

ANNEXE 2 - Quelques textes, quelques approches, quelques réactions....

Une forme possible de laboratoire soutenu par François Lazaro

Tout au long des saisons qui viennent, le Laboratoire Clastic et le dispositif de Compagnonnage du Clastic Théâtre privilégieront les chantiers ouverts au service de textes d'auteurs dramatiques, les compagnonnages entre écrivains de théâtre et interprètes d'œuvres et les dispositifs pour favoriser ces rapprochements :

- *Régulièrement de jeunes auteurs seront invités à lire leur travail*
- *Nous travaillerons avec des auteurs pour savoir ce que dramaturgie signifie*
- *Nous favoriserons la rencontre avec ces auteurs et le compagnonnage avec eux*
- *Nous organiserons des ateliers et des chantiers de travail entre écrivains de théâtre et interprètes par l'objet, la matière, l'effigie, la poupée.*
- *Nous établirons des passerelles avec d'autres compagnies, et structures qui travaillent dans ce sens.*
- *Nous serons attentifs aux artistes et projets artistiques qui s'attaquent aux textes d'écrivains de théâtre d'aujourd'hui.*

François Lazaro

Si l'on excepte leur légitime - et néanmoins nouvelle — aspiration à dialoguer avec notre époque, qu'est-ce qui fonde le désir si manifeste chez les marionnettistes français de devenir passeurs de textes ?

La nature même de la dramaturgie francophone. Par essence, art vivant du montage — et donc du démontage — la marionnette trouve un écho chargé de sens dans le traitement que les auteurs contemporains font subir à la langue. Délivrée des vieilles dépouilles de la poésie romantique ou symboliste, la scène marionnettique — avec ou sans castelet, avec ou sans marionnettes — offre à la parole inattendue une place laissée longtemps vacante.

Evelyne Lecucq Alternatives Théâtrales N°72 Avril 2002

La marionnette est en train de recevoir du théâtre et du théâtre de texte) ce qu'elle lui avait donné, un siècle auparavant. Là où la marionnette avait permis la fondation des bases de la mise en scène moderne au théâtre, il apparaît de plus en plus que le texte dramatique est en train de jeter les bases d'une nouvelle conception du monde des êtres inanimés. Après tout, rien de plus évident. Pourquoi des êtres de chiffon, papier, acier, os ou bois ne pourraient-ils pas exister pour dire un texte futur, pour dire un texte par eux et pour eux voulu, comme cela arrive dans le monde du théâtre (malheureusement trop rarement — la mise en scène reste encore un art hégémonique et peu ouvert aux nouvelles écritures) ? . L'invention du poème est alors consubstantielle à la création des marionnettes. On dit parfois que les marionnettistes sont les derniers des démiurges, créateurs de monde qu'ils façonnent entièrement à leur image, ultime avatar de dieu dans un monde partout laïcisé. Prenons l'image au mot. Si le marionnettiste est un démiurge, sa création doit bien naître d'un verbe. C'est à ce prix, dans notre Tradition, que les mondes se créent...

Bruno Tackels Alternatives Théâtrales N°72 Avril 2002

Je ne passe pas du tout commande d'un sujet à un auteur. Je ne lui demande pas non plus d'écrire pour une matière formelle. Ce sont des attitudes possibles mais que je n'adopte pas. Mon désir naît de la lecture d'un texte préexistant, dans le plaisir que provoque sa formulation complète. Une fois que l'envie de m'approprier cette langue existe, je suis très heureux de dialoguer avec son auteur.

Alain Lecucq Alternatives Théâtrales N°72 Avril 2002

Comment doit se présenter un texte pour le théâtre de marionnettes. Restons en au terme « texte » et précisons. Le théâtre d'acteurs met l'accent sur le langage, bien servi d'ailleurs par les comédiens. Les moyens d'expression les plus forts au théâtre de marionnettes sont les images. Alors, on peut se demander quel texte conviendrait qui n'est pas centré sur le dialogue et l'action, mais qui dirige, l'attention sur les images.

Elke Krafka – Figura N° 37 mars 2002

Mon théâtre est un théâtre de la fracture, du bégaiement, du grotesque. C'est un théâtre qui essaie d'appréhender le monde par la forme poétique ; une forme disjointe, parcellaire, incomplète. Le sens y apparaît par superpositions, augmentations, stratifications, compilations, écrasements.

