique se confronte à un espace existant ; il s'agit donc d'analyser les liens entre la dramaturgie et la perception de l'espace préétabli, de s'inscrire dans la contrainte temporelle du discours musical face à la scénographie du spectacle de marionnettes* »[6].

Actuellement, on assiste à l'éclosion d'une musique souvent improvisée, jouée dans le cadre temporel de l'univers marionnettique. Il arrive aussi que l'impact d'un texte pouvant être à la source d'un spectacle de marionnette ainsi que les dispositions techniques dans lesquelles celui-ci s'inscrit ne nécessitent alors pas de musique en dehors de bruitages, principe simple qui pourra donner lieu éventuellement à quelques variations d'une représentation à l'autre. Citons par exemple les interprétations de *Hans et Greutel* d'après Grimm par Denis Athimon du Bob Théâtre, de *Jean Bête à la foire* de Beaumarchais par Brice Coupey de la Compagnie Alinéa ou d'*Ubu installation* d'après Jarry par Cyril Bourgeois de l'Art en gaine : le spectateur connaissant la trame de l'histoire est en terrain conquis dans un cadre parfois même confidentiel.

D'autres fois, le sujet adopté du spectacle comme celui, extraordinaire, de *L'Amour Monstre* d'Alexandre Haslé sur un texte de Mathieu Lagarrigue, renvoie dans le 1er tableau au monde de la foire et donc à une musique populaire. Mais il s'agit dans ces cas-là d'un contexte historique connu. En revanche, lorsque la présence d'un texte contemporain est prédominante dans un spectacle où les références historiques, littéraires ou philosophiques du public ne sont que peu convoquées, le texte musical devrait apparaître alors comme un compagnon de route d'autant plus essentiel au sens du spectacle.

De plus en plus – excepté de rares fois comme dans le spectacle *Sous-sols* de Claire Dancoisne où la profondeur thématique d'une musique pour piano de Pierre Vasseur[7] (jouée sur scène) revient plusieurs fois, alliée notamment avec la beauté visuelle d'un temps neigeux – l'improvisation musicale d'une part et l'utilisation d'autre part de musiques avec dispositifs spécifiques (type M.A.O[8]) dans les spectacles marionnettiques d'aujourd'hui sont bien présentes. Les musiciens ont alors en général soit une pratique solide de l'improvisation – comme en témoigne par exemple la présence de Jean-Luc Ponthieux[9] et de Gérard Siracusa[10] au sein du Théâtre sans toit – soit de l'électroacoustique comme le reflète l'œuvre d'Etienne Saur[11] ou encore celle de Pierre Vasseur. Peut-on alors penser que l'univers de la musique mixte[12] puisse être un trait d'union d'avenir entre différents styles musicaux, différentes techniques marionnettiques et le tout public ?

Dans l'alliance de ces formations musicales avec celles du théâtre d'acteur et d'objet – lorsque des musiciens dans une scénographie doivent pratiquer aussi la manipulation – nous assistons alors à un spectacle réunissant marionnettes et musique de qualité exceptionnelle, car « *pour que le Tout puisse être plus que ses parties, il faut que chaque partie soit d'abord un Tout.* »

> Ly Lan MAGNIAUX

[1] MEYERHOLD, Vsevolod, *Essai sur le théâtre*, t. IV, Lausanne, L'âge d'homme, 1992, p. 325. Le metteur en scène fut influencé par le compositeur et pédagogue Dalcroze (1865-1950) tout comme Charles Dullin.

[2] Maria SIGNORELLI (1908-1992) : plasticienne et scénographe spécialiste de la marionnette, de son histoire et de ses techniques. Inscrite à l'Académie d'art de Rome, elle fréquente ensuite le studio du costume au Théatre de l'Opéra royal. En contact dès son enfance avec les Ballets russes grâce à sa mère médecin de la Compagnie des Ballets et passionnée de théâtre, elle fut félicitée à ses débuts par Marinetti et Diaghilev. Exposées d'abord à Rome puis en 1930 à Paris et Berlin, les marionnettes de Signorelli sont une des créations les plus originales de la culture figurative italienne et européenne du XXe siècle. Faites de toutes sortes d'étoffes, fils et rubans avec des objets trouvés, elles surprennent encore aujourd'hui par l'élaboration de leur matière. Les coutures donnent forme aux étoffes et montrent les aspects physiques et physionomistes des fantoches emprunts tantôt d'un esprit bouffe, tantôt d'une « *poésie mélancolique, non étrangère au sens du mystère et du tragique* » que Chirico loua. Outre sa traduction de l'ouvrage d'Obraztsov (1986), elle écrivit elle-même plusieurs ouvrages sur le sujet. Membre du Conseil d'UNIMA, elle a été fondatrice et Présidente de l'UNIMA-Italie.
http://www.collezionemariasignorelli.it/spettacoli_danza_di_signorelli_testo.htm

[3] Archives Signorelli.

[4] http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=4762

[4] Archives Signorelli.

[5] Enseignements en Etudes théâtrales de Magalie Lochon, enseignante en scénographie à l'UFR des Arts de l'Université de Paris VIII.

[6] Après avoir composé en 1983 la musique du film vidéo Les Chimères d'A. Messager, il s'oriente ensuite vers le spectacle vivant afin de mettre en œuvre les concepts élaborés lors de sa mise en recherche personnelle pour établir le fondement des axes d'une «dramaturgie musicale», symbiose entre le temps espace intérieur et l'espace temps extérieur, celui de la représentation.
http://www.epidemic.net/geo/art/artzoyd/prj/vasseur.html

[7] Musique assistée par ordinateur.

[8] Dans le trio de C. Barthélémy à ses débuts, le contrebassiste, bassiste et compositeur Jean-Luc Ponthieux forme avec J. Mahieux la section rythmique du «B.B.G.». Jouant avec J.-M. Padovani en ensembles, il joue ensuite au sein de l'Orchestre National de Jazz puis fonde ses propres ensembles avec lesquels il enregistre. En duo en spectacle ferroviaire avec J.-L. Matinier, sur des textes de J. Réda dits par P. Faure, il a joué ensuite pour des spectacles avec la compagnie de danse G. Sorin. Il poursuit depuis ses activités d'interprète parallèlement à celles de la pédagogie.

[9] Après des études musicales à Marseille, Rueil-Malmaison, San Diego (Californie) avec entre autres Gaston Sylvestre et Jean-Pierre Drouet, le percussionniste Gérard Siracusa participe à partir de 1974 à la compagnie de théâtre musical Blaguebolle. Membre fondateur du G.R.I.M. (Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales), il collabore avec le G.M.E.M. (Groupe de Musique Expérimentale de Marseille) avant de s'installer à Paris. Depuis 1984, il partage son activité entre la composition, l'interprétation, l'improvisation et l'enseignement.

[10] Compositeur de musique électroacoustique et professeur au CNR d'Amiens, Etienne Saur écrit pour le spectacle vivant et en particulier pour la marionnette avec Ches Panses Vertes (cf. note ci-après).

[11] La musique mixte comprend à la fois un support (bande magnétique par exemple) et des interprètes. L'opéra *Samain* pour chanteurs, percussion, musique électro-acoustique et marionnettes en est un bel exemple.

[12] RECOING, Eloi, *Un instant suicidaire*, propos introductif à l'"opéra pour marionnettes" in vwa n°27, 1996.

LY LAN MAGNIAUX est musicienne, doctorante en musicologie sur «la musique écrite et jouée à Paris pour le théâtre de marionnettes entre 1886 et 1948».

LES TROIS JOURNÉES DE RENCONTRES]

Pendant trois jours – au Grand Parquet à Paris puis à l'Abbaye de Royaumont – les Rencontres Nationales 2010 de THEMAA ont tenté de défricher le vaste chantier, complexe et passionnant, des rapports entre marionnettes et musiques.

De gauche à droite, Camille Trouvé et Brice Berthoud, Christophe Cagnolari, Kamal Hamadache. © HAJA LECA

Concrètement, la pratique et la théorie se sont côtoyées, cherchant à cerner le sujet et développer les champs de réflexions autour de restitutions de laboratoires, de paroles d'artistes, d'interventions de chercheurs ou encore de spectacles.
Tout au long de ces trois jours, on a pu observer deux préoccupations majeures : d'abord celle de l'équilibre entre les arts – comment faire jouer musique et marionnette dans un espace commun, ensemble et non pas côte à côte ; ensuite la volonté de mettre en commun des outils, de permettre à chacun de se nourrir de l'expérience de l'autre – que ce soit sur la question de la notation ou bien sur celle des moyens de production et de diffusion. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de trouver des passerelles entre ces deux arts, de poser les jalons d'un « langage commun » comme l'ont rappelé bon nombre d'intervenants. Cette étape semble être nécessaire à la construction de créations réellement communes. Brunella Eruli évoquait déjà cette possibilité dans le *Puck* n°6 consacré à la musique, cette fois-ci du point de vue du spectateur :
« *Cette « physicalité » du regard ou de l'oreille fait que le spectateur perçoit non pas une fusion d'éléments visuels et sonores, mais des jeux de réflexion, de superpositions, de transparences. Dans cet écart entre le connu et l'innommable, lieu mental où tout est encore possible, il jouit d'une expérience multiple – celle-là même que préconisait le père Ubu : voir avec les oreilles, écouter avec les yeux.* »

Penser la musique : la nécessité d'une collaboration

Les modalités de la collaboration entre marionnettes et musiques sont variées. Le pluriel est d'ailleurs emblématique de la multiplicité des solutions apportées à la recherche d'un vocabulaire commun. Car, si le titre de ces rencontres était « Marionnettes & musiques », ce sont bien les marionnettistes et les musiciens qui ressentent le besoin d'un temps d'adaptation. La restitution du laboratoire *Handmade* en est un bon exemple.
Ce laboratoire, organisé par l'Union des Musiciens de Jazz et THEMAA, avait pour objet la rencontre, dans un cadre expérimental, entre cinq musiciens et cinq marionnettistes.
Le laboratoire, dirigé par Manuela Morgaine, s'est tenu en petites sessions, pour un total de dix journées de travail. Le travail s'est articulé autour de l'improvisation, à partir de différents matériaux (textuels, visuels, etc.), notamment *Le Monde et le pantalon* de Samuel Beckett. La restitution de ce laboratoire, une improvisation à dix d'environ 45 minutes, a permis de poser des questions concrètes sur le partage du plateau entre marionnettistes et musiciens, et d'aborder la problématique essentielle du rapport au temps. Tristan Macé, ancien président de l'UMJ, et participant de ce laboratoire au bandonéon, parle d'une immédiateté de la musique, là où la marionnette a besoin d'un temps d'installation, le temps de la convention.

