

États Généraux 2
Les Saisons de la Marionnette
Vendredi 28 mai 2010

Ces rencontres sont animées par Anne Quentin, journaliste.

PREMIER CHANTIER : LA FORCE DE L'ART

Intervenants : Jean Cristofol (philosophe), entouré de Lucile Bodson (directrice de l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), Naly Gérard (journaliste) et Roland Shön (artiste, compagnie ThéâtrenCiel).

Anne Quentin

Nous allons aborder ce premier chantier intitulé La force de l'art. Les trois chantiers ont été construits sur le même mode. Il a été demandé à l'intervenant de présenter la problématique selon son point de vue. Sur la question des esthétiques, on peut en entendre de nombreux, c'est celui de Jean Cristofol que nous allons écouter. Philosophe et enseignant à l'École supérieure d'Art d'Aix-en-Provence, il travaille beaucoup les questions du temps, de la temporalité, questions qui intéressent l'art en général, et aussi les dispositifs artistiques en lien avec les technologies qui intéressent peut-être la marionnette en particulier.

Pour avoir lu un peu les prémisses du texte que vous avez bien voulu m'envoyer, vous allez nous parler d'art numérique, vous allez nous parler de relation de l'homme avec la machine, mais aussi de quelque chose que je trouve très poétique, au fond, qui est de dire que peut-être si la marionnette fascine c'est davantage dans ce qu'elle ne montre pas que dans ce qui est visible. Roland Shön disait tout à l'heure « On attend d'un philosophe qu'il nous étonne ». Oui, je sais vous n'aimez pas. Étonnez-nous, on vous écoute !

Jean Cristofol

Philosophe

Je ne suis pas un spécialiste du théâtre de marionnette. Ce ne peut donc être que "du dehors" que j'interviens ici. Mais je crois que c'est justement l'idée, que ce soit du dehors que se fasse cette intervention, qu'elle apporte un regard extérieur. Cela veut dire par contre que je vais peut-être avancer quelques évidences qui vous paraîtront lourdes, ou quelques incongruités dont je vous prie d'avance de m'excuser. Je voudrais essayer d'avancer quelques idées sur ce qui se joue à mes yeux de la place de la marionnette dans un monde qui bouge, dans un monde qui vit des transformations sociales, technologiques et culturelles profondes. Je voudrais donc parler de la question de la marionnette en tant qu'elle interroge d'une certaine façon, qui lui est propre, une part de l'imaginaire contemporain.

1 - Longtemps, on a pu penser l'art comme une affaire de goût, une affaire qui concerne l'homme à titre privé, un supplément d'âme qui venait prendre sa place après le travail et les nécessités de la vie, une poche de liberté et de rêve à laquelle chacun devrait avoir droit, mais que seuls ceux qui avaient les moyens de l'accès à cette disponibilité, à cette liberté ou à ce luxe, et parmi eux les plus cultivés et les plus raffinés, pouvaient constituer comme un lieu de raffinement et d'élévation de l'esprit. C'est pour faire vite la conception "bourgeoise" de l'art.

Contre cette conception, les avant-gardes du XXème siècle ont vu dans l'art un enjeu politique qui devait contribuer à déplacer les façons de voir le monde et à forger un avenir différent. C'était un mouvement de réintroduction des questionnements artistiques dans la vie réelle, ou de réintroduction de la réalité dans la vie artistique. Et en même temps, des médias se constituaient qui s'adressaient aux masses, qui participaient à la constitution des masses comme sujets politiques mais aussi comme objets et cibles d'une économie qui ne pouvait se réaliser que dans l'expansion illimitée de la consommation.

La situation aujourd'hui est différente. Dans une société où les connaissances et les comportements sont devenus des forces productives, les formes de l'imaginaire, les façons de sentir et de s'émouvoir, les modalités de l'appropriation par chacun de la réalité dans laquelle il vit, à la fois réellement et imaginairement, et donc les modalités de l'intégration de l'individu dans le collectif, ne peuvent plus être considérées comme des éléments secondaires, des épiphénomènes qui viennent se déployer sur le socle de la société matérielle, mais ils sont une

part de la matière même qu'il s'agit de travailler et de contrôler. Or le contexte de cette trans-individuation est celui d'une société maintenant tissée par des hypermédias, qui engagent directement la relation de chacun à chacun, pris individuellement, mais à l'échelle des masses qui sont elles-mêmes dissoutes en tant que sujets politique.

Il me semble alors nécessaire d'avancer d'abord quelques propositions qui donnent une idée du cadre général de mon intervention, de ce qui la motive, du point de vue qui la détermine.

La première consiste à considérer l'art comme le lieu où s'interroge, s'explore et se réinvente la relation entre l'individu concret dans son expérience sensible et la société dans laquelle il vit. Cela signifie qu'il y a dans la question artistique ou poétique une double dimension, celle de la singularité et celle de la communauté et un double mouvement ou une double boucle d'inclusion réciproque, du singulier dans le collectif, du collectif dans le singulier. Il s'agit bien d'un mouvement, d'une oscillation permanente, non d'une juxtaposition statique. L'art est le travail par lequel ce mouvement s'invente, se réinvente et se maintient à vif.

La seconde consiste à interroger la façon dont les formes dans lesquelles nous percevons et imaginons le monde sont déterminées par l'horizon des connaissances et le contexte technique et matériel dans lequel se construit ou se produit la réalité de notre expérience.

La troisième proposition porte sur ce qu'on entend par "pratique artistique", ou par "art" quand on désigne une pratique comme un "art", la peinture, par exemple, ou la photographie, ou le cinéma, etc. Elle consiste à penser que ce n'est jamais seulement leur fondement matériel et technique qui constitue ces pratiques comme telles, mais aussi quelque chose d'autre que je vous propose de désigner comme l'imaginaire qui leur est propre. La notion d'imaginaire ne désigne pas ici quelque chose d'irréel, de rêvé, de fantaisiste, mais un ensemble d'éléments sensibles et dynamiques qui questionnent ces pratiques de l'intérieur et en sont les moteurs. Or, l'imaginaire d'une pratique artistique n'est jamais exactement superposable à la réalité matérielle qui la constitue. Par exemple, l'imaginaire de la peinture n'est pas exactement superposable à la réalité de la peinture qui se fait concrètement à un moment donné. Il y a un imaginaire de la peinture qui dépasse largement les bornes de la pratique de la peinture, qui peut venir traverser la photographie, par exemple, ou le cinéma, etc., de sorte qu'on pourra dire d'un film qu'il met en oeuvre quelque chose de la peinture ou que réciproquement, une peinture est travaillée par l'image, le cinéma, la relation à l'écran (et il ne s'agit pas là de parler seulement du pictorialisme en photographie, ou de l'hyperréalisme en peinture, du moment où la photographie imite la peinture, ou du moment où la peinture imite la photographie).

2 - C'est donc dans ce contexte que je voudrais essayer d'évoquer la question de la marionnette. Je retiendrai trois éléments :

- Il y a d'abord cette relation que je dirais interne, ou plus exactement intérieure, avec la danse, si affirmée dans l'incontournable petit texte de Kleist. Et quand je dis la danse, je ne veux pas seulement dire le spectacle de danse, mais la danse comme mouvement qui habite chacun de nous, la danse que chacun porte en soi comme une potentialité, un pacte intime avec la force de gravité et le mouvement, avec l'équilibre et la légèreté... ce qui nous fait sauter de joie ou plonger dans un abîme de détresse.
- Il y a ensuite le dispositif spécifique de la marionnette, dispositif infiniment variable dans ses formes, mais constant par le triangle qui l'articule, entre objet manipulé, manipulateur et spectateur. Ce dispositif spécifique n'est pas constitué seulement par trois termes, mais par la façon dont s'opèrent entre eux un glissement ou un déplacement, un jeu de présence et d'absence, de transfert et de délégation, où se croise ce qui tient du geste, de la figure et du regard.
- Il y a enfin cette relation avec l'objet marionnette. J'ai un peu envie de dire avec l'objet et avec cette sorte particulière d'objet, la marionnette, dans l'idée que les deux termes à la fois s'adossent et dérivent vers des directions différentes.

L'écart entre les deux dimensions de l'objet et du mouvement, de l'inerte et du vivant, du matériel et de l'immatériel, et la brutalité ou la frontalité avec lesquelles il se manifeste est, pour moi, une part de ce qui fait la particularité de l'art de la marionnette.

3 - Il y a plusieurs dimensions à cette relation complexe de la marionnette aux objets. Et ces dimensions sont difficiles à distinguer les unes des autres. L'une de ces dimensions tient à ce que la marionnette porte en elle de "primitif". Évidemment, le terme primitif est toujours dangereux à utiliser, il véhicule toujours des choses obscures, une vision euro-péo-centriste des cultures et de l'histoire, par exemple, avec ce que ça peut charrier de relents coloniaux. Et il est vrai que je veux évoquer aussi la relation de la marionnette avec ses origines mythologiques, sa relation au fétiche et au masque. Mais je pense aussi à sa relation au monde de l'enfance. Et je ne veux pas seulement faire allusion au fait que, pendant toute une période, et largement encore aujourd'hui, la marionnette ait été considérée comme concernant les enfants. Je veux viser l'aspect à la fois merveilleux et inquiétant de l'objet "animé". Je connais quelqu'un, lui-même marionnettiste, qui pense que le ressort originel de la marionnette se trouve dans la vision qu'a le petit enfant des figures de ses parents qui se penchent sur son berceau, qui apparaissent et disparaissent au dessus de lui. Alors, comme le propos n'est pas ici d'éclaircir les fondements anthropologiques ou psychanalytiques de la marionnette, disons qu'il y a dans la marionnette une dimension symbolique et magique qui se fixe sur l'objet en tant qu'il concentre et incarne du désir et de la crainte, en tant qu'il fait surgir l'autre au plus près de soi et qu'il porte la projection de soi dans le monde objectif.

Or que devient notre relation aux objets quand les objets emblématiques de notre époque sont des objets communicants ? C'est à dire non seulement des objets permettant la communication, mais développant une sphère relativement autonome de plus en plus large de traitement artificiel de l'information. Il ne faut pas être un grand observateur pour constater l'omniprésence du thème de la relation des hommes à des objets non seulement omniprésents, mais potentiellement doués d'une capacité d'autonomie susceptible de nourrir tous les fantasmes - de recevoir toutes nos projections.