Le premier que j'aie voulu réellement convaincre de la marionnette a été Samuel Beckett. Peut-être parce que mieux et plus définitivement que d'autres il avait disloqué une construction causaliste du texte dramatique et une représentation naturaliste. Il a proposé des pièces pour bouche seule, pour une écoute radiophonique, des pièces sans paroles, ou pour personnages immobiles rendus à un statut d'effigie, simple présence de corps immobiles. Des pièces rédigées en didascalies, sans texte. Des textes-monologues, aussi, pour une voix unique peuplée de multiples voix. Je découvrais des textes qui parlaient de l'être ici et maintenant ! Non pas qui décrivaient la vie ou les raisons des actes des personnages, mais qui me faisaient entendre la langue, ma langue, la matière même de ma vie, de notre monde, de l'état de notre civilisation : brisure, brutalité, distance, longues échappées poétiques puis retour lent « ressassage

». Une expression par la matière de la langue plutôt que par son contenu. La douleur plutôt que son commentaire.

François Lazaro Alternatives Théâtrales N°72 Avril 2002

On ne peut pas déclarer à un auteur: «Voilà des marionnettes. Il faut écrire pour les marionnettes. » Il y a des auteurs qui correspondent à notre propos et d'autres pas. Nous avons, Jeanne Heuclin et moi, travaillé pendant des années avec Gérard Lépinos. Il n'avait pas spécialement envie d'écrire pour la marionnette. Mais ses textes allaient tellement dans un sens identique au nôtre que cela a motivé notre collaboration. L'an dernier, à la Chartreuse, en écoutant un texte de Patrick Dubost, lu par des comédiens, j'ai pensé que nous allions pouvoir travailler avec ce type d'écriture. Notre spectacle n'est donc pas le résultat d'une commande mais d'une rencontre. On n'écrit pas pour les marionnettes mais les marionnettistes s'emparent de textes qui peuvent leur convenir, classiques ou contemporains.

Dominique Houdart : Alternatives Théâtrales N°72 Avril 2002

L'irruption du texte dans le monde des marionnettistes ressemble vraiment beaucoup à celle du mannequin dans l'univers des metteurs en scène du théâtre d'art. Dans les deux cas, on sent bien que c'est le corps étranger, le moins attendu, le plus éloigné, qui peut, justement, faire avancer le travail. Tout reste encore à faire. On sent bien que les rencontres sont à venir. Mais pourquoi ne pas imaginer que de grandes écritures dramatiques nous viendraient précisément de ces scènes-là ?

Bruno Tackels – Ecrivain - Manip N° 1 Janvier 200((< Ecrire pour la marionnette » Article paru dans Alternatives Théâtrales » - n°72 1

Notre environnement est plein de possédés, et le meilleur d'entre eux, celui dont littéralement je tire les mots, c'est Lépinos qui, lui, a une sorte d'"inconscience" fulgurante devant l'acte théâtral. Ce qui se passe avec lui est prodigieux : il me donne tous ses textes, mais il est incapable de m'indiquer ceux que je dois garder, ceux que je dois jeter. Il profère, il lance, comme un possédé qui éructe des mots. A moi d'attraper le mot, la phrase, le court texte, qui va être porteur.