Cette réflexion a d'ailleurs été réitérée par plusieurs praticiens, notamment François Lazaro, lors de la dernière journée. Dès lors, comment travailler ensemble, et non pas l'un à côté de l'autre, ou l'un après l'autre. Dans le cas de ce laboratoire, plusieurs éléments sont venus interroger cette question du langage commun. Les cinq musiciens étaient tous improvisateurs depuis plusieurs années et avaient donc une pratique et un vocabulaire partagé (même sans avoir joué ensemble auparavant).
Au contraire, parmi les marionnettistes, la pratique de l'improvisation n'était pas courante. Clotilde Payen, marionnettiste et participante du laboratoire, a évoqué l'idée d'un langage commun d'improvisation entre marionnettistes, avant même de pouvoir improviser avec des musiciens.
Ce déséquilibre des pratiques a semblé provoquer une plus grande mise en danger des marionnettistes sur le plateau que des musiciens.
Toujours autour de l'improvisation, mais avec des outils différents, l'ensemble Anitya, en partenariat avec la Nef, a accueilli quatre marionnettistes, en plus des acteurs, danseurs et musiciens qui composent habituellement le groupe.
Ces deux démarches sont intéressantes à mettre en regard, même si elles ne peuvent pas être comparées, l'ensemble Anitya ayant présenté un spectacle, là où *Handmade* était une restitution d'expérience de laboratoire. L'ensemble Anitya pratique le soundpainting, un langage de composition en temps réel, inventé dans les années 80 par Walter Thompson. Ce langage peut être pratiqué aussi bien avec des musiciens, que des acteurs, danseurs, créateurs lumière, etc. et, dans le cas présent, des marionnettistes. La finalité du soundpainting est de pouvoir diriger des improvisations réunissant beaucoup de participants, de disciplines différentes. *Hommage Posthume aux Courants d'Air*, conçu et dirigé par Christophe Cagnolari, réunit vingt performeurs. Le langage commun, qu'évoquait notamment Clotilde Payen, et qui a été une préoccupation majeure de ces trois jours, a ici pris la forme d'un langage gestuel, lisible par les acteurs de toute discipline, et permettant de jouer ensemble, et non plus séparément. La prise de pouvoir d'une discipline sur l'autre, que redoutaient les participants du laboratoire *Handmade*, est ici désamorcée par le soundpainteur, à la manière d'un chef d'orchestre, qui dirige l'improvisation et permet de rééquilibrer le temps et l'espace, laissant advenir une composition collective. D'autres difficultés apparaissent alors, notamment le fait que le soundpainteur utilise un langage gestuel, obligeant parfois le marionnettiste à détourner le regard de sa marionnette. Malgré tout, il y a là une piste concrète de travail entre musiciens et marionnettistes, sur un pied d'égalité, en refusant l'illustration sonore d'une narration marionnettique.

Cette crainte de l'illustration sonore, les musiciens du Grand Atelier la partageait tous avant d'aborder les laboratoires en binôme, organisés par la Fondation Royaumont. Frédéric Deval, directeur du Programme musiques orales et improvisées de la Fondation, a associé un marionnettiste à un musicien pour trois ou quatre sessions de deux jours, en essayant d'entremêler les intérêts artistiques et esthétiques. La matinée du dimanche a donc été consacrée à la présentation de petites formes, aboutissement de ces temps de rencontres en duo : Wang Li et Alexandra Vuillet, Élise Combet et Lambert Colson, et en trio pour Marja Nykanën et Keyvan Chemirani qui ont invité un écrivain à partager leur démarche, Mohamed Kacimi. Les trois présentations se sont avérées très différentes, autant par les techniques employées – techniques de manipulation et instruments – que par les esthétiques choisies. Wang Li (guimbarde chinoise et instruments à vent) et Alexandra Vuillet ont travaillé autour du papier, matériau fragile et sonore. Marja Nykanën, Keyvan Chemirani (percussions) et Mohamed Kacimi ont découpé leur présentation en deux petites formes ; la première en théâtre d'ombre sur un texte retraçant les derniers instants des passagers d'un avion sur le point de s'écraser, et la deuxième aux connotations orientales, avec marionnettes portées et théâtre d'ombre. Enfin, la troisième présentation, celle de Lambert Colson (trompette, cornemuse, cornet à bouquin) et d'Élise Combet se présentait comme une suite de scènes poétiques et comiques. De la même manière que pour les précédentes expériences, et sans doute de façon plus accentuée, le défi, ici aussi, était

de repousser les frontières entre les genres. Il s'agit d'un frottement, de trouver l'endroit où la friction fait sens. Si toutes les tentatives ne fonctionnent pas, elles ont toutes le mérite de chercher comment outrepasser les places habituellement dévolues à chaque discipline sur le plateau. Wang Li et Lambert Colson reconnaissent d'ailleurs qu'ils s'attendaient à ce que la musique soit uniquement illustrative, comme c'est souvent le cas. Au contraire, la démarche de chaque binôme a été de bouleverser les repères conventionnels. Wang Li s'est essayé à la manipulation, les percussions de Keyvan Chemirani se sont transformées en écran de théâtre d'ombre... On retiendra particulièrement une scène du travail d'Élise Combet et Lambert Colson, la première, où une petite marionnette sur table et une cornemuse s'éveillent ensemble, prennent vie dans un temps commun ; une réponse possible à la différence de temporalité entre marionnette et musique évoquée auparavant. Il est à préciser qu'il n'y avait pas de consignes de départ concernant ces ateliers, et la richesse des propositions vient réellement de la rencontre entre ces artistes ; rencontre parfois complexe comme dans le cas de Wang Li et Alexandra Vuillet, ou immédiate, comme pour Marja Nykanën et Keyvan Chemirani.

Ce souci d'une véritable collaboration entre musiciens et marionnettistes a couru tout au long de ces trois jours. Il a toutefois été rappelé plusieurs fois qu'une telle collaboration serait vaine si elle ne s'inscrivait pas dans une recherche de sens. Bernard Mathonnat, directeur du Festival théâtral du Val d'Oise, a notamment précisé que ce mélange de langage devait rester lisible pour le spectateur. La table ronde autour des traversées de parcours artistiques était une très bonne démonstration de cette recherche d'écriture commune, contextualisée. Camille Trouvé et Brice Berthoud (compagnie Les Anges au Plafond), Alexandra Lupidi (pour son travail de musicienne avec Ilka Schönbein), Michel Ozeray et Kamal Hamadache (compagnie Omproduck), Christophe Cagnolari (ensemble Anitya) et Pascal Ayerbe (toy-instrumentiste) ont chacun à leur marnière montré différentes voies de création sonore et marionnettique, qui existent aujourd'hui. À cette table ronde, on pourrait ajouter Antonin Lebrun (marionnettiste) et Jean-Michel Fournereau (metteur en scène, L'Orphée Théâtre), qui sont intervenus au début de ces journées pour l'opéra *Gianni Schicchi*, présenté à l'Opéra Bastille.
À travers ces travaux, il semble clair que la volonté d'une écriture commune, difficile à faire advenir, est une préoccupation majeure pour beaucoup de compagnies de théâtre de marionnettes.
Dans le cas de cette table ronde, la variété et la richesse des propositions a permis de saisir l'enjeu, et surtout de prendre la mesure de ces différentes créations : le travail au plateau à partir du texte pour Les Anges au Plafond, le soundpainting pour l'ensemble Anitya, le jeu avec des objets sonores – qui pourrait se rapprocher du théâtre d'objets – pour Pascal Ayerbe, la musique comme personnage pour Alexandra Lupidi et Ilka Schönbein, la recherche entre son et machine pour la compagnie Omproduck ou encore la mise en place d'une manipulation par des chanteurs d'opéra pour Antonin Lebrun et Jean-Michel Fournereau. On pourrait penser que tous ces exemples sont très éloignés les uns des autres, mais c'est justement dans ces écarts que l'on comprend qu'il n'y a pas une seule réponse à la collaboration entre marionnettes et musiques. Bien au contraire, il y a un champ entier à explorer, d'où chacun peut tirer sa propre vision d'une collaboration fertile et inventer les passerelles les plus pertinentes dans l'écriture de ces spectacles.