Dans un article (http://www.humanite.fr/2009-09-05_Cultures_Pourquoi-la-marionnette), Sidonie Han évoque justement cette transformation de notre relation aux objets. Elle y souligne d'abord ce qui s'y perd de maîtrise : ces objets, que nous manipulons, nous ne savons pas suffisamment comment ils fonctionnent. Elle écrit par exemple : "Le lien qui unit l'homme à ces machines n'est plus visible et, surtout, il n'est plus entièrement assumé. La relation qui s'instaure alors entre l'objet et son usager est une relation utilitariste dont le moteur est la frustration. En un mot, il n'est plus possible d'agir directement sur ces objets. Là où la marionnette annonce ses limites, ses contraintes, la technologie numérique promet un monde sans limites. Là où le marionnettiste joue avec cette limite, apprend à connaître les mouvements de sa marionnette, ses possibilités et ses impossibilités, un ordinateur promet de toujours se dépasser ; un monde fait uniquement de possibles. C'est dans cette impossibilité, dans l'exploration infinie de ce fil ténu que réside l'humanité."

Il y a là l'expression d'un lieu symbolique et poétique, celui de ce qui se joue entre l'homme et l'objet d'une part, entre le vivant et la machine d'autre part. Mais dans ce jeu, la marionnette n'est pas seulement du côté d'une relation qui serait légitime parce qu'elle serait antérieure et manuelle. Ce serait doublement l'enfermer, dans une nostalgie qui est en même temps un renoncement à vivre au présent et à s'en saisir, et dans un réductionnisme qui reporte sur la technique tous les maux d'une époque, ce qui ne vaut pas mieux que le réductionnisme inverse de ceux qui imaginent que la technique résoudra à terme tous nos problèmes. De ce point de vue, j'aurais pour ma part plutôt envie de dire qu'il est aujourd'hui essentiel d'apprendre aux enfants la programmation et de les initier à un minimum d'électronique, et en général de soutenir ceux qui cherchent à développer l'exercice de pratiques collaboratives et du partage du savoir. C'est largement ce qu'ont porté les hackers et ce qui continue de se jouer du côté du logiciel libre. L'assimilation constante entre hackers et pirates informatiques est une manipulation idéologique qui vise aussi à maintenir le public dans un rôle de simple usager consommateur.

La figure classique de la marionnette elle-même fait ainsi écho à ce qui se joue de notre relation aux objets, y compris dans les pratiques numériques, et inversement il est remarquable de voir la place que, de fait, la marionnette occupe sur le terrain des arts numériques, largement au delà de sa réalité classique et de sa forme théâtrale. En fait, dès

qu'une interaction passe par une manipulation, et dès que cette manipulation engage ce qui circule et se déplace entre le sujet agissant et le dispositif d'interaction, alors la question de la marionnette n'est plus très loin. Mais alors que notre relation aux objets informationnels passe essentiellement par du code, même si ce code constitue la base d'une manipulation qui peut paraître intuitive, la marionnette s'anime d'un mouvement antérieur et premier, un mouvement d'avant le code et d'avant les mots, celui par lequel la chose "bouge". Et alors que notre relation aux objets informationnels est générique, substituable et marquée par l'abstraction, la marionnette se meut d'un geste radicalement singulier.

4 - La question de la marionnette est évidemment celle de l'immobilité et du mouvement. C'est la question de la vie et de la simulation de la vie par cela que la vie est indissolublement liée au mouvement sous toutes ses formes, à partir du moment où ce mouvement n'est pas seulement celui qui s'exerce du dehors sur la chose inerte mais du dedans comme une activité. Croissance et décroissance, poussée, circulation, respiration, déplacement. Ce jeu entre le mouvement du dehors et le mouvement du dedans me paraît évidemment au cœur de la manipulation.

C'est aussi ce qui fait de la marionnette ou du pantin l'incarnation d'un mouvement arrêté, ou plus exactement suspendu. Ce peut être une façon de faire la différence entre un objet manipulable quelconque et une marionnette. Le premier peut être animé par la manipulation et le mouvement : redevenu immobile, il n'est rien qu'un objet. La seconde peut être animée alors même qu'elle reste immobile. Elle peut continuer à porter un mouvement, à le poursuivre. C'est une question de posture, de "pose". On la regarde et elle nous regarde. La manipulation des objets les transforme en marionnettes. Mais la marionnette est autre chose qu'un simple objet, elle porte en elle le mouvement et d'une certaine façon elle le contient "d'avance" et le maintient en elle, dans sa potentialité.

Cette question du mouvement conduit inévitablement à poser la question de la relation entre la marionnette, le pantin et l'automate. Je sais que ce sont des différences importantes et classiques dans le monde des marionnettistes, et que d'une certaine façon, la marionnette et l'automate peuvent paraître se trouver à l'opposé l'un de l'autre, puisque l'automate évacue la manipulation, en tout cas "le fil", l'action présente du manipulateur et ce qui s'y joue du passage entre le manipulateur et la marionnette. Entre la marionnette et l'automate, il y a d'abord une différence fondamentale de temporalité : une différence entre le mouvement présent qu'engage la manipulation et le mouvement différé de l'automate. Il y a pourtant quelque chose qui glisse de l'un à l'autre de ces termes, dans le triangle de la marionnette, du pantin et de l'automate. Ce glissement est porteur de significations aujourd'hui transformées et peut-être éclairantes, à la fois de ce que met en jeu la marionnette, et de ce qui bouge dans le monde.

Avant d'aller plus loin, je dois introduire une remarque qui concerne le concept de simulation. La notion de simulation oscille entre deux significations qui tout à la fois s'opposent et se complètent. D'un côté, elle désigne l'activité par laquelle on fait apparaître des caractères ou des symptômes de ce qui n'est pas, de façon à tromper un observateur. De l'autre côté, elle désigne la mise en oeuvre d'un modèle théorique de façon à en faire apparaître les conséquences virtuelles. Dans ce second sens, la simulation n'a plus rien à voir avec l'illusion ou la tromperie, et elle peut même participer d'une démarche scientifique. Prenons l'exemple d'un automate classique, le canard de Vaucanson, ou le joueur d'échec de Von Kempelen (que repris plus tard Johann Maelzel et auquel Poe consacra un texte lui aussi célèbre) : dans l'un et l'autre cas, il y a une opposition entre l'enveloppe, qui imite une réalité avec d'autant plus de soin qu'il s'agit que l'imitation soit trompeuse, et ce que l'enveloppe recouvre et cache, la réalité du mécanisme. Ici, c'est l'apparence qui donne le change, c'est elle qui imite la nature ou donne l'impression de la vie ou de l'intelligence, mais à condition d'escamoter le mécanisme qui l'anime, à condition de nous le faire oublier. Il en est tout autrement avec l'automate actuel. Le célèbre cloaca de l'artiste Wim Delvoye est une machine qui fabrique de la merde, comme le canard de Vaucanson était censé émettre des fientes. Mais c'est maintenant toute la mécanique et la chimie qui sont données à voir, lesquelles produisent d'authentiques selles. De la même façon, les automates dits "intelligents" n'ont pas besoin de ressembler à un penseur, mais de manifester des comportements qu'on pourra identifier comme étant

intelligents. L'automate classique donnait une représentation de la vie. L'automate actuel cherche à actualiser des comportements ou des processus propres au vivant, il les simule. De ce point de vue, la simulation n'est plus une représentation, c'est l'activation d'un modèle et l'effectuation d'un processus. Une simulation n'est pas seulement une image, même si elle peut nous fournir, et massivement, des images.

5 - On pourrait penser que l'apparition des objets informationnels et des réseaux, des systèmes régulés et des dispositifs interactifs, en transformant profondément la notion de machine en général, et celle d'automate en particulier, pourrait concentrer la réflexion et les enjeux sur les automates au dépend de la forme marionnette, qui engage la relation présente au geste et au corps, à la manipulation. Ce n'est pas si simple. La marionnette n'est jamais seulement une figure, elle est une figure liée, articulée, attachée. Elle porte avec elle le dispositif qui permet de la mettre en mouvement et d'abord qui lui permet de "tenir". Les fils et la croix, la tige, la tringle, la gaine. Par là, elle a rapport au corps humain, elle existe dans la relation au corps humain, qu'il soit caché ou visible.

Cette relation là n'est pas une relation de représentation, ce n'est pas la relation par laquelle la marionnette peut figurer le corps, mais la relation par laquelle elle partage, déplace et transfigure quelque chose du corps, quelque chose qui passe par le mouvement. En fait, la disparition à la vue du manipulateur est bien secondaire, et si la marionnette opère un déplacement du corps du manipulateur à son propre corps, elle existe par le fait de ce déplacement. C'est ce déplacement qui la fait exister et c'est dans ce déplacement qu'elle existe. C'est ce déplacement qu'elle donne à voir.

Le joueur d'échec de Von Kempelen pourrait d'une certaine façon être considéré comme une marionnette, puisque, comme on l'a découvert ensuite, quelqu'un le manipule. Mais toute l'histoire était de faire croire qu'il était un automate, c'était de faire disparaître le manipulateur, non seulement de l'escamoter mais de le faire totalement ignorer, d'en évacuer la présence, au profit non pas vraiment d'une effigie, celle d'un turc assis derrière son échiquier, mais plutôt du mécanisme qui était censé faire mouvoir et penser "l'automate". Il s'agissait de produire l'illusion de la pensée du mécanisme, ou plus exactement, l'illusion de la présence magique, dans le mécanisme, d'une intelligence. C'était de la simulation au sens de la dissimulation. Par contre, l'automate actuel n'a pas besoin d'avoir un corps ni l'apparence d'un corps, il est d'abord un programme qui produit des comportements. Il ne cache rien, sinon du code, ce que personne n'ignore. Et s'il participe d'un dispositif interactif, s'il est par exemple doté de capteurs qui lui permettent de réagir avec la présence et le geste de l'interacteur, alors il peut commencer à se rapprocher curieusement de la marionnette. Il peut ouvrir un espace d'échange, de passage et de transfert de celui qui voit à ce qui est vu, de ce qui bouge à celui qui agit. Il pose en tout cas la question de ce qui se transmet, au delà du code ou en deçà de lui, et qui est de l'ordre de la chair.

L'une des difficultés classiques à laquelle se heurtent les oeuvres interactives, c'est la façon dont le spectateur tend à vouloir tout se suite "comprendre comment ça marche", agir sur une commande pour obtenir une réponse, et croire que l'oeuvre s'épuise dans la réponse qu'elle propose à cette commande. Or la question que pose un dispositif interactif en art n'est généralement pas celle de la "commande", du j'appuie ici et j'obtiens ça. C'est celle de la relation et du jeu, du passage de l'acteur au dispositif dans lequel il est "pris", de ce qui passe du corps à la "scène", du regard au corps potentiel engagé dans une situation.