Dominique Houdart Marionnettes N° 6 – juin 1985

Alain Lebon (metteur en scène et comédien) : Lors de la première rencontre, un éventail d'écritures nous a été présenté. Il y en avait d'intéressantes mais qui ne correspondait pas à notre pratique. J'étais venu là pour essayer d'intéresser des écrivains à un héros populaire, Polichinelle. Visiblement, personne n'a répondu présent mais Patrick Dubost a lu des poèmes-aphorismes qui m'ont plu et je me suis dit : « quitte à venir rencontrer des auteurs, je rencontre une écriture qui peut rentrer dans ma pratique théâtrale, L'approche que j'ai du texte et celle que j'ai du public. Donc je vais me mettre au service de son écriture. Je ne vais pas ramener L'écrivain à notre travail, à Michèle Gauraz et moi-même, mais aller vers lui et lui dire avec la marionnette : voilà ce que nous pouvons faire de tes poèmes.» Notre collaboration a été naturelle parce que nous avons en commun une même tendance à la dérision, à passer du sérieux au tragique, et à ne pas garder une même couleur. Patrick Dubost a une expérience avec des jeunes de la banlieue de Lyon qui ont été touchés par Armand le Poète. C'est un peu un personnage de raté qui de temps en temps montre L'homme caché derrière. Nous n'en sommes qu'à l'ébauche et nous allons continuer à travailler pour présenter quelque chose de plus abouti. Mais ce qui m'intéresse, c'est le côté «zapping» de cette écriture et la construction de deux personnages clownesques à la Beckett pour Michelle et moi. Ce sera une façon de se moquer de la marionnette et des marionnettistes et de montrer comment des gens l'abordent sans la connaître. Avec des moments de manipulation très pure et d'autres très drôles comme le combat de la limace et de l'escargot. Ce qui m'intéresse surtout c'est montrer que la marionnette, de manière naïve, peut être un instrument de survie dans une société.

Alain Lebon : Mu N°14 – juin 1999

Pour nous le texte est un déclencheur du spectacle. Mais non pas en tant que dialogue dit par une marionnette. Une marionnette n'est pas faite pour dire un texte mais pour bouger dans l'espace. Qu'est-ce qu'écrire un texte pour marionnettes ? La tradition théâtrale pousse vers le dialogue, alors que nous voulons travailler un rapport poétique à l'espace et à la marionnette elle-même, considérer le texte comme une matière parmi d'autres. Le texte poétique est celui qui nous offre le plus de libertés. De là naît également la forme que prendra la marionnette : quel élément physique va porter le texte, lui répondre, lui résister ?

Giorgio Pupella E pur si muive N° 4 avril 2005

Dans notre travail avec l'auteur, j'ai apporté la structure dramaturgique de la marionnette et Le bonimenteur, médium entre le public et ce que racontent les marionnettes. Nous avons un autre projet, avec Matéi Visniec que j'ai également rencontré ici, à partir du personnage de Polichinelle et du communisme comme filiation qu'on retrouve, qui a été complètement oubliée. Avec un bouquin de propagande, on repart à zéro en disant «c'était formidable cette histoire-là». Tout ça aux pieds de la statue de commandeur de Staline ou Lénine... et Punch ne va pas marcher dans la combine, ou va retrouver un Langage révolutionnaire à la Maïakovski - qui n'a pas pu continuer et s'est suicidé. Le communisme est en train de passer aux oubliettes. Les jeunes ne le connaissent pas. C'est tout de même une grande partie

de l'histoire de l'humanité avec ses atrocités : plus de cinquante millions de morts et une grande utopie du XXe siècle qui est partie en fumée. Ce sera un travail plus Long à faire aboutir et pour Le moment nous sommes fixés sur la collaboration avec Patrick Dubost.

Alain Lebon : Mu N°14 – juin 1999

Travailler sur le théâtre contemporain n'est pas une nouveauté pour moi. C'est un domaine qui m'intéresse et j'ai déjà monté un certain nombre de textes comme metteur en scène de théâtre ou en les jouant en théâtre de papier. Mais, jusqu'à ma venue à la Chartreuse, je n'avais pas travaillé directement avec des auteurs. C'est-à-dire que, dans le meilleur des cas, ils m'avaient proposé des textes mais, à partir de là, je faisais ce que je voulais. Dans ce sens, l'expérience de la Chartreuse n'a pas fondamentalement modifié mon rapport aux auteurs puisque, en l'occurrence, je vais monter un texte qui était déjà écrit et l'auteur m'a aussi donné toute liberté. Ce qui a changé, c'est le rapport aux collègues, aux auteurs que je ne connaissais pas, et tout cela a ouvert un nouveau terrain de discussion que je trouve passionnant.