Mettre en commun des outils : repenser les pratiques

Inventer des passerelles, au-delà de la collaboration artistique et esthétique, c'est aussi mettre en commun des outils. Il a été question lors de ces journées de la production, de la notation, mais aussi de mettre en perspective les pratiques, historiquement et géographiquement. S'il n'est pas toujours simple de trouver une écriture ou un langage communs, il y a pourtant des points de convergences entre marionnettes et musiques, peut-être principalement liées à l'utilisation d'un instrument.

La table ronde sur la structuration professionnelle des secteurs de la marionnette et de la musique a soulevé la nécessité de trouver des terrains communs pour faire aboutir des projets interdisciplinaires. Au-delà des différences, nombreuses, de structuration – le monde de la musique en lui-même étant déjà très diversifié selon les échelles de production/diffusion – il ressort que le monde de la marionnette éprouve le besoin d'une collaboration plus sûrement que celui de la musique. Il a été question, lors de cette table ronde, des musiques dites actuelles, terme controversé s'il en est. Christian Alex (programmateur des Eurockéennes de Belfort), Sébastien Cornu (président de la Fédurock) et Fabienne Bidou (conseillère musique à l'Office National de Diffusion Artistique) ont longuement débattu sur la question des structures d'accueil et des temps de création. Là encore, la temporalité entre musiciens et marionnettistes n'est pas la même, les premiers ayant des agendas souvent serrés et ne pouvant pas toujours se permettre de rester au moins six mois en création. Or le temps de création d'un spectacle de marionnette est déjà plus long en moyenne que celui des autres spectacles vivants (théâtre, danse). Émilie Flacher (compagnie Arnica) et Franck Jublot (compagnie La Balle Rouge) ont d'ailleurs tous deux insisté sur l'attention qu'ils portent à ces divergences de temps de production, en ayant soin d'intégrer les musiciens au moment adéquat : assez tôt pour qu'ils soient partie intégrante du processus de création, mais en leur permettant par ailleurs de poursuivre leurs activités. Christian Alex essaie de mener un projet entre musiciens de la scène actuelle (Oxmo Puccino, Sébastien Tellier, Moriarty) et marionnettistes du collectif du Grand Réservoir, issu de l'école de Charleville-Mézières. En montant le projet, l'aspect financier s'est avéré beaucoup plus complexe que prévu, et les obligations des musiciens ne leur permettaient pas d'attendre plus longtemps.
Pour autant, ces empêchements ne devraient pas porter les marionnettistes à réduire le temps nécessaire à l'émergence d'une forme. Il s'agit donc de trouver le juste rapport entre les différentes exigences, le mariage entre musique et marionnette dans un vrai temps de recherche, comme l'a précisé François Grosjean (directeur du Grand Parquet), en donnant l'exemple d'Ilka Schönbein qui a eu besoin d'un an de travail pour sa dernière création. Il faut donc revoir les modalités de création et de diffusion, pour permettre l'apparition de nouvelles formes hybrides dans les meilleures conditions possibles.

Le deuxième grand chantier ouvert à l'occasion de ces journées est celui de la notation. Contrairement à la musique, ou à la danse, la marionnette ne possède pas de système de notation universel. Il existe pourtant plusieurs intérêts à une prise de note. Tout d'abord, à court ou moyen terme, il est souvent nécessaire de noter les mouvements pour reprendre un rôle, ou même pendant le processus de création, pour se remémorer les étapes de la création. À plus long terme, il serait possible de créer un répertoire des pièces de théâtre de marionnettes et de conserver des traces de ce qui a été joué.
En réalité, une grande majorité de marionnettistes expérimentent déjà la notation pendant leurs créations, chacun à sa manière. Pierre Blaise (metteur en scène du Théâtre Sans Toit et actuel président de THEMAA) a expérimenté un système de notation à partir des exercices de Charles Gervais, pour la gaine. Après une courte présentation appliquée, il a démontré rapidement les limites de cette tentative, et les différents problèmes qu'elle pose. Raphaèle Fleury (chercheuse et chef de projet du Portail des Arts de la Marionnette), avec l'aide de Delphine Demont (danseuse, chorégraphe, formée à la notation Laban), étudie aujourd'hui les différents systèmes existants.

>>
suite p.14

De gauche à droite, Pascal Ayerbe, Alexandra Lupidi, Camille Trouvé et Brice Berthoud. © HAJA LECA

suite de la p.13

>> En compagnie de Pierre Blaise, toutes deux souhaiteraient mettre en place un chantier de recherche d'une notation permettant à chaque praticien de s'y retrouver. Comment noter ? C'est bien là le cœur de la réflexion, car le marionnettiste est confronté à plusieurs problématiques : il doit retranscrire les mouvements de sa marionnette, mais aussi ses propres mouvements. C'est la combinaison de ces deux axes qui permet l'interprétation. En cela, la marionnette n'est pas si éloignée de la musique.
Les partitions classiques, par exemple, retranscrivent les sons produits par l'instrument, mais pas les moyens d'y parvenir, qui restent à la discrétion de l'instrumentiste. Si l'on veut donner une partition du doigté du musicien, il faut alors annoter la partition. Cette dimension est encore accentuée chez le marionnettiste, qui, selon les techniques, est souvent amené à jouer avec tout son corps.
La présentation de la notation Laban par Delphine Demont, notation corporelle, permet également d'imaginer des passerelles entre notation musicale, notation chorégraphique et notation marionnettique. On voit bien, à travers ces exemples, que les passerelles entre marionnettes et musiques se mettent en place, et sont constamment interrogées, tant sur le plateau que dans la recherche. S'il nous semble si important de s'en préoccuper aujourd'hui, c'est peut-être parce que la marionnette a une histoire avec la musique longue de plusieurs siècles, et sur plusieurs continents. Jean-Luc Impe (musicien, historien et metteur en scène de la compagnie Les Menus Plaisirs du Roy) et Ly-Lan Magniaux (musicienne doctorante) nous ont restitué une partie de leurs recherches sur le sujet. Que ce soit dans les pièces de foire du XVIIe et XVIIIe siècle, ou chez les symbolistes au début du XXe siècle, on ne peut que constater les rapports étroits entre le chant, la musique et la marionnette. Jean-Luc Impe explique très bien comment l'utilisation des airs populaires, dans les pièces de marionnettes présentées dans les théâtres de foire, permet de contourner la censure. Il travaille d'ailleurs actuellement à reconstituer une base de données de ces airs (Foiremuse, disponible en 2015). De la même manière, Laurent Colomb et Alban Thierry, en donnant un aperçu des pratiques du Bunraku au Japon et des théâtres de marionnette en Afrique de l'ouest (principalement au Mali et au Burkina Faso), ont permis de prendre du recul sur les pratiques occidentales. L'exemple du Bunraku est particulièrement intéressant, puisqu'en plus du musicien, le récitant (*taïu*) a une place prépondérante. De ce spectre vocal très large, Laurent Colomb a d'ailleurs tiré un spectacle, *Kyotonomatopées*, présenté lors de la dernière journée à Royaumont, autour des sons et des onomatopées spécifiques au théâtre de marionnettes de Bunraku. En Afrique de l'Ouest également, la marionnette est toujours liée à la musique, ainsi qu'à la tradition des griots (conteurs).

Ce que l'on retiendra de ces journées, c'est qu'elles ouvrent des champs de réflexion importants pour le monde de la marionnette. Penser le rapport avec la musique, c'est aussi éviter qu'elle ne soit qu'un décor sonore, aller au-delà d'un lien uniquement utilitaire, vers la mise en place de création commune. Il est touchant de constater que les musiciens qui ont participé à ces journées, et notamment aux laboratoires, ont tous découvert un univers de la marionnette, souvent peu connu, qui pouvait leur apporter bien plus que ce à quoi ils s'attendaient. Et peut-être est-ce là la prochaine étape, car s'il semble évident que la marionnette a besoin de la musique, la musique, elle aussi, pourrait avoir beaucoup à gagner à venir vers la marionnette. Bien sûr, il ne s'agit pas de créer des rencontres artificielles, mais plutôt de mettre en relation des mondes, qui, en se frottant l'un à l'autre, permettraient au sens d'affleurer.

> Sidonie HAN

SE POSER DES QUESTIONS ENSEMBLE

Extrait d'une table ronde avec Camille Trouvé et Brice Berthoud, responsables de la compagnie Les Anges au plafond.

Une Antigone de papier
© VINCENT MUTEAU

Emmanuelle Castang : En quoi la musique est-elle au cœur de votre parcours artistique ?
Camille Trouvé : Depuis l'origine des Anges au plafond, la question des musiciens sur scène qui deviennent des personnages et d'une dramaturgie qui se construit autour de la musique a existé. Dès le premier spectacle, nous avons eu besoin de la musique, puis le dialogue avec les musiciens s'est construit, affiné, approfondi. De conflits en résolution de problématiques, nous sommes arrivés à un dialogue qui prend son sens dans les deux derniers spectacles que nous avons créés ensemble.