6 - Dire que la marionnette est liée au manipulateur et qu'elle le porte avec elle, même si matériellement c'est plutôt lui qui porte la marionnette, c'est une façon de dire que la marionnette et le manipulateur font un, ils font système, ils participent d'un échange, et ils font aussi système dans le jeu du regard, mais autrement. Ils opèrent entre eux un double transfert, du mouvement et du regard, mais dans ce double transfert, les deux dimensions ne se recouvrent pas, puisque le mouvement prend sa source dans le manipulateur, et le regard chez le spectateur. La première de ces dimensions est ce qui ancre la relation de la marionnette avec la danse. La seconde engage avec le regard l'investissement imaginaire et fictionnel d'une extériorité qui rend en retour possible la première. Les deux dimensions se conditionnent ainsi réciproquement, justement parce qu'elles ne se superposent pas.

Dans un très beau texte intitulé "la chair du masque numérique, du visible à l'invisible", Jean-françois Ballay évoque ce qu'il appelle une "zone esthétique immatérielle". D'une certaine façon, la question que pose Ballay est celle-ci : que regardons-nous quand nous regardons un visage ? Certainement pas seulement la surface d'un masque, certainement pas un objet manifestant une série de caractères interprétables. Ce que nous voyons déborde largement l'objectalité qui nous est donné à voir et recouvre le regard qui nous est retourné. Ce que nous percevons, c'est la présence invisible qui donne chair au masque ou à l'objet. Il écrit : "Le spectacle de marionnettes est un jeu de simulacre qui soustrait l'acteur humain en lui substituant un « autre », presque plus humain que lui, qui s'anime et prend vie. L'acteur/manipulateur convoque sur la scène, non pas tant le registre du visible (l'objet-marionnette) que celui de l'invisible (fils de la marionnette, impression d'apesanteur, ou, dans le bunraku, koken voilés, voix-off du tayû, sonorité du shamisen...). Cet art du retrait confère à la marionnette un « supplément d'âme » par rapport à la plupart des acteurs vivants."

Jean-François Bellay écrit aussi : "La comparaison entre marionnette et masque numérique nous amène à considérer, non pas tant l'interactivité d'un utilisateur avec des objets/masques, que la relation entre un spectateur et un acteur invisible. A la scène, un entrelacs se noue entre le spectateur et la marionnette, qui passe par le fil invisible du marionnettiste escamoté. Il est essentiel, comme on l'a vu à propos du masque et du bunraku, de ne pas confondre le retrait de l'acteur, et sa dissimulation. L'acteur reste « un peu derrière » sa créature mais cela ne crée pas l'équivoque du « malin génie » envisagé par Descartes, ni celle des avatars dans Second Life. Le retrait de l'acteur bunraku est « pure impassibilité », et c'est ce qui conditionne l'attention du spectateur sur la « zone esthétique immatérielle » où il ne sait pas tout à fait ce qu'il voit, sans pour autant se perdre en conjectures quant à l'identité de celui qu'il devine derrière le masque."

J'ai évoqué tout à l'heure la différence entre la marionnette et l'automate en évoquant leur différence de temporalités. Dans le cas de la marionnette, le manipulateur est présent dans le mouvement de la marionnette. Il est présent dans l'espace, même s'il est invisible, et il est présent dans le temps, et c'est lui qui donne à la marionnette son temps propre, par cet étrange "partage" du mouvement et de l'énergie. Dans le cas de l'automate, au sens classique du terme, le mouvement est préalablement déterminé, de la même façon que l'énergie qui se dépense dans ce mouvement est préalablement accumulée. Et, ce qui est important, cette énergie et ce mouvement sont dissociés. Par exemple, le mouvement est déterminé par des engrenages qu'un ressort va ensuite entraîner.

Or il me semble qu'on ne réfléchit que rarement à ce que signifie vraiment ce qu'on appelle le temps réel. On le réfléchit mal, parce qu'on se laisse fasciner par l'idée de simultanéité, d'instantanéité. Mais le temps réel n'est pas le simple produit de l'accélération mécanique, une accélération qui tendrait vers l'annihilation de la durée. Ce n'est pas non plus la simple simultanéité de deux actions associées. Le temps réel, c'est une temporalité propre aux processus animés par des effets de causalité réciproque. C'est la temporalité des effets de boucle et de régulation. Il n'exclut ni décalages, ni ajustements. Même si, dans le domaine particulier de l'informatique, il exige un certain degré de rapidité du calcul de la machine, il n'implique même pas nécessairement un mouvement rapide. D'une façon générale, il me semble qu'on va trop vite à écraser l'une sur l'autre deux réalités qui ont effectivement à voir l'une avec l'autre, mais qui ne sont pas pour autant réductibles l'une à l'autre. L'une est une contrainte économique de rentabilité, et elle vise une accélération dont l'idéal est évidemment l'instantanéité, comme elle vise une disponibilité permanente et croissante de l'absorption consommatrice. L'autre répond à une logique que partagent pour une part, et c'est l'une des transformations qui a profondément bouleversé l'idée même de machine, les organismes et les systèmes artificiels. Cette logique met en jeu une notion d'équilibre, et de passage du déséquilibre à l'équilibre.

De la même façon, l'automate au sens classique est un mécanisme aveugle qui déroule son mouvement programmé dans un contexte qu'il ignore et auquel il ne saurait s'adapter de façon constructive. Par contre, la machine cybernétique capte dans la réalité extérieure des données qu'elle intègre à son calcul et qui modifient son comportement. La question est alors

celle de notre relation à des automates informationnels animés par des processus en temps réels, avec lesquels nous pouvons d'une certaine façon entrer en relation de sorte à faire système avec eux. La question se pose ainsi de la manipulation, mais d'une manipulation renouvelée et en quelque sorte généralisée. Et évidemment, la question est de ce qui se joue dans cette manipulation, ce qui y circule, ce qui s'y échange, ce qui y fait sens, mais aussi chair et émotion.

7 - Il y a un autre élément qui intervient dans la marionnette et qui me semble intéressant ici, c'est cette relation si particulière à la pesanteur, que la citation de Jean-François Ballay évoquait tout à l'heure. La marionnette, portée, suspendue, dont le mouvement est déterminé par le centre de gravité, la marionnette qui met en jeu ce déplacement de l'énergie du centre vers la périphérie, et le déplacement du regard autant que du poids dans un jeu de passage, d'équilibre et de paradoxe, entretient une relation essentielle avec une "figure" dont je crois qu'elle joue aujourd'hui un rôle bien particulier, qui est la figure de la lévitation.

Il y a bien sûr un paradoxe de la marionnette par rapport à la lévitation : elle doit pouvoir donner le sentiment de ne pas flotter, elle doit acquérir son propre "poids", pouvoir se poser. Dans un sens, la flottaison de la marionnette est une contrainte technique de la manipulation. Mais dans un autre sens, cette flottaison est ce qui donne à la marionnette sa dimension magique et son pouvoir de déplacement imaginaire du réel.

C'est aussi une façon d'évoquer ce qui se déplace dans le dispositif propre de la marionnette, entre le passage du geste et le transfert du regard, dans ce croisement où se met en oeuvre la magie de la manipulation, ce croisement de l'invisible et du visible. Ce n'est pas seulement parce qu'elle est suspendue ou soulevée que la marionnette est susceptible de lévitation, pas plus que n'importe quoi que je pourrais pendre ou porter, c'est par cette autre légèreté, ou cette autre gravité de ce qui s'y déplace de mouvement et de regard.

Je crois que cette relation de la marionnette à la gravité, ou plutôt à la légèreté, la situe dans un champ problématique dont l'actualité est curieusement forte. Cela fait un moment que je m'amuse à collectionner les cas de vol, de flottaison, de sauts suspendus. Des ralentis et des effets spéciaux du cinéma, où la caméra elle-même évolue librement dans l'espace, au développement des sports de glisse, de l'astronaute dérivant dans sa cabine spatiale au conducteur qui roule, guidé en temps réel par son GPS, comme s'il parcourait la surface d'une carte à l'échelle 1/1, les exemples sont innombrables. Quand je parle de lévitation, j'emploie le mot en son sens le plus large, un sens qui recouvre pour une bonne part l'envol ou la chute, à partir du moment où le vol et la chute ne sont pas réduits à une trajectoire neutre et indifférente, mais qu'ils engagent une autre dimension, que je propose de définir comme une suspension. Par là, la lévitation engage une relation au temps, ou si on préfère, à un changement de temporalité, à l'existence sensible d'une temporalité seconde prise ou enchâssée dans le temps vécu d'une expérience. C'est ce que signifie, exactement, le suspens.

En tant que figure partout présente, la lévitation, ou si on veut la suspension dans l'espace et le temps, témoigne et exprime quelque chose de la transformation profonde de notre relation à l'espace concret; l'espace dans lequel nous vivons, que nous habitons, que nous parcourons, que nous représentons. Sous des formes différentes, notre relation à l'espace, qui a été jusqu'ici massivement bidimensionnelle, continue et soumise à la forme de la représentation perspective, est en train de muter vers une multidimensionnalité discontinue où le point de vue vertical dépasse son statut théorique et abstrait pour se tinter d'un caractère d'évidence et d'une accessibilité permanente, qu'elle soit directement physique ou médiatisée par l'usage de données informationnelles.

Les différentes formes de lévitation sont les manifestations de l'activité par laquelle nous nous approprions cet espace en mutation et nous y cherchons la place de notre corps. Cela nous éloigne peut-être beaucoup de la lévitation telle qu'on pouvait la concevoir traditionnellement, massivement indexée sur l'expérience mystique, l'extraordinaire ou l'illusion du spectacle. Il me semble pourtant que cet éloignement n'est pas une rupture totale, que ce qui apparaît dans un contexte entièrement nouveau et différent n'est pas sans porter la mémoire des élévations ou des "enlèvements" mystiques traditionnels.

Que ce soit par ce qu'ils engagent de notre relation aux objets, au corps, et à l'inscription du corps dans l'espace et le temps, les arts de la marionnette, dans leur dispositif spécifique et dans leur relation particulière à une histoire profonde, me paraissent ainsi susceptible de porter des questions d'une étonnante actualité, pour peu qu'ils interrogent ce qui, de ce monde qui bouge, vient traverser leur propre scène.