Quand nous nous sommes choisis avec Visniec (puisque lui, a lu un extrait d'un de ses textes qui m'a tout de suite touché et moi, j'ai montré ce que c'était que le théâtre de papier et qu'il est venu me voir en disant « j'ai envie qu'on travaille ensemble »), le texte préexistait. Mais, avec d'autres auteurs, il y aura peut-être d'autres possibilités, plus tard, d'écritures particulières pour mon théâtre. Nous nous sommes mutuellement approchés. Peut-être qu'il faudra du temps. Ce qui s'est passé à la Chartreuse est sans doute la mise en place d'un processus plus long. Je crée un spectacle tous les deux ans. J'ai besoin de réfléchir, je ne suis pas rapide. En venant ici, je pensais rencontrer quelqu'un qui écrirait pour moi et ce n'est pas ce qui s'est passé. Je n'ai aucun regret parce que j'ai trouvé l'auteur et le texte qui me plaisent. Il se trouve que donner entière latitude pour monter ses textes fait partie de la base de travail de Visniec, et j'avais vécu une expérience similaire avec Michel Deutsch ou Baptiste-Marrey. Mais ici, j'ai découvert une douzaine d'auteurs dont, très honnêtement, je n'avais jamais lu une ligne. Pourquoi ? J'habite à Troyes : je n'ai aucune chance d'entendre parler de ces auteurs-là. Il faudrait faire des recherches dans les centres de ressources à Paris ou se donner les moyens de consulter les manuscrits ici, car la Chartreuse est très ouverte, mais dans une ville de province, c'est impossible. Par ailleurs, le contact direct avec un auteur vivant offre des conditions exceptionnelles de mise en évidence des affinités. De plus, la présence, au même moment, sur une durée de quinze jours, de huit compagnies travaillant avec dix auteurs est un phénomène totalement unique qui produit des échanges très forts. Par exemple, en voyant les ébauches de mise en scène de certains collègues, j'ai découvert la force de certains des auteurs dont l'écriture ne m'avait pas, a priori, intéressé. C'est important !

Alain Lecucq : Mu N°14 – juin 1999

Ecrire pour le théâtre de marionnettes, de figures ou autres formes... je ne comprends toujours pas pourquoi cela pose autant de questions et pourquoi ceux qui s'y consacrent doivent régulièrement expliciter leur position vis-à-vis du texte».

(...)« j'écris pour ne pas être lu dans un livre... les mots ne sont plus littérature mais peuvent devenir corps, voix, objets, musique, lumière... »

Roland Shön

Le choix d'un texte n'est pas facile à expliquer, c'est une affinité très personnelle qui donne envie de monter tel ou tel texte. Je fais d'abord un long travail de dramaturgie. J'envisage le texte comme une énigme à percer, je cherche - dans sa structure, sa langue, son rythme - une respiration. Je veux comprendre tout cela avant de voir comment je vais le traiter et quelle forme sera la plus pertinente pour le monter.

C'est cette quête du sens qui a amené l'hyperréalisme pour Kant : l'histoire est celle d'un petit garçon de 8 ans avec des questionnements philosophiques. Ce qui l'angoisse profondément, c'est de savoir s'il existe vraiment ou s'il existe seulement dans le rêve d'un géant qui serait tellement grand qu'on ne pourrait pas le voir. Finalement, ce petit garçon se demande s'il est VRAI. La forme s'est donc imposée d'elle-même et nous avons fait un petit garçon qui a l'air d'être vrai, mais qui ne l'est pas ; première marionnette hyperréaliste de la compagnie. Le travail sur Kant est contemporain de ma découverte de l'œuvre de Ron Mueck, sculpteur australien qui fait des sculptures hyperréalistes.

Bérangère Vantusso Manip N° 27 – Juillet 2011

Question banale, est-ce qu'il y a une écriture spécifique pour la marionnette ?

Mettons sur un plateau une marionnette et une comédienne. Ont-elles la même présence ? Demandons-leur d'exécuter les mêmes gestes. Ont-elles la même gestuelle ? Demandons-leur de nous dire « Bonjour ». Puis : « Ils s'aiment ! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux ? » Le texte m'émeut-il de la même façon selon qu'il soit dit par l'une ou par l'autre ? Non ! Il y a l'immédiateté du vivant chez l'une, la médiation de la manipulation chez l'autre. A partir de là, y a-t-il une écriture spécifique pour la marionnette... ?