Brice Berthoud : Nous avons monté quatre spectacles avec quatre rapports assez différents à la musique. Si, au début, c'était simplement une envie de travailler avec des musiciens et de la musique, c'est rapidement devenu un vocabulaire, une nécessité qui a fait corps avec notre recherche de matière. Notre premier spectacle, qui tourne encore, *Le Cri quotidien*, faisait intervenir une violoncelliste de formation classique. Il s'agissait d'un dialogue car nous avions déjà construit les images et que nous cherchions un instrument assez proche de la voix humaine. Pour la musicienne, le travail a consisté en de l'illustration sur certaines scènes, par rapport à ce que l'on avait déjà fabriqué comme images, et de la recherche musicale, puisqu'elle est arrivée avec des suites de Bach et qu'elle est repartie avec des crissements de pneu de voiture et des cris de poule… Il s'agissait plus d'une adaptation que d'une réflexion commune. Nous avons créé ensuite *Les Nuits polaires*, avec un bruiteur. Dès le début, l'enjeu était de faire imaginer l'immensité du Groenland. Nous avons travaillé avec Xavier Drouault, bruiteur pour le cinéma, sur l'idée du son comme moteur de certaines scènes.
On a donc inversé les proportions. C'était le son et la musique – Xavier est un musicien avant tout – qui ont fait construire bon nombre des images. Après ces deux spectacles, nous avons créé un diptyque : *Antigone* et *Œdipe*, avec des instruments à cordes sur *Antigone*, et des instruments à vent sur *Œdipe*. Dès la dramaturgie, nous voulions ces trois types d'instruments : des violoncelles, des guimbardes et des trompettes, déployés sur deux thématiques très différentes. Dès le travail de laboratoire, pour les premières pierres d'*Une Antigone de papier*, avec la première planche du radeau d'Œdipe, nous avons travaillé sur le son. Nous avons tout construit ensemble avec les musiciens. La règle du jeu voulait que les images soient moteurs à certains moments et que le son soit moteur à d'autres moments.

C T : Pour ce qui est des problématiques en cours de création, nous avons invité les musiciens à partager leurs premières émotions dès le travail à la table : pourquoi avons-nous envie de raconter et de rencontrer Antigone, aujourd'hui ? Pourquoi avons-nous envie de raconter Œdipe ?
Nous leur avons posé la question à eux aussi, en leur demandant ce qu'ils avaient à dire par rapport à ces deux projets, avec ou sans instrument, c'est-à-dire en tant que corps sur un plateau, que tête pensante, ou bien avec leur instrument de musique, puisque l'on avait parlé des vents pour Œdipe et des cordes pour Antigone.
Nous avons laissé passer du temps après ces premières discussions. Nous avons créé des petites maquettes, puis commencé à réfléchir à notre espace, et les musiciens sont arrivés avec de la matière sonore, un début de composition, quelques pistes d'improvisation. Nous avons commencé à les confronter avec l'espace que l'on avait conçu comme une petite arène, le public autour de nous. Tout de suite a surgi l'idée de l'occupation de l'espace sonore. Le public est très proche, à peine à un mètre cinquante. Nous avons fait le choix, par exemple, de l'acoustique, mais il a donné lieu à une grande discussion, vraiment un parti pris. Puisque nous, marionnettistes, nous avions envie de travailler tout à vue, sans aucun artifice sur le plateau, était-il également possible, avec la musique, de se passer de l'écran technique et d'être en acoustique ? Pour le violoncelle, pas de problème,

COMPOSITION EN TEMPS RÉEL ET CORRESPONDANCES ENTRE LES ARTS

Extrait de l'intervention de Christophe Cagnolari, soundpainteur, compositeur et saxophoniste.

Christophe Cagnolari : Je dirige Anitya, un ensemble de création multidisciplinaire qui réunit une vingtaine de performeurs : des musiciens, classiques et jazz, des comédiens et des danseurs. Nous travaillons sur les correspondances, notamment sur l'improvisation et le temps réel. Nous utilisons un langage de composition, le soundpainting, qui est un langage gestuel, comme celui des sourds-muets, dédié à la création en temps réel.
Il me permet d'indiquer aux participants quel type d'interprétation ils vont donner. Parfois ils suivent de façon très précise mes mouvements. Parfois, ils les interprètent de manière simple et je peux ajouter après des indications beaucoup plus précises : je voudrais telle lumière sur la danseuse, etc. On peut appliquer ce langage à un travail avec des comédiens, et assembler texte, mouvement, son… Lorsqu'on a un grand ensemble de vingt performeurs, le soundpainting permet de donner des focales, de faire émerger des groupes et surtout de provoquer des changements nets et radicaux. Autrement, ce serait extrêmement difficile.
Un autre avantage, est de travailler sur une prise de conscience « moderne » des paramètres, c'est-à-dire de se concentrer sur les paramètres fondamentaux. On a évoqué la notation lors de ces Rencontres. Quels sont les paramètres premiers ? Si on pense à la musique, on va parler de timbre, hauteur, durée, dynamique. Quels sont les paramètres premiers pour la danse ? C'est déjà beaucoup plus complexe. Comment fait-on une correspondance entre les uns et les autres ? C'est

Macbeth Variations

à partir de ces réflexions sur les mêmes signes qui peuvent s'appliquer à différentes disciplines que l'on élabore une pièce. On peut passer des heures à discuter de ces problèmes parce que son et mouvement ne sont pas de même nature. Une fois établies ces correspondances, on choisit des options et on s'aperçoit que l'on peut appliquer ces paramètres à l'art de la marionnette avec toutes les autres couches qui s'ajoutent en plus, qui sont celles de la narration, de l'incarnation, etc.Nous avons commencé à travailler, en 2008, avec des marionnettes inspirées du bunraku sur une pièce qui s'appelle *Macbeth variations* et sur laquelle nous poursuivons des étapes de travail avec des comédiens américains. Nous allons travailler sur un mélange de textes anglais et français, en intégrant des extraits d'*Ubu Roi* de Jarry, et sur cette position de mise en abîme de la manipulation : il y a le premier manipulateur, le soundpainteur, qui manipule la matière sur scène, puis les comédiens qui eux-mêmes manipulent des marionnettes…
Et on peut imaginer à un moment donné que les marionnettes manipulent le soundpainteur. C'est le propos de la pièce de *Macbeth* qui s'ouvre sur les sorcières disant «l'histoire va être celle-ci»…

Emmanuelle Castang : Comment se passe la direction de la marionnette en Soundpainting ? Y a-t-il des caractéristiques particulières ?
C C : Le plus gros problème que l'on ait rencontré est que le marionnettiste a souvent besoin de regarder sa marionnette pour la servir – c'est ce qui lui donne vie – alors que je le sollicite régulièrement visuellement. Après, lorsque je travaille avec des marionnettistes en stage, je leur dis que j'ai deux gestes : un pour le marionnettiste et un pour la marionnette – que parfois je m'adresse à la marionnette – ce à quoi le marionnettiste me répond que la marionnette n'existe pas sans lui. Oui, mais moi j'ai besoin de pouvoir séparer la marionnette et le marionnettiste.
Et puis il y a évidemment les problèmes d'échelle qui peuvent apparaître lorsque l'on travaille avec de grandes et de petites marionnettes, et les décors qui sont dans l'espace, puisque l'on sollicite aussi les musiciens en mouvement dans cet espace. Cela soulève évidemment plein de difficultés qui sont passionnantes.

> Propos retranscrits par Evelyne LECUCQ

www.anitya.fr

pour la trompette, c'était aussi une option possible, mais la guimbarde de Wang Li nécessitait une certaine sonorisation. Les débats ont commencé... Nous avons travaillé en acoustique, puis apporté une sonorisation légère. Il y a eu tout un dialogue sur le rapport de la voix humaine du marionnettiste qui n'est pas sonorisé à un instrument sonorisé. Quand est-ce que l'on casse la bulle de magie que l'on est en train de créer ? Quand est-ce qu'on la protège ? Le débat sur le son a été très intéressant et n'était pas éloigné de ce que l'on voulait raconter sur le plateau dans la manière de parler d'Œdipe.
Nous avons également un rapport à la technique que je trouve très proche de celui des musiciens. Notre instrument, la marionnette, est aussi une façon de mettre à distance le personnage. Aucun de nous n'est ni Œdipe, ni Antigone. Nous nous sentons un peu les cousins des instrumentistes qui eux transmettent leurs émotions par un instrument. Pour arriver à leur art, ils sont obligés de passer par des gammes, des périodes de travail d'instrumentiste. Dans les périodes de répétitions, il y avait des moments où le marionnettiste travaillait au miroir les gammes de sa marionnette tandis que l'instrumentiste, à côté, répétait son instrument. Il y avait quelques croisements…

B B : La même notion de temps, aussi. Quand on invente un mouvement en marionnette, une idée de scène, on sait à peu près le temps nécessaire pour le roder et pour rendre propre une improvisation. À titre d'exemple, on veut faire traverser un personnage, puis qu'il s'envole. On sait qu'il va falloir beaucoup de temps pour le résoudre techniquement. On sait que le personnage va traverser, on va travailler la manipulation au miroir, cela va nous prendre deux jours. Après, on sait qu'il faut l'accrocher avec un fil invisible dans les cintres et que cela va nous prendre deux autres jours. On sait qu'ensuite il va voler et prendre feu là-haut, et que cela va nous prendre trois jours. Pour le musicien, c'est à peu près la même chose. On va inventer ensemble une petite scène et après il sait qu'il va se retrouver seul à travailler sa trompette. Une fois qu'il a trouvé la mélodie, il s'attaque à rendre ce morceau.
On partage une notion de temps identique et, finalement, on se ressemble beaucoup dans le travail de recherche.