Anne Quentin

Merci. Cela ne va pas être simple de rebondir, je me sens moi-même en lévitation, pour ne rien vous cacher ! Je me disais que ce que l'on entend dans ce que vous dites, que vous démontrez sans jamais l'affirmer, c'est une forme d'hypermodernité de la marionnette, dans ce qu'elle génère, dans ce qu'elle suscite, dans ce qu'elle suggère, au fond, dans sa relation à la machine mais peut-être plutôt encore plus aujourd'hui aux arts numériques. Vous avez abordé beaucoup de questions, vous nous avez parlé du mouvement, de la relation à l'animé et à l'inanimé, à la hauteur et à la vitesse, l'idée du suspend et du suspens, qui est à la fois poétique et assez politique. Vous avez abordé la question du système dans cette co-présence, entre ce que l'on voit d'une mécanique et de ce qui agit sur de l'humain. Vous nous avez parlé de regard, vous nous avez parlé de simulation que l'on pourrait transposer à la manipulation, au fond, dans ce que cela peut comprendre de tromperie, mais aussi d'un essai, d'une expérience. Enfin, vous nous avez parlé de la gravité. Au fond, dans un monde de plus en plus virtualisé, de moins en moins soumis à la gravité, cette poupée sans gravité trouve peut-être là son essentialité aujourd'hui...

Jean Cristofol

Je voudrais ajouter quelque chose parce qu'il me semble que je n'ai pas été tout à fait clair sur un point.

Lorsque je parle de la suspension et des phénomènes de lévitation, vous comprenez bien qu'il s'agit, à un endroit, de la même chose. Qu'est-ce qu'entrer en lévitation ? Imaginez que vous sautiez en l'air. Vous allez très vite et puis vous vous mettez en même temps à ralentir. Vous êtes en lévitation. Le cinéma le fabrique sans arrêt.

Mon problème n'est pas de savoir si l'on lévite ou pas, je ne suis pas du tout mystique, et savoir si les mystiques décollent du sol ou pas, m'est complètement égal. Même si j'ai discuté de ce sujet avec un homme absolument génial, historien des religions incroyablement érudit et drôle qui travaille pour le Vatican. Cet homme réalise les enquêtes de sainteté, c'est extraordinaire. Je voulais rencontrer quelqu'un qui avait vu des lévitations, des vraies. Même si je n'y crois pas, c'est quand même intéressant. Cet homme, donc, effectue les constats. Il accumule les témoignages comme un commissaire de police et envoie ses conclusions à ce que l'on appelle la congrégation de la cause des saints qui rend son jugement à partir de ses constats.

La question, pour moi, réside dans le fait que nous n'arrêtons pas d'être dans des situations qui posent la problématique de la lévitation. Ce n'est pas pour rien que vous puissiez accepter de voir tant de film dans lesquels cela se passe. En ce moment je m'amuse à collectionner des pièces, des œuvres d'art dans lesquelles figure ce que j'appelle lévitation. C'est-à-dire de la chute ou de l'élévation qui à un moment donné contient cette temporalité incluse, cette lenteur dans le mouvement, cet arrêt potentiel dans la rapidité. Exactement comme dans la marionnette, il peut exister du mouvement dans l'arrêt, comme une marionnette qui ne bouge pas continue d'une certaine manière à exprimer et à bouger dans la pose, etc. C'est exactement ce décalage qui m'intéresse dans cette histoire.

Roland Shön

Artiste, compagnie ThéâtrenCiel

J'ai envie de rebondir, parce que je ne suis pas convaincu. Peut-être, factuellement, les images que l'on nous propose font-elles énormément référence à la lévitation, mais j'ai l'impression que c'est un phénomène très ancien, puisque c'est à partir de là que la notion de globe a été inventée. Ce qui date quand même du quinzième siècle.

Jean Cristofol

Du quatrième siècle...

Roland Shön

La généralisation de la notion de globalisation c'est-à-dire de voir le monde comme une boule et de sortir du ras du sol, préside aussi à l'invention des cartes pour représenter l'espace. Ce ne sont pas seulement des trajets sur des rouleaux, elles deviennent des représentations de la terre, comme si l'on était au-dessus. De même, la notion de la lévitation, la représentation de la lévitation, est quelque chose de très ancien par rapport aux marionnettes. J'en ai un exemple. Au quinzième siècle, existaient des représentations dans l'église de Dieppe, où je vis, d'une Vierge. C'était l'Ascension de la Vierge réalisée par une marionnette qui attirait les foules et qui a attiré les foules pendant des années. Je crois que c'est un phénomène très important au niveau humain de toute l'évolution occidentale, je dis bien, c'est particulier.

Anne Quentin

Je parlais de modernité, vous remontez les siècles...

Jean Cristofol

Le globe est mesuré entre le cinquième et le quatrième siècle avant Jésus-Christ exactement. Par contre, le globe c'est un peu le contraire. La question qui s'y rattache est qu'est-ce qui conduit à le penser ? C'est de se dire que c'est quand même très solide. Il y a un problème : pourquoi c'est solide ? Il y a plusieurs hypothèses : la première est qu'il existe quelque chose dessous, ce qui ne résout pas le problème mais le déplace ; la deuxième hypothèse, serait il tombe et nous sommes tous en chute permanente ; la troisième hypothèse dirait qu'il ne bouge pas parce qu'il est le centre de toutes choses. C'est-à-dire que la raison pour laquelle le globe est solide et est solide sous nos pieds, c'est que tout est autour de nous. C'est ce que dit Anaxagore : tout est autour de nous à égale distance, formant un grand cercle, une sphère, et nous sommes le cœur de la sphère, ce qui ne bouge pas. D'une certaine manière, c'est le contraire de la lévitation. Ceci dit, vous apportez de l'eau à mon moulin. Effectivement, la question de la marionnette est en partie la question de la lévitation et je ne nie pas qu'il y ait un phénomène anhistorique dans cette histoire. L'homme a toujours rêvé de la lévitation, mais le problème est qu'au lieu d'être une figure de l'exception, au lieu d'être une figure porteuse de miracles et porteuse du divin dans le processus ascensionnel vers l'au-delà, ce qui est nouveau, c'est que l'ascension est devenue l'actualité ici bas de notre rapport à l'espace, c'est cela que je veux dire. Ce qui m'intéresse, c'est la rencontre entre quelque chose qui est effectivement anhistorique et quelque chose qui est profondément historique, et qui est inscrit dans notre sensibilité, dans notre façon de voir. Qui est inscrite dans notre corps, en quelque sorte. Ce qui m'intéresse, c'est que la marionnette est l'un des rares espaces de pratique qui vient chercher dans la perception sensible l'endroit de cette écriture de notre rapport à la gravitation.

Roland Shön

J'aimerais essayer d'éclairer un peu cette notion de marionnette. Votre démonstration repose uniquement sur la vision de la marionnette dans le sens d'un objet fabriqué pour être manipulé, dans le sens classique du terme que l'on utilise encore. Depuis ce matin, c'est toujours le terme de « marionnette » qui a été employé. Le terme « théâtre d'objets » a été cité à un moment, mais celui de « marionnette » toujours le référent dominant. J'ai l'impression que l'on utilise ce mot comme une définition, alors que je l'entends plutôt comme une métaphore. Actuellement, la marionnette est devenue une métaphore. Quand j'entends ce terme, je le traduis par la pratique d'un théâtre par objet interposé plus largement, et la marionnette en fait partie, la marionnette conçue en tant qu'objet de théâtre qui est fabriqué pour être manipulé.

Je crois qu'actuellement le théâtre est également envahi par des objets qui ne sont pas automatiquement manipulés par l'acteur mais qui ajoutent la notion de présence, dont la présence est chargée. On en revient à des objets qui sont chargés de penser, et on en revient, je pense, à une interrogation : pourquoi la marionnette, actuellement, interroge de nombreux arts qui s'inspirent de la marionnette ? Je crois que cette interrogation est liée à une remise en question de la position de l'objet dans l'art mais également dans le quotidien, qui est apparu à partir du début du vingtième siècle. Par exemple, en art, la notion de collage, d'hétérogénéité, qui n'existait pas de façon aussi prégnante ; l'envahissement de l'objet quotidien également, dans les ready made, une vision totalement différente, et aussi une vision philosophique de la

place de l'objet. Jusqu'à présent la notion d'être a toujours été privilégiée par rapport à l'avoir. Or, il existe de nombreuses recherches qui montrent que la pensée se fabrique à partir des objets, ce qui est très intéressant, ce qui n'est pas du tout développé. Je pense par exemple à quelqu'un comme Serge Tisseron qui a beaucoup réfléchi sur la notion de l'objet dans la construction de la pensée, dans le jeu avec les objets et dans le fait de garder des objets. C'est Maurice Godelier qui définissait l'idée la relation que l'homme entretient avec le monde à partir de trois types d'objets : les objets que l'on vend ou que l'on troque, les objets que l'on donne et qui gardent une part de celui qui les donne (alors que celui qui les vend est totalement détaché de celui qui les construit), et les objets que l'on garde et qui restent indissolublement liés à la personne qui les ont fabriqués, du moins le temps qu'il y ait une transmission. Je crois que cette position de l'objet est actuellement ce dont on se nourrit, ce dont on s'inspire dans tout ce mouvement que l'on appelle très largement par cette métaphore de la marionnette. De la marionnette, j'en fais incidemment, mais par contre je suis tout le temps en relation avec un objet dans tous mes spectacles. C'est ce que l'on voit dans la multitude des spectacles. On voit des objets qui sans être automatiquement manipulés sont un partenaire de l'acteur.

En ce qui concerne la notion de simulation ou d'illusion, la force que l'on redécouvre peu à peu, que le public découvre peu à peu, est de pouvoir être mis dans la position de quelqu'un qui construit son illusion. C'est ce que les arts numériques, finalement, reprennent à leur compte, et la force de la marionnette a été cela aussi. C'est-à-dire que l'on a abandonné le fait de cacher le manipulateur, pour le montrer enfin. Il est présent mais il s'efface. C'est le plaisir très aigu que prend le public actuel au spectacle de marionnettes et qui est beaucoup plus intense, je trouve, que de simplement céder à une illusion pieds et poings liés. Cela rejoint un peu l'émancipation du spectateur dont rêve Jacques Rancière. Il y a la mise en pratique, là, de quelque chose de cet ordre.

Anne Quentin

Naly Gérard, vous vouliez réagir...