Je préfère parler de la manière dont je me mets à la disposition d'une compagnie, ici et maintenant, pour écrire avec eux, sans penser à une autre exploitation possible de ma production. Je cours ainsi le risque que le texte pris à part présente un intérêt littéraire disons mineur. Je suis au sein d'un collectif avec une fonction définie : l'écriture d'une dramaturgie et/ou de dialogues. Nous avons un objectif commun : la création d'un spectacle. Avec un intérêt commun : que ce spectacle remporte l'adhésion du public et, si

possible, des programmateurs. Pour moi, écrire pour la marionnette c'est d'abord rencontrer une équipe. Écrire dans l'absolu pour la marionnette me semble incongru. Je l'ai fait pourtant, et mon texte a été publié dans « Anniversaire(s) » chez Lansman cette année — mais il y avait l'appel du CRÉA de Tournai en amont.

Fabienne Rouby (Ecrivain) Manip N°21 Janvier 2010

Écrire pour la marionnette ne se fait ni dans la soumission, ni dans la déférence. Il faut y penser. C'est vraiment cela : y penser. Et le fait de penser à la destination de l'écriture en modifie la nature. Cela dit, ma connaissance pratique d'un certain nombre de techniques marionnettiques fait que je peux être amené à anticiper la résolution marionnettique du jeu, ce qui peut avoir des répercussions sur l'écriture.

Dans le cadre, par exemple de la Ballade de Mister Punch, je parlais d'un canevas et d'une structure dramatique extrêmement éprouvés et c'est dans les dérives poétiques de la langue que j'ai nourri et investi le projet.

Eloi Recoing (Directeur du Théâtre aux Mains Nues) Manip N° 28 Octobre 2011

Écrire, c'est ainsi mettre en relation et interroger ces relations : il y a une médiation à produire entre l'écrit, l'action corporelle et le comportement, sur le plateau ou à l'intérieur du castelet, qui en résulte. Un personnage est de ce fait caractérisé par son texte, et son texte détermine une série d'actions qu'il est toujours possible de contredire ou de prendre à contrepied. Dire c'est faire ce qu'on est. Écrire c'est énoncer de la parole d'action, traduire un mouvement, une attitude, produire du physique et du son. Se reporter au cinéma muet dirait beaucoup de l'acte d'écriture : c'est un geste muet à faire exister. « Il faut toujours rappeler que le mot, le vocable s'entend, le phénomène sonore reste invisible en tant que tel (...). Le langage se parle, cela veut dire de l'aveuglement, Il nous parle toujours de l'aveuglement qui le constitue... » (Derrida, Mémoires d'aveugles)

Les marionnettes, de cet acte muet, sont un subtil modèle. Elles permettent d'explorer toutes les fonctions et les situations d'énonciation en puissance dans le texte, sans se référer à la psychologie. C'est ce que Brecht appelait « la musique gestuelle », ce détecteur de sens qui part d'abord du geste et du son.

Daniel Lemahieu – écrivain – Puck N° 8 – 1995

Définir ce que pourrait être une écriture spécifiquement destinée au théâtre de marionnettes, c'est toujours prendre le parti de délimiter un sous-genre à l'intérieur du genre dramatique, un ordre à l'intérieur d'une classe, à la suite de quoi - car il n'y a pas de raison pour que s'arrête en si bon chemin l'effort taxinomique - l'on distinguerait entre différentes familles (formes savantes ou populaires) et différents groupes : textes pour marionnettes à gaine, pour marionnettes à tringles, pour marionnettes à fils, pour ombres, etc. Enfin les espèces, écritures singulières ou corpus régionaux, viendraient prendre leur place assignée dans cette utopique classification.

Passons sur le fait que la notion même de genre littéraire n'est jamais qu'une construction historique, voire idéologique, dont la pertinence ni l'universalité ne peuvent être considérées comme allant de soi. Pour nous en tenir à la seule question du répertoire des œuvres composées spécialement pour le castelet, il suffit de rappeler, avec Henryk Jurkowski, que « l'histoire du drame pour marionnettes ne correspond qu'à un faible degré à celle du théâtre de marionnettes »: c'est-à-dire que bien rares sont finalement les formes historiques de cet art pour lesquelles des œuvres spécifiques ont vu le jour, et que toute focalisation sur les quelques dramacules - toujours les mêmes - de Jarry, Maeterlinck, Garcia Lorca ou Ghelderode ne pourrait conduire qu'à poser de fausses questions, puisque non seulement elle ferait l'impasse sur l'immense majorité des textes réellement représentés sur les théâtres de marionnettes, mais qu'aussi elle passerait sous silence le rapport bien souvent incertain, sinon ambigu, de ces auteurs avec le castelet pour lequel ils prétendent écrire.