C T : En ce qui concerne ce rapport à la technique et au temps, il y avait également une volonté de déplacer la pratique des musiciens. Lors de ces Rencontres nationales, un musicien de l'Union des Musiciens de Jazz a dit : «moi, j'ai un problème avec ma chaise». Cela m'a fait sourire parce que le premier instrument de travail des violoncellistes est leur chaise. C'est un peu l'objet qui va les accompagner pendant toute leur carrière et la première chose qu'on ait dite aux violoncellistes est que l'on n'imaginait pas de chaises sur le plateau d'Antigone. Cela n'irait pas dans le décor. Pouvait-on imaginer une autre assise ? Nous avons donc imaginé une espèce de Mikado de branches en suspension. Cela a posé énormément de problèmes techniques pour elles. Déjà, il y avait la souplesse des branches. Après, elles n'étaient plus exactement positionnées comme d'habitude, il y avait un déséquilibre qui faisait que leur corps ne retrouvait pas la même conscience de la justesse de la position. Elles devaient interroger leur pratique, balayer des réflexes acquis, pour essayer de se mettre dans notre univers. Après, on leur a également proposé que ce soit les marionnettes qui jouent du violoncelle avec les archets. Là encore, des questions. Cet outil, peut-on le manipuler comme une marionnette ou l'archet est-il pour le musicien un objet très symbolique, voire sacré ? À travers toutes ces mini-confrontations, nous avons construit un dialogue qui fait que maintenant leur corps, sur le plateau, est intégré au dispositif scénique. Elles marchent en jouant de l'instrument, elles prennent en charge une partie de la dramaturgie. Elles font corps avec le spectacle à travers la résolution de tous ces petits points d'achoppement où l'on a dû discuter.
Ensuite, nous leur avons proposé un projet dans les suites de cette rencontre autour du diptyque qui avait vraiment été très forte : créer un concert qui accompagne le diptyque et qui permette au spectateur de rêver aux images sans les textes. Nous avons imaginé qu'en écoutant un concert qui serait une sorte d'orchestration des thèmes d'Antigone et d'Œdipe, les spectateurs prolongeraient leur voyage, même s'il n'y a plus de texte, même s'il n'y a plus de marionnettes.

B B : Ce qui était très drôle, c'est qu'au départ ils n'avaient pas tous forcément l'habitude de la musique de scène et qu'ils ont vraiment inventé un nouveau langage avec leurs instruments, puis qu'ensuite ils ont réorchestré de la musique de théâtre pour un concert. C'était assez paradoxal de travailler sur les images, d'oublier tout ce qui était de l'ordre du réflexe de concert et finalement de réarranger tout cela pour faire un vrai concert.

> Propos retranscrits par Evelyne LECUCQ

www.lesangesauplafond.net/

DES CHANTEURS – MANIPULATEURS

L'Incroyable Histoire de Gianni Schicchi
© PATRICE CALAMEL

Extrait de la rencontre avec Jean-Michel Fournereau, metteur en scène, et Antonin Lebrun, marionnettiste, à propos de *L'Incroyable Histoire de Gianni Schicchi* de Puccini.

Jean-Michel Fournereau : La dernière création de notre compagnie est un défi, un opéra de Puccini avec onze chanteurs qui manipulent quinze marionnettes. Ce projet est né il y a plus de six ans et il a vu le jour pendant l'été 2010.
C'est une oeuvre atypique, très courte, et sans doute le seul opéra drôle qu'ait écrit Puccini.
L'histoire raconte la mort d'un vieil homme riche, un Florentin. Sa famille arrive pour l'héritage et, apprenant que le vieux a tout légué au couvent, est désespérée. Les personnages cherchent comment récupérer cet argent, décident de trafiquer le testament et font venir Gianni Schicchi. L'homme va trouver l'astuce de cacher le cadavre, de prendre sa place dans le lit et de dicter un nouveau testament au notaire pour favoriser la famille.
En fait, il va se favoriser lui-même. Je ne suis pas marionnettiste, mais je suis un amoureux fou de la marionnette depuis ma prime enfance. J'avais la chance d'avoir une grand-mère musicienne, pianiste, qui m'a initié à la musique et au chant, et qui cachait dans son placard deux marionnettes traditionnelles lyonnaises, un Guignol et un Gnafron, qu'elle sortait pour me récompenser après la leçon de piano.
Dans tout mon parcours artistique ensuite, du théâtre au chant lyrique, a existé cette envie de rassembler les éléments de ce paradis perdu.
L'opéra de Puccini s'y prêtait particulièrement parce tous les personnages y sont doubles.
Il y a ce qu'ils présentent aux autres et ce qu'ils sont vraiment. Tout est un jeu de manipulation.
Le père manipule la fille, la fille manipule le père, le notaire manipule les témoins, Gianni Schicchi manipule toute la famille. Voilà un opéra vraiment fait pour la marionnette, pour jouer de tous ces doubles ou triples jeux. De plus, la marionnette permettait d'amener une autre dimension aux très bonnes mises en scène précédentes : une version plus délirante, surréaliste et parfois aussi beaucoup plus poétique.
Le grand défi était que ce soit les chanteurs d'opéra qui manipulent eux-mêmes les marionnettes.
Pendant une heure, les chanteurs sont sur scène, chantent presque en permanence et manipulent des marionnettes de soixante-dix centimètres à deux mètres de haut et le décor. C'est vraiment très difficile.
Il a été passionnant de voir les chanteurs d'opéra s'investir dans ce projet et nourrir leur propre art en apprenant la manipulation avec Antonin Lebrun.
La technique vocale de ces chanteurs les habitue à avoir une posture qui favorise une respiration très ample, à faire descendre leur diaphragme, à ouvrir leurs côtes flottantes, leur pharynx. Ils doivent avoir une colonne d'air, une façon de se tenir très particulière. La marionnette les a obligés à changer ces habitudes et à trouver une souplesse, une façon de bouger complètement différente. Les chanteurs d'opéra sont souvent tournés vers l'intérieur parce qu'ils sont obligés de contrôler énormément de choses physiques. La marionnette les a amenés à se détacher d'eux-mêmes, à aller mettre leur énergie dans un corps étranger au leur. Cela a été très perturbant au début. Puis, petit à petit, ils m'ont dit avoir trouvé des choses qui les ont aidés à chanter, qui leur ont permis de se détacher de leur corps et d'aller vers l'expressivité, d'arrêter de penser continuellement technique... Cela a été un parcours très long, de deux ans, avec d'énormes fatigues de chacun, mais tout le monde a joué le jeu.

Antonin Lebrun : *L'Incroyable Histoire de Gianni Schicchi* est le premier projet sur lequel j'ai travaillé à la sortie de l'école nationale de la marionnette de Charleville-Mézières. C'était l'occasion de chercher ma façon de construire. Elle procède d'un mélange entre des techniques que j'ai apprises, notamment avec Émilie Valantin. Avec Jean-Michel, nous avons décidé d'organiser une première semaine de résidence pour voir ce qui pouvait marcher ou non dans la manipulation par les chanteurs. Cela a permis de prendre des décisions claires pour leur faciliter le travail. Par exemple, nous avons constaté très vite que des marionnettes avec des bras seraient une catastrophe, que l'on verrait des bras qui se baladent dans tous les sens, et je les ai retirés. J'ai créé des contraintes physiques particulières pour chaque personnage, comme si c'était un trait de sa personnalité, en fonction de ce que j'ai reçu du texte qui est une sorte de chorégraphie infernale.
De fait, le livret partait d'une phrase de *L'Enfer*

de Dante et on y passe sans arrêt d'une action à l'autre, il y a très peu de monologue ou d'airs. J'y voyais comme un tableau de Jérôme Bosch, d'où ces marionnettes aux contraintes physiques très fortes. Le gros Gherardo, par exemple, je l'ai mis dans un chaudron. Il est énorme. Il représente une véritable contrainte pour le manipulateur, obligé de le prendre par les anses pour le transporter d'un bout à l'autre du plateau. Leur caractéristique physique induit le comique et également le tragique. Le corps de Nella est une cruche cassée. Il y aussi la vieille pie, une vieille femme avec ses ailes noires…
Nous avions très peu de temps, alors j'ai préféré travailler la manipulation avec les chanteurs à partir d'une approche plutôt émotionnelle et sensitive. Leur offrir de s'aider de tout ce à quoi ils n'ont habituellement pas droit dans leur pratique.
En cours de chant, on commence par effacer tous les gestes de trop, par exemple. Dans notre travail, je leur ai demandé de mettre toutes ces expressions qu'ils refusent, qu'ils gardent en eux, dans la manipulation, dans la marionnette.
Par ce biais, ils ont trouvé chacun leur chemin pour exprimer, à travers le geste, le mouvement du chant.
Ce ne sont pas des marionnettes qui parlent physiquement, elles sont figées. L'articulation du chant se fait par des mouvements de tête et par des mouvements de mains. La solution a été d'utiliser les mains des chanteurs de temps en temps, comme des apparitions et des disparitions de mains.

Un participant : Qu'est-ce qu'apporte la musique à la marionnette ?
J-M F : La musique nous a guidés pour la gestuelle et la manipulation. La musique induit un commentaire du texte. Il faut dire la phrase à un rythme précis, elle implique des hauteurs de phrasé, d'intonation et de place du mot dans la phrase. C'est-à-dire que le compositeur impose une première mise en scène du texte, qui stipule que cette phrase là doit être dite comme ça, à cette vitesse-là, avec ce phrasé là...
Ce qui impose une gestuelle et une interprétation à un marionnettiste et à une marionnette.
A L : Dans ce spectacle, les interprètes ont compris assez rapidement que le chant avec la marionnette permettait de raconter les personnages, les drames de chacun, plus précisément que si eux-mêmes les jouaient. J'ai l'impression que quelque chose de plus vrai s'y passe… C'est comme si les chanteurs étaient complices avec le public du ridicule de cette famille qui recherche l'argent à tout prix.
La chorégraphie, la musique, apportent l'énergie…

Marion Chesnais, marionnettiste : Inversement, la technique de la marionnette va imposer au chanteur manipulateur de chanter dans un certain rythme. Il y a une symbiose entre la technique musicale et la technique marionnettique…
J-M F : Absolument, sachant que c'est quand même la musique qui décide. C'est-à-dire que nous avons été très respectueux de la partition de Puccini, de ses tempi, de ses phrasés, etc. C'était une contrainte supplémentaire pour les manipulateurs de respecter cette cadence de chant, et de trouver la manipulation juste pour ne pas dénaturer la musique ou pour ne pas ralentir ou accélérer une phrase qui ne doit pas l'être. C'est difficile.
Nous avons toujours travaillé à trois : la responsable musicale, Caroline Meng, le responsable marionnettes et le responsable mise en scène.
Mais les contraintes amènent des idées et des images qui, je l'espère, sont soit surprenantes et drôles, soit, au contraire, presque plus poétiques encore qu'aurait pu l'imaginer Puccini lui-même.