Naly Gérard

Journaliste

Je profite de l'intervention de Roland Shön pour re-situer cette question de l'appellation, de la dénomination « marionnette contemporaine », « arts de la marionnette »... J'ai tenté, dans un article paru dans le dernier numéro de la revue *Mouvement*, de proposer une autre approche qui serait de pouvoir englober la diversité des formes qui sont présentes sur les scènes, à savoir les théâtres d'ombres, les théâtres qui utilisent des matériaux bruts, le théâtre de papier, le théâtre de poupées, le théâtre d'objets... J'ai cherché quel est finalement le point commun de toutes ces formes et, en fait, il s'agit d'un geste commun. Roland Shön parlait de métaphore, il me semble qu'il s'agit plus précisément d'une métonymie, c'est-à-dire que l'on prend la marionnette pour le geste du marionnettiste, que l'on prend l'objet pour le jeu théâtral qui est derrière. La manipulation ne me paraît pas satisfaisante dans le sens où beaucoup d'autres artistes de la scène manipulent, que ce soient les jongleurs ou les illusionnistes et les prestidigitateurs qui manipulent aussi des objets, des matériaux. C'est l'animation qui me semble être le point commun. Je faisais dans mon article la proposition d'utiliser le terme de « théâtre d'animation ». Il existe aussi des formes de théâtre d'animation où il ne figure pas d'animation de l'objet. Je pense notamment à un spectacle de la compagnie 3/6/30, où les personnages sont hyperréalistes et sont à peine mis en mouvement, ou bien d'autres spectacles, notamment chez Massimo Schuster où les marionnettes sont assimilées à des sculptures, presque à des pièces d'échec qui vont être animées le verbe, par la parole, par l'intention et le jeu de l'acteur ou de l'actrice. Pour essayer de respecter à la fois la multiplicité de ces formes dans la marionnette contemporaine et à la fois de nommer finalement ce qui se cache derrière, ce qui serait essentiel à cet art, je proposais dans cet article de parler de théâtre d'animation.

J'ai envie de vous répondre, Jean Cristofol, en étant à l'opposé de votre conclusion selon laquelle la marionnette correspondrait exactement à cette culture de la visitation. J'ai envie de dire au contraire que pour moi la marionnette c'est la gravité, c'est le poids. C'est peut-être pour cette raison qu'elle permet d'interroger toute cette culture contemporaine est assez difficile à percevoir parce qu'elle est reliée à la culture des ordinateurs. Je voulais revenir également sur ce que vous aviez commencé à évoquer parce que je trouve très importante la manière dont au XIXe siècle on a utilisé les automates, comment ils ont fait partie de

l'imaginaire et comment, au XXe siècle, la culture de l'ordinateur a apporté un autre imaginaire. Simplement, je pense que ce qu'apporte ce théâtre d'animation, ce théâtre de marionnette contemporaine est une forme de théâtre concret, justement, avec quelque chose de palpable, d'arrêté dans l'espace, avec des contours définis et que justement à partir de ces objets sur scène, de ces matériaux, de ces formes, on peut interroger ce qui se passe aujourd'hui et qui est du domaine de l'imperceptible, de l'invisible, du difficilement identifiable même si on le perçoit par d'autres biais. Je viens de lire un livre qui m'a été très utile pour comprendre l'imaginaire de la marionnette contemporaine, qui s'intitule À l'image de l'homme. Il a été écrit par un sociologue, Philippe Breton, qui justement parle de la continuité qui peut exister dans l'histoire occidentale de la créature artificielle, en reliant le Golem aux automates de Vaucanson, dont vous parliez, pour aboutir à l'ordinateur. Ce qui est très intéressant est de se souvenir qu'au point de départ de la création de l'ordinateur existe une conception de l'humain comme un être purement informationnel, un être qui traite les informations, et qui est donc une extériorité, un comportement qui va être analysé comme producteur de comportement. C'est l'exemple que vous donniez sur l'ordinateur joueur d'échec qui n'a pas du tout une apparence humaine mais qui se comporte comme un humain et qui ressemble à un cerveau artificiel.

Je vais expliquer pourquoi je parle de tout cela parce qu'il me semble évident que la marionnette interroge aussi ces formes là. Cette vision d'un être humain purement informationnel est une négation de l'intériorité de l'humain en général, et c'est également une forme de négation de l'environnement et des multiples relations qui existent dans nos sociétés, de la relation entre l'individu et le collectif. Je trouve intéressant, justement, de relier cette culture de l'ordinateur, informatique, à ce qui se passe aujourd'hui. On parlait des objets communicants grâce aux puces RFID qui sont destinées non seulement à relier les ordinateurs et les téléphones portables, mais également les vêtements, les objets domestiques... Nous sommes face à une technologie invisible, comme pour les OGM. Les écrans qui nous entourent sont également une forme de dématérialisation. Ce sont quelques exemples pour dire que la façon dont nous vivons est complètement influencée par ces objets technoscientifiques qui induisent aussi un type de rapport au monde. Ce qui me paraît assez évident quand je regarde des spectacles de marionnettes, c'est justement que cette forme d'art met en relief et rend visibles les liens qui deviennent de moins en moins conscients, de moins en moins visibles dans le quotidien. Que ce soit ces liens qui, sur le plateau, relient le manipulateur à l'objet manipulé, mais également les liens qui existent entre les différents éléments de la mise en scène. Quand Jean Cristofol parle de la marionnette comme d'un art relié, cela me semble tout à fait juste parce que je pense que ce qui est au cœur de cet art de l'animation, c'est la relation. La relation, c'est cet espace entre les choses, entre l'inerte et l'animé. Ce que montrent, en fait, les artistes de la marionnette, c'est la relation qui est en jeu, qui est éphémère, sur un plateau, ce qui revitalise à mon sens le fait que nous soyons des êtres de relation.

Je n'ai peut-être pas été très claire dans mes références aux technologies actuelles, mais il me semble que la culture technoscientifique qui nous entoure a tendance à nier aussi les relations qui sont inhérentes à l'humain. Pour terminer, je pense que le théâtre d'animation, la marionnette contemporaine, parle de l'humain et des relations humaines d'une manière beaucoup plus fondamentale qu'on pourrait le croire.

Jean Cristofol

J'ai le sentiment de ne pas avoir été complètement compris. J'ai simplement dit que ce que met en œuvre l'imaginaire porté par la pratique de la marionnette entretient des relations complexes avec les potentialités de l'imaginaire collectif aujourd'hui. C'est tout ce que je veux dire. Donc cette relation peut aller dans un sens, et puis elle peut aller dans l'autre.

Ce que je n'ai pas voulu faire, par contre, c'est de dire qu'il existerait d'un côté les affreuses technologies déshumanisantes et d'un autre côté les marionnettes qui viendraient réintroduire un peu d'humanité, parce que je pense que ce n'est pas si simple et que ce n'est pas tout à fait vrai. Ce ne sont pas les technologies qui sont déshumanisantes, ou humanisantes, les technologies peuvent l'être. Je pense qu'il existe un grand danger à penser que les maux viennent des outils ou des champs technologiques du moment. Ce n'est jamais si simple. Ce sont toujours des questions qui touchent au politique et à l'économique, autant qu'au technologique. Nous ne sommes pas victimes des technologies, nous sommes victimes de la

façon dont nous utilisons politiquement, idéologiquement, économiquement, ces technologies, ce n'est pas la même chose.

Je crois qu'il est très dangereux de dire que la pensée qui est à l'origine de l'ordinateur est une pensée qui vide l'homme de son contenu parce que c'est historiquement faux. Si vous lisez les textes de la première cybernétique, ce n'est pas du tout ce dont il est question. Il est question de proposer un modèle. Il ne s'agit absolument pas d'un modèle réducteur de l'humain, il s'agit au contraire d'un champ extrêmement limité d'opération qui est effectivement le champ du comportement, ce qui n'est pas la même chose. Les gens qui travaillent avec Norbert Wiener dans l'équipe de la première cybernétique ne veulent absolument pas réduire la totalité de l'homme. Ils n'en ont absolument pas l'ambition, et ils pensent que cela n'a pas de sens. Ce qui les intéresse c'est de proposer des machines qui développent des comportements de type intelligent avec lesquels nos propres comportements peuvent interférer. C'est un petit peu comme lorsque l'on dit que pour Descartes le corps humain est une machine. Je suis désolé, mais c'est faux. Descartes dit que le modèle de la machine lui permet de comprendre ce que fait le corps humain. Mais dire d'un modèle qu'il permet une pensée et dire que le modèle est la chose est tout à fait différent.

Naly Gérard

Je parlais du champ imaginaire, justement, je ne fais pas de procès d'intention aux informaticiens.

Anne Quentin

Ce qui est sûr, c'est qu'à partir de la même observation on peut avoir des points de vue radicalement opposés. Ce qui veut dire que la marionnette est un champ de discussion très vaste. J'aimerais bien que la parole circule !

Lucile Bodson

Directrice de l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières

Ce qui m'a beaucoup intéressée dans votre exposé, Jean Cristofol, c'est la question du regard parce que je crois qu'elle est vraiment essentielle dans le rapport du spectateur à ce qui se joue sur la scène, entre la marionnette et le marionnettiste. Il est vrai que l'acteur marionnettiste a un regard absolument particulier qui permet d'entrer dans ces codes dont vous avez parlé tout à l'heure. Il y a beaucoup de marionnettistes dans la salle et j'aimerais beaucoup d'avoir leur avis.

Par ailleurs, la lévitation nous ramène à cette marionnette que Pierre Blaise nous a invités ce matin à manipuler tous ensemble. Ce qu'il y a de complètement fascinant dans la marionnette est qu'effectivement le spectateur ne se pose absolument pas de question sur les pieds de cette marionnette bunraku, qui n'existent pas, qui sont complètement en lévitation. De surcroît, cela fait un petit bout de temps que cela dure puisque, comme Roland nous l'a rappelé, les marionnettes jouaient les miracles dans les églises. Cette marionnette bunraku, réellement, impose son code au spectateur et je crois que l'on ne se pose pas la question de la véracité.

ECHANGES AVEC LA SALLE

Anne Quentin

Nous allons ouvrir si vous le voulez bien. François Lazaro, vous vouliez la parole.