Didier Plassard – Universitaire - Puck N° 8 – 1995

« Il y a des pièces que j'ai écrites pour les marionnettes, bien qu'en réalité il s'agisse de pièces écrites pour des acteurs vivants. Mais ces pièces ont une très grande liberté d'allure et je ne pense pas que des acteurs soient prêts à les jouer ; alors, un peu par ironie, j'ai mis « pour marionnettes », avec l'espoir qu'elles seront jouées quand même par les hommes ».

Michel de Ghelderode – Ecrivain - Puck N° 8 – 1995

Il est devenu évident que, dans le cas du théâtre de marionnettes, il ne s'agit pas tant d'écrire des textes dramatiques concevant d'avance des spectacles que des textes sollicitant l'imagination des metteurs en scène pour leur propre travail de conception, différent de celui de l'auteur. Cela signifie le renversement d'un état de choses historiquement établi. Pour un auteur dramatique il ne reste au théâtre de marionnettes que la fonction de seconder les idées du metteur en scène. C'est seulement dans un tel rôle qu'il peut devenir un vrai partenaire, un partenaire désiré. Ce qui est déjà pratiqué dans quelques équipes de marionnette.

Henryk Jurkowski – Professeur à l'école supérieure du théâtre de Varsovie - Puck N° 8 – 1995

Un élément me paraît essentiel dans les relations qui se créent entre l'écriture et le théâtre de marionnettes. D'après la théorie de Ginneken (Barthes-Marly : rticle Oracle/Scritto dans Enciclopedia,

Torino 1980) sur l'origine de l'écriture, le premier langage a été celui des gestes et ce n'est que dans un second temps qu'est apparu un langage vocal articulé. Les premiers pictogrammes, transcriptions graphiques de gestes, seraient la première forme de l'écriture. Or, la gestualité et le visuel y dominent de la même façon que les « ombres chinoises » mimées par les enfants passent par la représentation du corps. A l'origine, l'écriture serait donc plus proche du corps que de la parole. La recherche du type de texte qui s'adapte à une scène privée de corps pourrait aboutir à une forme capable d'exprimer un abandon idéal de l'écriture. Cela pourrait devenir possible en se rapprochant de l'oral pour retrouver des caractéristiques que le texte dramaturgique oublie, en général, parce qu'il est lié à l'acteur. Il suffit de remettre en scène des éléments gestuels et visuels qui ne sont pas déterminés par le logos dont l'acteur est l'emblème.

Cristina Grazioli – Chercheur – Italie - Puck N° 8 – 1995

Comme on pouvait s'y attendre, il n'y a pas de « grandes Oeuvres » classiques dans le théâtre de marionnettes. Aucun chef-d'œuvre littéraire, aucun modèle exemplaire. Le théâtre de marionnettes est surtout écrit pour être montré. Et les pièces de marionnettes ont toujours quelque chose à montrer même quand elles n'ont rien à dire, car le texte au théâtre de marionnettes est toujours dicté et circonscrit par la composition et l'activité visuelles. C'est une écriture de mouvements, gestes, couleurs et formes. Une écriture dans l'espace... Une écriture qui ne peut pas être lue isolée du jeu.

Roman Paska – Metteur en scène marionnettiste USA - Puck N° 8 – 1995

J'accepterais encore certainement d'écrire pour les marionnettes. J'ai en permanence ce réservoir de bouts d'idées pour des textes qui n'ont pas encore trouvé leur place. J'aimerais que dans l'ensemble, la liberté du théâtre de marionnettes puisse stimuler davantage l'écriture pour le théâtre. Mais elle ne m'a jamais manqué dans mon travail pour le théâtre. Une fois de plus, il me semble que la liberté d'imagination - et ses contraintes - devrait être un outil pour tout auteur de théâtre. C'est simplement la domination stupide du naturalisme qui a écarté ces moyens, et je n'ai jamais écrit de façon naturaliste. Dans ma dernière pièce, par exemple, un anatomiste réalise sa propre dissection. Un flot de sang inonde complètement la scène. Et bien, c'est un problème pour le théâtre ! Mais c'est aussi un problème pour le théâtre de marionnettes. Je ne vois pas de différence essentielle.