David Canat, producteur de spectacles : Dans cette version légère, réduite pour piano, quel est le dispositif scénique ?
J-M F : Le piano est sur scène. Nous avons juste créé un espace presque vide qui représente le plancher de la maison de Buoso Donati.
Un lit à baldaquin est placé dessus. C'est le lit du mort. J'ai demandé à mon décorateur que ce lit soit très mobile afin que l'on puisse en changer l'optique, l'angle de vision, et qu'il soit très stable pour pouvoir faire monter les chanteurs dessus.
Enfin, j'ai souhaité que ce lit soit truffé de trappes et d'astuces pour permettre de créer un nouveau décor, de faire sortir un escalier, de cacher le testament, de se servir des rideaux pour cacher les manipulateurs à un certain moment.
Antonin a ensuite développé tout cela.
A L : Si on avait dû respecter le livret original, il y aurait eu des armoires et des escaliers partout, des chandeliers avec des bougies allumées…
Nous avons pensé que le seul élément indispensable dans cette histoire était le lit du mort.
Donc, nous avons le lit et le plancher. Il y a des couloirs d'espaces pour les chanteurs sur les côtés de la scène, des boîtes dans lesquelles les marionnettes sont rangées et que les chanteurs peuvent utiliser pendant le spectacle comme décor.
Le piano est derrière ces boites, assez loin. Quand les chanteurs sont à cour, le piano étant à jardin, ils sont obligés d'avoir des repères avec d'autres chanteurs pour se passer le relais…
J-M F : La démarche de la compagnie Orphée est également d'aller jouer le plus possible un peu partout. On ne pouvait se permettre un véritable décor d'opéra, très lourd et qui demande d'énormes camions. Sur l'espace de jeu de sept mètres sur six, il fallait non seulement caser les onze chanteurs, mais également les onze marionnettes - en fait vingt-deux personnes en permanence - avec un grand lit à baldaquin sur scène. Il a été passionnant de chercher à créer un livre d'images vivant et très changeant, telle la musique, et de proposer au public comme un clip, composé de nombreux univers, d'images très différentes, avec la contrainte d'un décor très léger mais par contre très mobile.
Par exemple, le plancher se fissure et s'écartèle quand les enfers approchent. Cela a été compliqué, mais tout entre dans deux petits camions.
Cela nous permet d'aller dans des lieux qui ne sont pas habitués à l'opéra et qui sont très heureux d'accueillir ce type de spectacle, destiné au jeune public afin d'essayer d'enlever les peurs que peuvent avoir les enfants ou les jeunes vis-à-vis de cette musique. Le fait qu'il y ait des marionnettes, que ce soit très visuel, court et drôle, permet d'y entrer plus facilement.

> Propos retranscrits par Evelyne LECUCQ

http://puccinimarionnette.free.fr/orphe.html

[UN PERSONNAGE À PART ENTIÈRE]

Extrait d'une table ronde avec Alexandra Lupidi, musicienne et partenaire d'Ilka Schönbein dans *La Vieille et la Bête*.

Alexandra Lupidi : Pour Ilka Schönbein, le plus important était que ma présence sur la scène et ma musique constituent un personnage, que ça ne soit pas juste une illustration sonore, mais fasse partie de l'histoire. On a commencé à travailler avec deux airs qui existaient déjà, qui étaient imposés, et tout le reste a été créé par moi, en improvisation. On a collaboré étroitement. Elle me montrait des scènes – elle avait évidemment une idée très précise de la dramaturgie – et on a monté le spectacle en deux mois, assez facilement.
Il continue à évoluer. Voilà plus d'un an qu'on le tourne et il ne cesse de changer.
C'est ce qui est très agréable dans ce travail.

Emmanuelle Castang : Tu avais déjà touché la scène en duo de cette manière là ? Tu es comédienne sur ce spectacle en plus d'être musicienne.
A L : Oui, j'ai un rôle d'appariteur, de contre-point par rapport aux divers personnages d'Ilka. Quant à la marionnette, j'ai eu l'occasion de travailler une fois avec Jean-Pierre Lescot pour un projet opératique. Il avait monté *Les Tréteaux de Maitre Pierre* de Manuel de Falla et *L'Amour sorcier*. Dans ce spectacle, j'avais le rôle de la gitane et je chantais les airs en version flamenca. Ça a été ma seule expérience avec de la marionnette. Sinon, sur scène, j'ai plus illustré que joué véritablement.

E C : Comment s'est passé la cocréation pour *La Vieille et la Bête* ? Est-ce qu'Ilka proposait un univers visuel, ou vous partiez de l'univers musical ?
A L : Cela fonctionnait dans les deux sens.
Elle me proposait des scènes, après je lui proposais ma musique. En amont, elle me disait par exemple : « Au début du spectacle, il y a une ballerine qui apprend à danser, est-ce que tu peux penser à un univers musical ? »
Avec une contrainte : au début, je suis arrivée avec une contrebasse, une guitare, des instruments assez grands et en fait rien ne dépasse la taille de l'ukulélé maintenant. Il y a un kazoo ; on peut faire plus petit que le kazoo : la noix ! J'ai des tous petits instruments, un tout petit piano mécanique.
J'ai écrit de courtes pièces, je les lui ai proposées, il y en a pas mal qui sont passé à la poubelle, d'autres qui ont été retenues et on a travaillé ainsi. Mais surtout avec son visuel. C'est comme ça que la musique et que mon personnage sont nés.

> Propos retranscrits par Evelyne LECUCQ

www.legrandparquet.net

L'importante intervention du musicien et chercheur, JEAN-LUC IMPE, sur les traces du dialogue fructueux entre musique et marionnettes pendant la fin du règne de Louis XIV et les premières décennies du siècle des Lumières, est consultable sur le site de THEMAA : www.themaa-marionnettes.com

***Atys travesti*, parodie pour marionnettes et comédiens de la tragédie lyrique de Quinault et Lully, reconstituée par la compagnie Les Menus Plaisirs du Roy que dirige Jean-Luc Impe, a été programmé en mai 2011 à l'Opéra-Comique.**

www.menusplaisirsduroy.com/

QUELQUES ÉCHOS DES PARTICIPANTS AU LABORATOIRE « HANDMADE » DE L'UNION DES MUSICIENS DE JAZZ

Laboratoire piloté par Manuela Morgaine, directrice artistique de Envers Compagnie (www.enverscompagnie.com).

CLOTILDE PAYEN
Marionnettiste

J'ai beaucoup appris de cette rencontre.
Tout d'abord, j'ai découvert chez les autres, d'autres univers, d'autres recherches.
Ensuite, je me suis rendue compte que la proposition, bien que très intéressante, était difficile : « l'écoute » du marionnettiste repose avant tout sur son regard, alors que celle du musicien est surtout auditive.
Il fallait trouver le moyen de s'accorder.
Ainsi, les musiciens entre eux, malgré un champ visuel très «rempli» d'événements marionnettiques, arrivaient à être ensemble et à laisser exister le silence nécessaire à la musique. Même s'ils étaient souvent perturbés par les marionnettes.
Les marionnettistes, trop focalisés peut-être sur la manipulation,le jeu, étaient souvent dans une surenchère de micro-actions, de propositions narratives, plutôt que dans «l'ensemble».
Nous, marionnettistes, avons dû apprendre à créer des pauses, à nous mettre en majeur ou en mineur, et les musiciens ont dû apprendre à jouer autrement, avec des marionnettes accrochées à leurs cordes ou suspendues à leurs pistons...
Si l'improvisation est quelque chose de fragile, celle entre des arts aussi différents est toujours sur le fil.

VIOLAINE ROMÉAS
Marionnettiste

Une belle rencontre avec des personnes multiples, ouvertes, curieuses, pilotée avec attention et invention.
Le travail d'écoute, si important pour les marionnettistes autant que pour les musiciens, était là mis en jeu différemment.
Formes, sons. Sons déformés, formes qui sonnent. Des instruments de musique qui prennent vie, qui se donnent à voir.
Des sons qui donnent vie, qui donnent voix aux marionnettes, aux objets, aux mains, à de l'argile.
Des tentatives, une approche. Reste une envie de partager, d'aller plus loin, bien plus loin, de chercher encore.