François Lazaro

Artiste, Clastic Théâtre

C'est pour revenir sur cette idée de lévitation parce que l'effet que vous décrivez m'est tout à fait familier. Cette sensation d'un rétrécissement du temps et l'immobilisation dans un mouvement extrêmement rapide est une chose tout à fait habituelle si on pense qu'elle se passe sur deux plans totalement différents de la réalité, c'est-à-dire que mon corps tout à fait bouillonnant en même temps radicalement rattaché à la gravité décrit l'état de mon corps, et qu'en même temps, parce que je viens d'apprendre la mort d'un ami je peux me sentir cloué au plafond ou transporté de légèreté devant le regard de la personne aimée. De même, sur la scène, le mouvement que je viens de faire effectuer à l'objet est une chose et je sais que cet

objet je vais le reposer tout à l'heure, ou l'accrocher, le faire revenir à sa gravité, alors que pour moi, la figure ou le personnage restera pour toujours gravé dans l'espace dans un état de concentration. Ce sont deux choses différentes, l'objet ou la figure ou le personnage. Je me demandais si l'on n'était pas en train d'assister à une mutation de l'écriture artistique, c'est-à-dire que l'art a essayé de décrire de plus en plus les effets extérieurs sur nos corps alors que notre quête d'écriture aujourd'hui est beaucoup plus sur le dessin de nos mouvements intérieurs.

Anne Quentin

Vaste question dramaturgique... D'autres réactions ?

Eloi Recoing

Artiste, Théâtre aux Mains Nues

Par rapport à la question de la simulation, et à ce qu'ont pu dire ensuite Roland Shön et Naly Gérard, je ressens très fort, au fond, que dans le monde de la marionnette c'est le simulacre et non pas la simulation qui prévaut. Le miracle de la marionnette est le miracle du simulacre et c'est cette compréhension avouée, assumée, affirmée qui convie le spectateur à participer à cette construction de l'objet représenté. C'est pourquoi je rejoins Naly Gérard par rapport à cette question de l'animation. Le marionnettiste, appelons-le ainsi pour l'instant, est un montreur de relations, montreur de récit. Que l'objet soit une marionnette au sens traditionnel ou un objet, qu'il soit animé ou inanimé, par sa présence il met en évidence la monstration de son récit du monde.

Claire Vialon

Marionnettiste

Au sujet du mouvement en rapport avec l'illusion, je pense à un texte d'Hubert Japel trouvé sur Internet qui parlait de l'illusion justement ou de la simulation. Il disait que lorsque l'on fait bouger une boîte d'allumettes magiquement, personne ne voit le truquage, tout le monde est étonné mais sait qu'il y a quelque chose. Ensuite, même en ayant vu le truquage, le spectateur est quand même ébahi parce qu'il sait comment cela fonctionne mais la magie est là. Il disait ce n'est pas parce que « ça bouge » que c'est vivant, cela n'a rien à voir avec le mouvement, c'est parce que « ça pense ». Toutes les marionnettes ne sont pas comme cela, mais même la bouteille que l'on pose on lui donne une intention, une pensée. J'ai donné beaucoup de cours et à force d'étudier pour les élèves, je crois avoir remarqué que tout être vivant a une direction, c'est-à-dire une intention et une pensée. Finalement, la marionnette ou n'importe quelle chose peut être vivante si on lui donne une intention, même si elle ne bouge pas. Tout à l'heure ont été évoqués les comédiens qui travaillent avec des objets, ils peuvent faire bouger une chaise comme une chaise, ils peuvent faire bouger une chaise comme un être inanimé qui bouge, mais aussi comme un être inanimé vivant qui a une intention. Ce sont trois modes qui sont très intéressants pour moi à découper. Après, on peut les mélanger.

Jean Cristofol

Je suis complètement d'accord avec ce que vous dites. Pour revenir à la question de l'objet, je trouve que l'exemple de la chaise que l'on bouge peut complètement avoir cette dimension, mais quand on la laisse, c'est à nouveau une chaise. La seule différence que je fasse entre cet objet et la marionnette au sens dit traditionnel, ce n'est pas du tout la figure, parce que je ne pense pas que la marionnette soit nécessairement une figure, c'est le fait que lorsqu'on la pose, si on la pose bien, d'une certaine manière elle continue à bouger. Elle a cette intention de mouvement. Je dis cela parce qu'il m'est arrivé de voir des gens travailler avec des marionnettes sans les manipuler, c'est-à-dire en les laissant ; ou avec un travail de manipulation tellement lent, qu'à la limite la question du mouvement a quasiment disparu, mais ces marionnettes continuent à porter leur mouvement à l'intérieur d'elle-même. Mon propos n'est pas du tout de me rattacher à la figure de la marionnette comme figure de représentation.

Comme je ne crois pas objectivement à la pensée dans une chose et que je suis bien d'accord avec vous sur l'orientation de cette chose, ce qui me semble intéressant dans le jeu de la manipulation, c'est le double jeu du regard et du geste. C'est la manière dont ces choses se superposent et jouent. C'est presque cela que j'appellerais la pensée. C'est la façon dont le déplacement du regard, où on sait qu'il y a de la manipulation, et où on voit derrière l'objet,

on englobe avec la manipulation, et la question du mouvement viennent jouer l'un par rapport à l'autre. À la limite, la marionnette, pour moi, est la rencontre entre ces deux choses, ce n'est pas l'objet, ou pas l'objet. C'est ce jeu entre le regard et le geste, c'est la recherche entre cette espèce d'accointance ou de relation entre les deux choses. S'il existe une grâce, c'est là, dans le moment où cela fonctionne.

Naly Gérard

Je trouve très poétique et très juste l'expression danse intérieure qui parle justement de cette présence. En fait, si l'on entend l'animation comme le fait de transformer un objet en sujet théâtral, il est vrai qu'il existe de multiples modes. Si l'on parle d'animation par le verbe, je pense au spectacle Musées Maison de Roland Shön, où il s'agissait de parler autour et sur ces objets qui dans mon souvenir n'étaient pas beaucoup manipulés et qui prenaient une densité, une intériorité, et presque cette danse intérieure. En tout cas, il me semble d'une part, que cette danse intérieure transmise à l'objet et, d'autre part, la dynamique du regard entre le manipulateur, l'objet et le spectateur sont des aspects évidemment essentiels dans l'art de la marionnette.

Roland Shön

Il va devenir très difficile au musée d'Amiens d'exposer parce que quand vous dites que l'on pose la marionnette et qu'elle continue à avoir une suggestion de mouvement...

Françoise Lernout

Conservateur du patrimoine au Musée de Picardie, à Amiens

Non seulement il y a des objets chez moi, mais j'ai l'impression que mes tableaux, mes sculptures deviennent carrément des marionnettes ! C'est quelque chose que je ressens extrêmement fort par rapport à ce que vous dites.

Jean Cristofol

C'est pour cette raison que la marionnette est un art. À un moment donné, l'art, c'est quand même la question du mouvement en général.

Françoise Lernout

Mais un tableau on n'y touche pas...

Jean Cristofol

On n'a pas besoin de toucher, on n'a pas besoin de manipuler. Un tableau qui fonctionne, il bouge. Il bouge d'une certaine manière. Un tableau qui marche c'est qu'il se passe quelque chose. S'il ne se passe rien, on s'en fout ou alors c'est du papier peint !

Françoise Lernout

Ce que je veux dire, c'est que le tableau ne bouge pas, ne parle pas, il n'est pas ce que l'on en fait. C'est le regard qui lui donne un mouvement. Le tableau ou la sculpture. Je ne sais pas, je ne suis pas artiste. Je suis très troublée par vos propos.

Jean Cristofol

Il est bien sûr question du regard mais si le regard primait cela voudrait dire que l'on projette sur une toile tout ce qu'elle contient, alors que la toile fait travailler le regard, elle le fonctionne. En tout cas, c'est ce que l'on attend d'elle. À un moment donné elle nous fait voir. Voir ce n'est pas seulement regarder, regarder ce n'est pas seulement voir. Il y a un moment où le regard se met à bouger. C'est ce que j'appelle la pensée.

Françoise Lernout

Si je modifie l'accrochage de mes cinq tableaux dans une salle, je transforme le regard, le regard change. Le tableau suggère, le tableau invite, mais les lieux aussi sont différents. Déplacer un tableau d'un étage à un autre change également le regard. Je ne pensais pas être aussi proche du monde de la marionnette...

Anne Quentin

Parce que la question s'est déplacée un petit peu du médium, marionnette, peinture, au regard, auquel cas, effectivement, c'est un regard sur l'œuvre dont parle Jean Cristofol et auquel cas tous les médiums sont à égalité, bien évidemment, dans le regard.

Cécil Guitart

Essayiste

Quand Vaucanson fabrique des automates, il fait de la mécanique ; lorsque l'opérateur manipule des marionnettes, c'est de l'art. Ce qui m'intéresse, c'est cette différence entre la mécanique et l'art...

Anne Quentin

Artiste, artisan, mécanicien... je ne sais pas qui peut répondre ? Roland Shön, peut-être ?

Roland Shön

J'aime bien une phrase que disait Schwitters quand on lui demandait ce qu'il aimait le plus faire. Il disait « Moi, ce que j'aime, c'est jouer avec les objets jusqu'à ce que ça fasse une œuvre d'art ». Jouer. C'est ça. Parce que je crois que si l'artiste peut s'emparer des technologies que l'on nous propose, c'est pour en jouer. C'est en jouer qui est intéressant, c'est-à-dire les faire aller et les faire se référer à autre part que ce qu'elles sont et, en plus, avec des objets. Jouer avec des objets pour en faire une œuvre d'art. Un gamin dirait jouer avec des objets pour apprendre le monde. Mais c'est cette notion de jeu qui je crois revient justement en jeu pour nous. Ce ne sont pas des impératifs économiques, ce ne sont pas des impératifs politiques, ce sont des impératifs de jeu. C'est-à-dire quelque chose de fondamental au niveau humain. On revient au niveau humain des fondamentaux, je trouve.

Anne Quentin

En même temps, la question de Cécil Guitart est intéressante parce que le marionnettiste a aussi une partie d'atelier, il construit. Il construit une mécanique, donc, au fond, il n'est pas que joueur, il est aussi constructeur de sa propre mécanique. C'est peut-être en cela que la frontière est plus complexe.

Naly Gérard

J'ai envie de dire que là on se focaliserait sur la technique or ce n'est pas la technique qui fait l'artiste...

Anne Quentin

Il n'y a pas de focalisation, il y a peut-être passage...