Howard Barker – Ecrivain - Angleterre - Puck N° 8 – 1995

Peut-être, c'est ce que je pense maintenant, serait-il bon de recommencer à écrire pour les marionnettes, en ayant acquis la connaissance de la vie.

Tankred Dorst – Ecrivain - Puck N° 8 – 1995

Au fond, écrire pour les marionnettes serait comme écrire une sorte de partition, tous les mots ayant une résonance dans l'univers de chiffon, de bois, d'action, de décors, etc. Mon texte ne serait là que comme la partition dont il faut respecter les notes ; après, il y a l'interprétation du chef d'orchestre, qui arrive avec tous les personnages, les objets, les pantins - tout l'orchestre - dont il se sert pour animer cette partition. (...)

Paradoxalement, écrire pour des marionnettes, c'est écrire plutôt autour de leur immobilité que du mouvement. Créer des mouvements qui, lorsque la marionnette s'arrête, continuent dans l'esprit du spectateur un certain temps et ressurgissent au moment où il va s'ennuyer. C'est une question de rythme.

Michel Chaillou – Ecrivain - Puck N° 5 – 1992

Il faut beaucoup réfléchir, quand on écrit pour marionnettes, à ce que la marionnette ne peut pas faire. Les personnes peu familières avec ce moyen d'expression doivent imaginer les limites du jeu de la poupée. La marionnette peut seulement « faire semblant » de boire et manger (elle ne peut pas avaler vraiment, elle a d'ailleurs de la peine à tenir une cuillère et une fourchette, il faut les lui mettre dans la main et les lui enlever ultérieurement). A table, un plat ne diminue pas, il faut trouver une astuce de récit pour interrompre l'action de manger ou faire admettre l'absorption d'aliments par la convention des gestes et du dialogue.

Emilie Valantin : Théâtre du Fust - Revue (vwa) 1999.

Si nous écrivons un texte non pas en pensant à la marionnette à tringle comme technique de manipulation, mais en pensant à des règles de jeu et au fonctionnement du théâtre, alors nous sommes obligés de rentrer dans un moule codifié. C'est facile, intéressant et directement jouable. Les règles sont contraignantes mais cette contrainte peut apporter une richesse dans ces textes. Mais si nous écrivons en partant du principe que nous ne devons suivre aucune règle, alors un faisceau de possibilités s'ouvre à nous. Nous pouvons ensuite reprendre les textes et les retravailler avec le metteur en scène. Le résultat sera beaucoup plus riche, mais aussi plus laborieux bien sûr.

Alain Guillemin (Théâtre Louis Richard – Chercheur) Revue Figures- Etats des lieux-2011

Nous ne pouvons pas jouer n'importe quel texte avec n'importe quel type de marionnette. Si nous écrivons un texte pour les tringles, nous devons avoir un rythme de tringle.

Chaque technique a sa spécificité. Quand je réalise un spectacle de polichinelle, je ne sais le monter qu'avec des marionnettes à gaines. Si j'utilise des tringles, je passe à côté du rythme et de l'histoire.

Christian Ferauge (Compagnie Golem) -- Revue Figures- Etats des lieux-2011

Pour moi, travailler avec un auteur vivant, c'est la même chose que de travailler avec un comédien ou un compositeur. Si on ne travaille pas ensemble, cela n'a pas de sens. La commande d'écriture du genre – tiens, j'ai envie de travailler sur tel thème, je vais demander à l'écrivain until de m'écrire un texte là dessus ! – ne tient pas pour moi. Je ne conçois la commande d'écriture qu'intégrée à un travail d'équipe.
Renaud Herbin (Cie Là OÙ Théâtre) – Alternatives Théâtrale N° 72 – Avril 2002

Depuis trois ou quatre ans que je travaille avec trois compagnies de théâtre d'objets ou de théâtre de marionnettes, je pense qu'il y a réellement une voie intéressante d'écriture à proposer. Peut-être que l'on va trouver le moyen de s'intéresser un peu plus à ces différents vocabulaires. Les auteurs ne sont pas forcément au fait de ce qui se traficote dans la tête des marionnettistes avec leurs objets, leurs papiers... Pour moi, c'est avec une véritable et belle curiosité que je vais vers eux. En même temps, je souhaiterais que cette curiosité-là existe dans l'autre sens et peut-être qu'alors, de nouvelles pistes pourraient se dessiner.