TRISTAN MACÉ
Bandonéon - improvisateur - ancien président de l'UMJ

Ces rencontres de juillet ont provoqué en moi comme un très lent séisme, silencieux, souterrain, comme la redécouverte d'une faille à peine enfouie, mais cachée par l'éclat sonore de la musique.
Dans une vie antérieure, j'ai été universitaire : mon sujet portait sur « le théâtre et le monde des morts en Occident », à savoir comment le théâtre occidental, en ayant chassé les morts par la grande porte (la clôture de la tragédie par le discours classique), les faisait revenir par la fenêtre (Craig, Kantor, Artaud etc.).
Lors de ces ateliers de juillet, les marionnettistes m'ont transformé en une sorte de totem comique, pendant que je jouais, grâce à quelques accessoires bien placés – et par l'instrument lui-même.
Je me suis donc vu devenir ma propre poupée, comme si enfin je pouvais jouer de la musique de l'*autre côté*.
Aborder ces rencontres avec des marionnettistes a donc été pour moi comme le retour d'une très ancienne préoccupation, qui depuis ne m'a plus quitté : depuis cet été, j'ai écrit des textes, dans une certaine urgence intérieure, qui se sont assez naturellement intégrés à la musique. Je suis à peu près certain que désormais ma musique ira vers une forme de théâtralité (laquelle ? Je ne sais pas encore) ; j'ignore si la marionnette y aura sa place, mais il est sûr que la marionnette a rouvert un possible inexploré. Est-on artiste pour autre chose que pour ouvrir des possibles ? Peut-être pas.

CYRIL HERNANDEZ
Percussionniste et artiste multimédia

Je suis tout à fait heureux de cette expérience entre marionnettistes et musiciens, orchestrée par Manuela Morgaine.
Vous nous donnez un espace de liberté extrêmement précieux !
J'ai pu découvrir à travers ces quelques jours d'atelier un peu de la richesse de la marionnette.
Quels sont les techniques de cet art, quels sont les interrogations des marionnettistes.
Je vois un immense champ artistique, un immense champ de jubilation s'ouvrir.
La volonté de Manuela de montrer cette fabrication à main nue me semble primordiale.
Ainsi c'est une rencontre à travers le geste, le toucher qui nous relie.
J'espère que nous saurons donner au spectateur le plaisir que nous avons tous et toutes ressenti dans cette semaine de travail !
Merci pour la proposition à THEMAA et à l'UMJ.
Continuons !

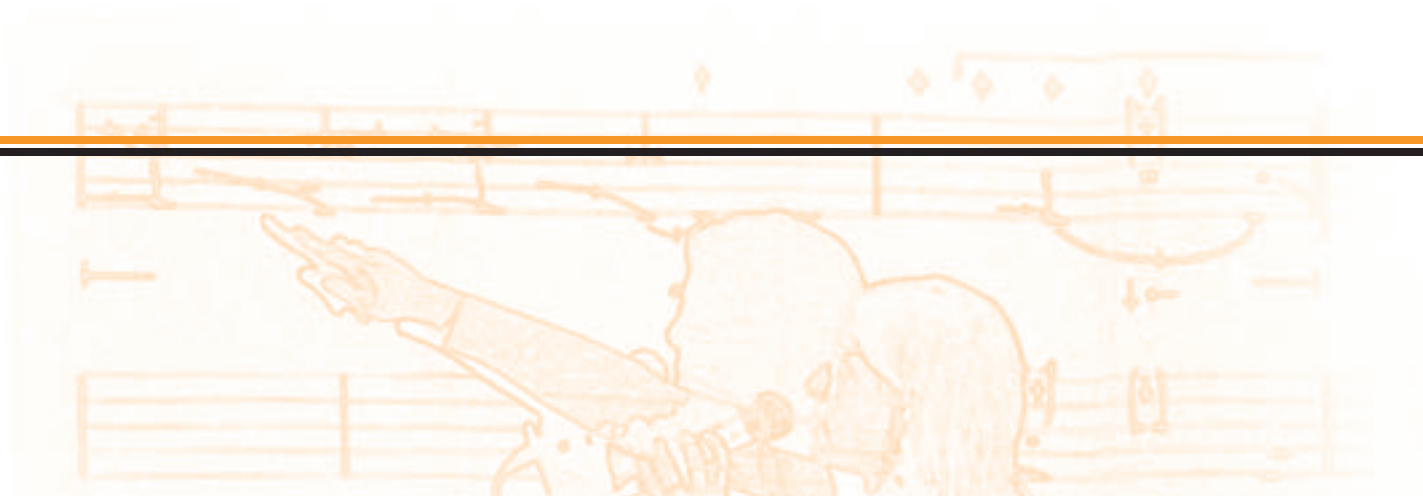
SANDRINE FURRER
Marionnettiste

Ces cinq jours nous ont permis d'effleurer un sujet qui est bien vaste, où il nous a fallu avant tout trouver un point de rencontre, un langage commun. Beaucoup d'envies sont nées pour moi, des voies à creuser, des expérimentations à renouveler, à approfondir : sur une approche purement rythmique, musicale de l'art de la manipulation, qui s'appuierait sur des notions de géométrie et de dynamique dans l'espace.
Bien loin de la narration, un espace abstrait à mi chemin entre la danse et les arts visuels, qui pourrait donner à voir la musique.
C'est une grande liberté apportée à ma pratique de la marionnette. Continuons à nous rencontrer !
Improvisons avec tout ce qui nous tombe sous la main !

CAMILLE TOUATY
Marionnettiste

La musique est indispensable à la marionnette. Plus encore qu'au théâtre d'acteurs.
Elle se substitue à la gestuelle signifiante du corps. La marionnette tend des fils directeurs que la musique développe.
Elle propose une émotion, une idée que la musique prend à son compte et souligne. Puis, la musique permet de trouver une forme d'écoute nouvelle.
Les langages que proposent les marionnettistes et les musiciens sont différemment codifiés. Ce laboratoire nous a permis d'apprendre à parler un même langage, à s'entendre, à se sentir les uns les autres quelle que soit notre discipline. Enfin, la présence de la musique oblige le marionnettiste à s'extraire de l'interprétation, de la dramaturgie. Le jazz plus particulièrement, par ses rythmes forts et ses dissonances harmonieuses, donne vie à une manipulation hors de la technique.
La marionnette pénètre alors l'univers de la danse, de la corporalité. Le rythme sert de fil dramaturgique.
Le sens naît de l'échange, des résonances entre les arts et non plus du signifiant.
La voix quant à elle, se déplace hors de sa fonctionnalité initiale : la communication. Il s'agit en jazz de sons au service de la musique et non plus de « verbalité ».
Le marionnettiste est alors privé de mots. Il lui faut trouver dans son propre corps les moyens de signifier.
C'est dans ce décalage des codes et du sens que j'ai trouvé une incroyable liberté lors de ce laboratoire.

Grand Parquet - Laboratoire - Camille Touaty, Ugo Boscain, Violaine Roméas
© HAJA LECA



L'IMBRICATION OUVERTE

Extrait des paroles de Nicole Mossoux, danseuse et chorégraphe de la compagnie Mossoux-Bonté, à propos de son spectacle *Light* !, fondé sur sa recherche autour de l'ombre corporelle, pendant les 2e Journées professionnelles de la marionnette à Clichy.

Nicole Mossoux : Le compositeur de *Light* ! est Christian Genet, avec qui on a créé une vingtaine de spectacles. J'ai rencontré depuis la création de la Compagnie deux musiciens (Christian Genet en 1985, Thomas Turine en 2006) qui ont cette capacité rare de comprendre le rapport que le son peut entretenir avec l'image. Cela n'entame en rien leurs qualités musicales, mais peu de musiciens sont enclins à accepter que le son soit au service d'un tout, de cet ensemble de tensions entre les parties qui fait le tout d'un spectacle. L'enjeu n'est pas d'accorder la musique au geste ou à la temporalité du spectacle, mais de créer une sorte de troisème dimension, où l'émotion peut surgir, par le frottement parfois grinçant, parfois « inaudible » qui a lieu entre image et son.

Dans le cas de notre travail, nous craignons la redondance comme la peste (à moins qu'à un trente sixième degré !). Nous cherchons à ce que tous les éléments, danse, musique, lumière, costumes ne disent pas la même chose... en même temps. On souhaite que la musique apporte de la complexité à la proposition, qu'elle ouvre une autre grille de lecture. Nous faisons un théâtre de suggestion, et c'est ce penchant que nous suivons dans le rapport au son également. Pour le spectale *Light* ! nous avons demandé au musicien des matières râpeuses, très pulsées, très charnelles, concrètes, pour qu'il insufle de la vie et de la crédibilité à cette ombre par essence fugace, immatérielle. Dans d'autres créations ou selon les scénes qui le demandent, le son peut s'apparenter plus à l'espace alentour qu'à l'action, et avoir très peu d'incidence –en tout cas directe- sur le mouvement. Il est rare chez nous de rencontrer des spectacles où il y ait autant de coordination rythmique que dans *Light* !.
Nous travaillons souvent avec la musique électronique, beaucoup plus malléable que l'acoustique durant le processus de création. Ce sont des allers-retours incessants entre le travail de plateau et le studio-son. Et aujourd'hui, grâce à l'ordinateur, la musique peut prendre corps, évoluer en même temps que la répétition des scènes, ce qui est un plaisir et un gain de temps incomparables !

http://www.mossoux-bonte.be/

UNE COMPOSITION SUR LE VIF

Après son expérience d'initiation au soundpainting comme acteur-marionnettiste, Nicolas Goussef engage la réflexion.