Naly Gérard

En tout cas, si l'on opposait la mécanique et l'art, ce qui ne serait pas très juste. Si l'on regarde, par exemple, les marionnettes géantes du Royal de Luxe, les magnifiques créatures créées par François Delarozière, qui utilise à la fois des moteurs hydrauliques, la mécanique, la motorisation, enfin le moteur, ce n'est pas du tout la technologie. Cela montre bien que je ne fais aucune diabolisation de la technologie, parce que ce n'est pas du tout le problème. Ce qui est en question est la manière dont elle est utilisée. Elle a une histoire, elle est produite dans un cadre social et politique. Pour ce qui est du point de vue de l'art, c'est évidemment la question du jeu. La technique nous est-elle montrée au titre de pure démonstration – ce qui était le cas des automates de Vaucanson – ou bien comme une forme de représentation de l'humanité, une forme de jeu, une forme de mise en mouvement des objets et de la technique pour créer autre chose que de la technique ? Il me semble que c'est pour cette raison que le théâtre d'animation ou la marionnette contemporaine est tout à fait bien placé pour utiliser les ordinateurs, les images virtuelles, les images vidéo, toutes ces technologies actuelles, si elles sont utilisées en tant que pures techniques de représentation et mises en jeu, et non pas comme des outils qui vont nous sidérer. C'est un peu ce que l'on peut voir dans certains spectacles de théâtre contemporain, y compris, parfois, chez des marionnettistes où l'écran ou la vidéo peuvent être utilisés comme de purs miroirs de la maîtrise de la technique et dont on est censé admirer la démonstration technique plutôt que le sens, le symbole et le geste théâtral.

Anne Quentin

Peut-être faut-il se défier de manichéismes au fond... C'est une question assez complexe, mais il est vrai que l'on a beaucoup parlé de la vidéo, en tous cas de nouvelles technologies comme déploiement d'effets. Peut-être Lucile Bodson voudrait-elle en parler ?

Lucile Bodson

Moins sur ce sujet que sur une expression qui a été employée à deux ou trois reprises et que je n'aime pas du tout, qui était la magie de la marionnette. À cette expression que l'on entend vraiment très souvent et qui me renvoie à quelque chose d'un peu bêtifiant, à des connotations assez négatives, je préfère celle de poétique.

Pour moi, le spectacle de marionnettes propose très souvent, à base d'une machinerie purement archaïque, d'une forme simpliste, quelque chose qui décale complètement le regard encore une fois. Je reviens encore une fois à cette question du regard, parce que vous avez parlé des transferts, et du double transfert, et je pense qu'ici il est vraiment essentiel parce que l'intention, bien évidemment, de manipulation, de sens, passe par ce regard.

Emmanuelle Ebel

Chercheuse en Arts du spectacle, université de Strasbourg

J'aimerais bien que l'on revienne sur cette notion de lévitation dont on a beaucoup parlé. Le problème que j'ai avec la lévitation est qu'elle implique une forme d'extase, elle implique de partir du monde pour aller vers une ascension. J'ai l'impression que la marionnette fait plutôt référence à la question de l'équilibre entendu comme étant ce qui est le point, précisément, entre deux déséquilibres. Ce point entre deux déséquilibres qui sont le mouvement d'ascension et celui la chute, dont on n'a pas trop parlé, et qui nous raconte aussi quelque chose quand on travaille avec la marionnette. Ce qui pose un problème insoluble ou que l'on cherche perpétuellement à résoudre sur scène. C'est-à-dire comment trouver le point d'équilibre dans un espace réticulaire c'est-à-dire où n'existe plus de centre puisque, justement, l'équilibre se fait par rapport à une centralité ? Apparaît donc le double mouvement, le double point de référence. Par exemple, dans la marionnette, le point d'équilibre est quel équilibre entre manipulateur et marionnette, quel équilibre entre l'animé et l'inanimé, et le rapport du spectateur, du coup. Comment la marionnette, finalement, n'est pas un tiers objet mais une sorte d'interface qui va générer une sorte d'équilibre flottant constamment remis en question.

Jean Cristofol

Je suis tout à fait d'accord sur l'idée d'équilibre. Vous avez absolument raison d'insister là-dessus. La question de l'extase est une super belle question mais c'est autre chose. Effectivement, dans la lévitation il y a de l'extase puisque c'est une histoire de saints et de miracles. Il est difficile, dans l'emploi que je lui donne, qui est un peu humoristique, de mettre de l'extase partout et, en même temps, elle n'est pas loin, il y en a le goût dans ces histoires. Il faudrait entrer dans tout un travail autour de l'extase. Il existe un texte à ce sujet, que j'aime beaucoup, de Pierre Janet. C'est un psychologue du début de la première partie du vingtième siècle. Cet homme extraordinaire, qui a été malheureusement un peu oublié dans l'histoire de la psychologie, décrit très longuement dans l'un de ses livres le cas de l'une de ses patientes. Il n'emploie jamais le mot de malade. La relation qu'il construit avec elle est absolument passionnante. Elle est en extase et elle est en lévitation. L'histoire commence quand on lui amène une femme d'une quarantaine d'années à ce moment là, et qui marche sur la pointe des pieds. Il va falloir qu'il comprenne qu'elle est en lévitation. Elle lui explique que Dieu l'attire et que donc elle est obligée de marcher sur la pointe des pieds. Il y a des moments assez extraordinaires où il lui propose de faire le test de la balance. Si elle est sur la pointe des pieds elle devrait peser moins lourd que si elle est sur ses talons. Je vous invite à lire ce texte qui est une pure merveille. Il est sur internet parce qu'il est épuisé depuis belle lurette. Il est passionnant dans le rapport qu'il construit et également par la façon dont, d'un coup, la notion d'extase prend un sens qui est beaucoup plus proche de nos problèmes du quotidien, une autre valeur que celle purement transcendante qu'on veut lui attribuer. Je n'ai pas envie de dire que toute lévitation est de l'extase, mais que cette part de la lévitation n'est pas à abandonner. La question est qu'en fait-on dans l'imaginaire ? C'est sous-jacent, quelque part. Ce qui m'intéresse dans une pratique artistique c'est que qu'elle permet de soulever des questions parfois difficiles à attraper autrement et c'est l'un des rares endroits où l'on peut faire surgir ces choses qui pourtant nous travaillent. Je suis donc tout à fait d'accord.

Roland Shön

Pour souligner ce qu'Emmanuelle Ebel vient de dire, il ne faut pas oublier que dans la notion d'extase il y a la notion de plaisir, du plaisir de l'envol. Il est décrit par les analystes comme l'un des plaisirs premiers. L'absence de pesanteur est celle du fœtus et il la rencontre au moment de l'expulsion. Les expériences que l'on peut avoir de relations avec les adultes, quand on est petit, avant donc que l'on puisse maîtriser la marche, ce sont des expériences d'envol qui sont très prégnantes et qui nous hantent. C'est pour cela que l'on revient à des expériences très archaïques avec la notion de marionnette.

Jean Cristofol

C'est ce que j'appelle le côté primitif...

Roland Shön

Primitif, complètement. Par ailleurs, j'ai été un peu étonné, Emmanuelle Ebel, que vous associez la notion d'équilibre à quelque chose de centralisé. C'est très curieux. Parce qu'il existe des ensemble réticulés qui parviennent à des équilibres. L'équilibre n'est pas automatiquement une vision binaire entre un mouvement et un mouvement contraire, c'est aussi autre chose, c'est un état de relation.

Anne Quentin

Après l'extase c'est un peu compliqué de reprendre... La marionnette art de l'extase et de la lévitation, si on m'avait dit... D'autres points de vue ? On n'a pas entendu peut-être les programmeurs sur cette question esthétique ?

Hubert Jégat

Créatures Compagnie

Je rebondis sur la lévitation, parce que j'ai assisté récemment à une conférence de Raphaël Navarro qui développe une véritable pensée dans la Magie Nouvelle. Il a pratiqué la lévitation chez les Mayas que cette notion n'impressionne pas du tout alors que dans notre culture occidentale c'est l'inverse. Effectivement, dans le système de pensée des Mayas le monde est sur des parallèles. Pour moi, la marionnette n'est pas que verticale. Un spectacle de marionnettes est aussi un monde parallèle que l'on crée au nôtre. La lévitation en fait partie, inévitablement, mais dans cette dimension qu'un monde parallèle peut nous accompagner et qu'on peut raconter le monde autrement à égalité avec celui dans lequel on vit.

Anne Quentin

Raphaël Navarro fait partie de la compagnie 14:20. Ils ont édité un Manifeste de la magie nouvelle qui explicite fort bien cette pensée.

Naly Gérard

Ceci me fait réagir sur le fait que la marionnette et l'objet animé, et en tout cas ces formes animées au théâtre, ce sont aussi des paradoxes. C'est à la fois inerte et vivant, mobile et immobile, et à ce titre ils sont des instruments pour explorer, du coup, les franges, les frontières, entre l'humain et l'inhumain, le normal et le monstrueux, le familier et l'étrange. Ce sont des thématiques ou des questions qui reviennent régulièrement dans de nombreux spectacles.

En ce qui concerne l'espace, je pense en particulier au théâtre d'ombres et au théâtre d'images où effectivement l'espace est exploré dans toutes ses dimensions, il me semble que ce théâtre il est particulièrement significatif, symbolique, parce qu'il y a une matérialité de l'image, de l'ombre, de la figure, manipulée derrière l'écran. C'est justement l'extraordinaire liberté au niveau du mouvement et de l'espace qui fait la richesse de ce théâtre, c'est-à-dire que c'est quelque chose de perceptible et de tangible à l'inverse des images virtuelles qui sont un langage mathématique sur un écran. Là, ce sont des choses palpables, manipulables et qui sont mises en jeu de manière à explorer des choses qui ne sont pas atteignables humainement. Je discutais de cela avec une marionnettiste hier. Je disais que je suis toujours frappée de voir les spectateurs qui éprouvent le besoin à la fin du spectacle de venir voir les marionnettes, les écrans, les dispositifs, peut-être de comprendre en tout cas de toucher l'origine des images qu'ils ont vues, l'origine de ce théâtre visuel, de manipuler peut-être à

leur tour. Cela revêt une grande importance et je pense que c'est aussi une façon de comprendre que le théâtre se situe entre ces objets que l'on touche et le souvenir que l'on a de ce qui s'est joué d'éphémère, et d'insaisissable sous nos yeux. Voilà, c'est à la fois un théâtre très matériel et un théâtre visuel et d'images qui ne reste que dans notre mémoire.

Anne Quentin

Donc on ne peut pas imaginer de marionnette virtuelle ?

Naly Gérard

Pour l'instant, je n'ai rien vu qui m'ait réellement convaincue. Je me souviens d'un spectacle intitulé *Même pas morte*, mis en scène par Judith Depaule. C'était un spectacle jeune public présenté au théâtre Dunois il y a quelques mois. Je me suis retrouvée face à un dessin animé en images numériques sur un écran et je n'ai pas du tout perçu de théâtre, c'est-à-dire que j'ai vu des acteurs qui tentaient de jouer avec cette image programmée, en fait, mais je n'ai pas du tout été convaincue par ce qui était présenté comme une marionnette virtuelle. Peut-être des personnes-ont elles vu ce spectacle ? Peut-être avez-vous d'autres exemples de marionnettes virtuelles ? Je trouve que c'est intéressant de pointer.

Anne Quentin

Oui, c'est une question plus générale qu'un seul spectacle. Des réactions ?

Pascale Brière

Inspection de la DGCA (Direction Générale de la Création Artistique)

Je voulais revenir sur un mot, je crois que c'est François Lazaro qui a parlé de mutation de l'écriture, et de la question du numérique et de la technologie. Il me semble que l'on parle souvent d'images, je viens de lire le dernier numéro d'Esprit, qui propose tout un article sur la présence du corps dans l'environnement numérique. Dans les années 90, effectivement, on pouvait parler d'arts numériques car c'était de la haute technologie, et je pense que l'on a dépassé un peu cette notion. Aujourd'hui, tout le monde utilise l'ordinateur, l'i-phone, des quantités de média, l'environnement numérique est totalement présent. Il existe donc une mutation qui s'opère dans l'écriture même, que ce soit de nos pratiques culturelles mais également de nos pratiques artistiques. L'environnement numérique nous fait penser autrement, nous fait voyager autrement, il a créé un imaginaire. Au niveau du réseau, cette lévitation nous mène, il existe quelque chose comme cela qui est un environnement et comment finalement chaque artiste s'empare de cette question. Donc, ce n'est pas uniquement la question de l'outil, ce n'est pas uniquement non plus la visibilité d'une technologie. Elle peut être absente, par exemple, d'un plateau de théâtre tout en irriguant une pensée sur l'écriture elle-même du spectacle. Ce sont des questions sur lesquelles à mon avis le corps est également très présent. Par exemple, les danseurs, la présence du mouvement, un corps de la danse présente à l'intérieur d'un corps. Qu'est-ce qu'un mouvement dansé ? Où va-t-il ? Où commence-t-il ? La danse s'est beaucoup interrogée sur ces questions. On a beaucoup mis en lien avec les nouvelles technologies l'idée du corps augmenté. Jean-François Perret, par exemple, travaille tout particulièrement sur cette dimension.

Le ministère de la Culture aide un certain nombre de projet au travers du dispositif du DICRÉAM qui a été confié au CNC, mais il ne faudrait pas faire l'amalgame avec l'image, c'est-à-dire que toutes les directions du ministère de la Culture y sont présentes, que ce soit dans le livre ou la lecture, les arts plastiques, le théâtre, la danse, la musique. C'est une façon de dialoguer autour de ces questions. C'est la relation que l'on entretient avec cet environnement qui est questionnée.

Je voudrais revenir sur la manipulation. On est dans un environnement numérique. Sur les plateaux on voit aussi des danseurs avec des capteurs, ce que l'on expérimente depuis des années. On a vu Cunningham, depuis plus de vingt ans, avec aussi des présences très virtuelles dans l'espace, j'avais vu cela au théâtre de la Ville. Faisons attention lorsque l'on parle de nouvelles technologies, ou de numérique, de ne pas trop peut-être le restreindre et le réduire parce que l'on se rend compte, en fait, que c'est présent, que cela fait partie de nos pratiques et, enfin, comment on l'interroge. Du côté des marionnettistes on s'est effectivement interrogé dans un numéro spécial, il y a eu le dernier numéro de Théâtre Public sur cette question. Comment on pense cette question, je crois que c'est vraiment dans l'enseignement. Le théâtre est peut-être très en retard, d'ailleurs, sur cette question.

Anne Quentin

Le vivant du théâtre a du mal à laisser sa place, sans doute, à l'inanimé virtuel.

Veronika Door

Compagnie du Théâtre Sans Toit

Lorsque l'on parle de l'espace mental, de cet espace sur lequel on projette, la question se pose de quel côté on se place. Du côté où l'on joue, où l'on crée un espace mental différent, ou du côté d'où on le regarde ? Je pense que c'est notre regard qui est important dans le déchiffrement d'un spectacle. Pour moi, les spectacles qui permettent de les déchiffrer sont ceux qui nous permettent d'entrer dedans par le jeu. Et ceux qui ne le sont pas, sont faits pour un résultat, pour plaire, pour être un produit. Il y a peut-être juste à mettre la séparation et savoir de quel côté on se place. Du côté du spectateur et du côté ludique, ou pas.

Naly Gérard

La technologie m'inspire quand même une réaction parce que je pense que c'est réellement une question contemporaine cruciale car nous sommes dans cet environnement de plus en plus technologique. Je ne veux pas du tout éreinter cette jeune metteuse en scène, mais il me semble significatif que du point de vue du spectateur, justement, dans ce spectacle il était très difficile de percevoir l'animation directe. Et c'est sans doute là toute la question. Si l'animation n'est plus perceptible, c'est-à-dire si ce qui est perçu est comparable à un programme et si c'est la mise en mouvement de cette image qui a une portée dramatique mais que l'on ne peut pas le percevoir en tant que spectateur, cela pose vraiment la question de qu'est-ce qui est donné à voir, comment c'est dramatisé et quelle place cela occupe dans l'écriture dramaturgique.

Il me semble qu'il n'est pas du tout nécessaire que les nouvelles technologies de l'information et de la communication figurent absolument dans le spectacle vivant. Si c'est une nécessité pour les artistes c'est à eux de le décider. Il me semble, par exemple, qu'un metteur en scène comme Philippe Quesne qui est plutôt dans le théâtre, parle d'un certain rapport à la technique et de l'utilisation de la technique comme effet de surprise en utilisant dans L'effet de Serge les outils les plus dérisoires, une voiture télécommandée, le couvercle d'un carton. Ses spectacles ont une par ailleurs une portée comique tout à fait importante.

J'ai vu voir récemment Ni fini ni infini de Roland Shön. Les images montrées sont des peintures mises en mouvement par des rouleaux. C'est une technologie extrêmement ancienne et l'on peut mesurer à quel point cela renouvelle et à quel point même cela lave le regard parce que l'on est dans un rythme, un graphisme, une mise en scène. Évidemment, tout cela est intégré à une écriture théâtrale, mais il me semble que les technologies anciennes, archaïques, ont encore énormément de choses à nous dire. Il me semble également que les artistes de la marionnette sont aussi là pour nous prouver que l'inventivité et la créativité ne sont pas liées aux techniques nouvelles que l'on va utiliser mais bien à l'intelligence théâtrale et dramaturgique que l'on va mettre en œuvre.

Anne Quentin

Je ne sais si le propos était de remettre en question les techniques anciennes, mais plutôt de parler des techniques d'aujourd'hui. Nous évoquions avec les camarades des scènes conventionnées, Stifters Dinge, spectacle de Heiner Goëbbels vu au festival d'Avignon il y a quelques années. Une machine est seule sur scène, simplement manipulée par des manipulateurs neutres. Une personne me disait qu'elle en pleurait d'émotion en fin de spectacle tellement cette machine avait acquis une certaine humanité. C'est pour dire que les frontières sont très loin d'être manichéennes et qu'il ne faudrait pas que le débat se transforme en pour ou contre.

Naly Gérard

Mais les machines sont là ! Je pense au spectacle d'Aurélien Bory, Sans objet. Les machines sont là, il faut les appréhender, il faut les penser. Je pense que le lieu de la marionnette est également un lieu intéressant pour le penser.

Jean-Louis Heckel

Directeur de La Nef

Plutôt que de parler de marionnette virtuelle, je parlerai d'image manipulée. Pascale Brière posait la question par rapport à l'enseignement. À l'Institut, la pression des promotions par rapport à cette question de la présence des images est telle que de toutes façons on est amené, obligés à y répondre, Lucile Bodson peut le corroborer.

La question ne se pose pas en termes d'images virtuelle ou non, mais plutôt en termes de manipulation d'images. Je pense aux logiciels un peu compliqués comme Max et autres qui permettent effectivement des images d'incrustation, de passer de la 2d à la 3d. Je pense au Groupe Alice qui cherche à manipuler l'image et à travailler sur toutes les surfaces de projection possible, à Christophe Loiseau qui s'intéresse de très près à la marionnette et qui travaille dans l'idée d'utiliser toutes ces technologies dans l'objectif d'une nouvelle incrustation et d'un nouveau rapport à la scénographie parce que c'est ce qui est intéressant. La tentative de Judith Depaule est intéressante parce qu'elle va au bout de quelque chose d'impossible et effectivement la question de la théâtralité se pose mais elle est au bord de quelque chose qui nous interroge tous. C'est intéressant de la suivre parce qu'elle pose une question radicale même si elle est à priori dans une petite impasse. Renaud Herbin pose également cette question à sa façon. La marionnette est traversée par des performers, des plasticiens, je pense à Philippe Montémont. Ce sont des logisticiens qui touchent à l'artistique mais qui ont une compétence technique très forte et qui arrivent du coup là où science et artistique se frôlent et s'interpénètrent, et c'est là que c'est intéressant.

Pascale Brière

Un complément sur le regard. Il existe des formes où l'on peut être complètement immergés. La frontière entre celui qui regarde et celui qui fait, n'être pas claire. On peut être aussi en jeu soi-même, des fois un déplacement a lieu, on n'est pas uniquement dans des rapports frontaux dans un certain angle. L'environnement numérique permet aussi ces jeux mais ce peut aussi arriver sans technologie. Pour revenir sur les manipulateurs, certains métiers sont également train d'évoluer comme celui de régisseur. Aujourd'hui, existent des régies numériques sur de nombreux plateaux. Pour terminer, au ministère je travaille notamment sur deux thématiques : le théâtre d'objets et la marionnette, et l'environnement technologique.

Anne Quentin

Nous sommes au cœur du sujet ministériel. J'étais en train de me dire que conclure une table ronde comme celle-ci est quasi impossible. On ne peut qu'interroger, en se méfiant peut-être d'un certain nombre de manichéismes qui ont pu pointer ça et là. Je pense que la marionnette est un lieu qui nous amène, on l'a vu, de la lévitation aux technologies les plus modernes et les plus manipulatrices, et, au fond, tout est question de regard, de désir et de création. Merci à vous. •

Transcription et secrétariat de rédaction : Caroline Nardi Gilletta