Qui n'a pas rêvé de l'art total ?
Faire cohabiter les musiciens avec le danseur, le marionnettiste, l'acteur, un peintre, un éclairagiste, un vidéaste (la liste serait longue) dans une écriture qui se ferait au présent.
Le soundpainting rassemble en un système de signes les technologies les plus perfectionnées que l´on pourrait trouver dans un studio de son ou sur un banc de montage. Séquencer, mettre en boucle, en mémoire, shunter l´ensemble et ne soutenir qu'une voix, créer des filtres, convoquer l'atmosphère d'un film des années trente, etc.
(Il est consolent de voir de quelle manière les techniques sont reprises dans notre histoire corporelle : je pense à ces rappeurs imitant buccalement les sons les plus électroniques).
Il y a jubilation à voir le soundpainter[1] dans sa gestuelle, et à entendre la réponse de son ensemble, mais le plus étonnant encore est d´assister à la composition se faisant.
Je n'ai eu du soundpainting qu'une brève expérience : une initiation à son langage (ce qui ouvre une perspective sur ses possibilités) et une performance avec le groupe Anitya dirigé par Christophe Caglionari pendant les Rencontres Nationales Marionnettes et Musiques.
Avec distance, j'essaierai dans ce qui suivra de conjuguer les perspectives qu'offre le soundpainting avec mon ressenti d'interprète.

En premier lieu, se pose la question de ce qui fait œuvre ?
En quoi la fabrication de l'œuvre est-elle constitutive de l'œuvre ?
Je pense au film *Le Mystère Picasso* de Clouzot qui nous donne un éclairage extraordinaire sur la pensée en action du peintre et les tableaux de Picasso. Clouzot, dont le film m'apparait comme un chef d'œuvre cinématographique, m'a révélé un Picasso que j'ignorais. Soudain, j'avais compris que le tableau n'est pas qu'un résultat mais les traces de la danse d'un pinceau arrêté en un moment choisi.
Être convié dans le processus nous replace dans un autre rapport d'intimité à l'œuvre.
Cette intimité, j'ai pu la ressentir avec le public durant la performance d'Anitya.
Ce qui se dit au présent échappe à la volonté qui contrôle et souvent censure. Un inconscient partagé s'ouvre entre scène et salle. C'est donc le processus même qui fait œuvre par sa capacité à inclure.
Il est formidable de constater la désinhibition quand on répond à un signe ; ce qui m'amène à distinguer l'interprète de l'exécutant - ce n'est pas un joli mot. Parce que la proposition de l'un devient matériau pour tous les autres, une fluidité des disponibilités s´opère suivant l´arbitrage du soundpainter.
Il n'y a ni jugement, ni blâme, dans le fait d'être coupé par le soundpainter ; l'ensemble continue et, même silencieux, on en fait partie.
Le présentéisme propre à notre époque, angoissée par son futur et incapable d'assimiler un passé qui ne passe pas, pourra se retrouver pleinement dans la proposition du soundpainting. Il donne une justesse qu'aucune répétition ne saurait apporter par cette saisie au présent de chacun soutenu par tous les autres.
Mais pourtant il me semble important de ne pas oublier le difficile travail de vouloir s'approcher au plus près de ce que l´on veut designer, sans rien laisser au hasard. Il y va de la noblesse du choix.
S'il nous renvoie à nous même, c'est pour nous permettre un chemin.
Aujourd´hui, qui pourrait affirmer que son chemin mène quelque part ? Peut être est ce le temps d'unir les contraires !

> Nicolas GOUSSEFF

[1] Le « chef d'orchestre », dirigeant la performance de l'ensemble des participants par des signes codés.

Parallèlement à ses fonctions d'interprète pour différentes compagnies, NICOLAS GOUSSEFF est responsable artistique du Théâtre Qui.

QUELQUES ÉCHOS DES LABORATOIRES DE ROYAUMONT

ELISE COMBET -
Marionnettiste

Rencontre. Se rencontrer. Être. Sentir et ressentir, l'autre, soi et son autre soi. Différemment. Apprivoiser son propre art en regard et avec l'autre. C'est cette richesse que j'ai découverte et que je souhaite encore appréhender aux plaisirs aux détours d'autres moments. L'écho de cet échange va résonner en moi encore et sans doute me mener sur d'autres chemins encore inconnus et déjà remplis de sensations nouvelles. Marionnette et musique. La marionnette est ma muse, même avec de petits hic. La matière est la même qu'elle vienne de n'importe quel instrument, elle parle de notre sens profond qu'est la vie, qu'est la terre, alors nous l'avons malaxée sur des notes poétiques ou sur des notes d'humour…

MARJA NYKÄNEN
Marionnettiste

Dans cette proposition de travail, j'ai essayé de créer un rituel qui serait constamment mis en question par le présent improvisé.
Nous avons aussi cherché comment un mouvement musical peut offrir à la marionnette la possibilité d'exister non par ses actions mais par sa pure présence.
Ici, le texte ou le scénario, créé pour la marionnette, a été notre point de départ commun.
Nous avons fait le choix d'improviser aujourd'hui sur la forme, non sur le sens de ce rituel.

LAMBERT COLSON
Musicien

Tout se manipule.
Il est question ici de mouvements et de sons, de deux joueurs.
Les marionnettes, comme les sons, peuvent pratiquement tout se permettre, mais avec le temps, le sonneur apprend à connaître le manipulateur et lit dans ses mains, ses états d'âmes de l'instant.
J'ai l'impression que nous cherchons à nous lire sans jamais écrire.

NICOLAS GOUSSEF
Regard extérieur

Dans la fonction d'électron libre, "empêcheur de tourner en rond", j'ai cherché à m'ancrer dans la patience de l'attente de l'inattendu. Etre présent et ne provoquer que par bienveillance, condition d'exigence. Etre comme une sage femme. Ne pas forcer les personnes, résister à la stratégie de combiner les paramètres propres à chaque discipline (cela serait le lieu d'une analyse ultérieure). Ne répondre que s'il y a question. Que la présence permette la mise en résonance, ainsi ce qui se livre va au-delà de ce que chacun aurait pu prétendre.

ALEXANDRA VUILLET
Marionnettiste, Wang Li - musicien, et Nicolas Goussef - regard extérieur

1/ Comment sortir de l'opposition où l'un montre à l'autre son savoir, sa brillance.
2/ Se dépouiller de toutes projections et construire la troisième personne qui sera le lieu de l'acte.
3/ Marionnette / Musique / Improvisation. S'abandonner à la vibration du présent extra-ordinaire.
4/ Dans l'ouvert, la rencontre renouvelle les personnes. Dans la fraîcheur des premiers pas naît un chemin.

Abbaye de Royaumont - laboratoire de Marja Nikanen, Keyvan Chemirani et Mohamed Kacimi © HAJA LECA

EN BREF

> **L'aventure du laboratoire Handmade** est devenue un collectif composé des marionnettistes Gabriela Arranguiz, Clotilde Payen, Sandrine Furrer et des musiciens Ugo Boscain (clarinette basse), Tristan Macé (bandonéon), et Cyril Hernandez (percussions). Après avoir participé à divers événements – théâtre Essaion ; festival « avant de partir » ; soirées « Son Libre » à la Java – le collectif approfondit sa démarche pour de nouveaux rendez-vous en perspective en s'orientant désormais vers le spectacle in situ, qui s'invente dans et en fonction des lieux qu'il habite.

> **Eloi Recoing, directeur du Théâtre aux Mains Nues,** creuse les pistes d'une complicité avec la compositrice d'origine polonaise, Elzbieta Szikora. Une première intervention marionnettique lors d'un concert électro-acoustique a eu lieu pendant les *Traverses de juin* 2011 au TMN.

> **En juillet 2011, Elise Combet et Lambert Colson** ont présenté une partie de leur travail amorcé à Royaumont à l'occasion du Festival Kikloche à Vivouin.

> **Marja Nikanen**, du théâtre Illusia, poursuit la relation engagée à Royaumont avec le musicien Keyvan Chemirani et l'auteur Mohamed Kacimi sur un projet intitulé *Rêves d'oiseaux*, d'après *La Conférence des oiseaux*. Une étape de création sera présentée pendant le festival mondial de Charleville 2011, square de la gare.

> **Entre chants, piano, gromelots et silences, le compositeur Eric Bono** orchestre la reconstruction de la mémoire d'André, enfant de déportés, qui peut enfin transmettre son passé à Benjamine, sa petite fille, dans *Valises d'enfance* de la compagnie Pipa Sol. Au festival mondial de Charleville 2011, dans les quartiers de La Houillère, Manchester et Ronde Couture.

> **Après avoir bénéficié du soutien du Théâtre aux Mains Nues,** à Paris, et d'une résidence à La Nef de Pantin, la compagnie L'Embellie musculaire a été accueillie par Le Hublot de Colombes pour finaliser son travail et créer en mai 2011 *Système A.R.T.*, « quatuor de marionnettes, dance, philosophie et guitare ».

> ***Songes d'une nuit d'été*, prochaine création de la compagnie Métaphores** d'après Shakespeare, met sur scène le compositeur et musicien Maurice Moncozet. A partir du 11 août 2011 au Théâtre du Fon du Loup, à Carves.

> **Sur une musique originale de Jean-Claude Varin, la compagnie Mungo** prépare sa création 2012, 1,2,3... *Totem* !, adaptée des *Musiciens de Brême*, comme une comédie musicale à la manière de Kurt Weil, avec la comédienne, marionnettiste, chanteuse et parolière Sophie Talon.

> **La compagnie Via Cane continue à se pencher sur le conte.** *Blanche Neige… Blanches Rives…*, à la scénographie plastique et sonore composée d'images à l'eau forte de Cécile Roussel et de musiques originales de Christophe Caillet, sera créé en février 2012 à l'espace culturel Le Pari, à Tarbes.