Kossi Efoui – Ecrivain - Alternatives Théâtrale N° 72 – Avril 2002

Dans n'importe quel album de famille, il y a toujours deux portraits qui finissent par se rapprocher l'un de l'autre, indépendamment de leur ressemblance, afin que l'on se pose la question de leur naissance. Dans tous les cas, il s'agira de deux femmes, celles qu'on n'avait pas prévues, que les sexes en action n'avaient pas comptées dans leurs mélanges et qui occupent maintenant une place étrangement évidente, presque superposée. Alors vous refermez l'album en produisant un vent qui voile la parenté légitime au profit d'une autre activité : l'écriture et la marionnette sont deux sœurs. Tout cela est tellement simple que j'en pleure.
Jean Cagnard – Ecrivain - Alternatives Théâtrale N° 72 – Avril 2002

Ce qui m'intéresse avant tout, c'est de faire se rencontrer la marionnette et l'écriture sur le terrain de l'étranger. Le corps étranger — mis à distance, affranchi du réalisme, de la proportion, de la pesanteur. La langue étrangère — poétique, distordue, fragmentée, non narrative. Comment le corps étranger prend en charge la langue étrangère. Ce point de rencontre devient le lieu de tous les possibles, de toutes les inventions.

Bérangère Vantusso (Cie Trois-Six-Trente) Alternatives Théâtrale N° 72 – Avril 2002

Je peux dire que je n'ai jamais écrit pour des marionnettes.

Je peux aussi pourtant, parfaitement, affirmer le contraire : j'ai toujours écrit pour des marionnettes. Je veux dire par là que si j'écrivais un jour un texte destiné à des marionnettes mon souci d'écriture serait exactement le même que celui qui m'agite d'habitude. Et que ce texte-là pourrait franchir — il le devrait même — la frontière des genres, comme Madame Ka et Les cendres et les lampions initialement destinés à l'acteur et à la scène de théâtre l'ont fait récemment.

Noëlle Renaude – écrivain - Alternatives Théâtrale N° 72 – Avril 2002

Il ne faut pas attendre des auteurs qu'ils écrivent pour la marionnette. On n'écrit pas pour la marionnette, on écrit pour le public, on peut écrire «à côté», «avec», mais en tout cas «pour» me semble vraiment une aberration, et tout à fait impossible. (...) C'est un peu mon combat personnel, aussi, et je crois qu'il faut absolument éviter la solitude, faire attention à ne pas retomber dans la nostalgie de ce qu'a pu être la marionnette au XIXe ou au XVIIIe siècles où chacun était à la fois sculpteur, manipulateur, dramaturge... En 2003 il faut absolument poser les choses en termes de professionnalisation. Faisons confiance aux auteurs, c'est dans les textes qu'il faut puiser, c'est avec les auteurs qu'il faut travailler.

Didier Plassard – Universitaire – Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

La marionnette est en quelque sorte un instrument, comme un instrument d'orchestre, il n'y a pas d'écriture pour la marionnette mais la marionnette est en quelque sorte une écriture pour le théâtre.

Alain Recoing (Théâtre aux Mains Nues - Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

La question est la suivante : faut-il qu'il y ait des marionnettes pour interpréter les partitions qu'on peut composer ou bien faut-il qu'il y ait des écritures que le marionnettiste peut-être interpréterait, que les acteurs peut-être interpréteraient, que les chorégraphes peut-être interpréteraient, que les peintres ...

Daniel Lemahieu – Auteur - Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

Quand on est marionnettiste, est-ce qu'on ne travaille pas pour un univers qu'on construit avec nos mains ? L'écriture vient donner une structure à cet univers qu'on construit. L'écriture ne serait-elle pas l'ossature de cet univers qu'on est entrain de créer et qui se construit aussi par des rencontres avec des musiciens, des peintres... ? La marionnette nous permet de créer un univers qui est le nôtre dans des dimensions qui ne sont pas réelles, concrètes, que n'écrivent pas les auteurs. La marionnette ne peut-elle pas nous permettre de créer notre propre univers ?

Fabien Moretti (Compagnie La Mitaine) Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

Parfois j'ai entendu des participants qui disaient « moi je commence par fabriquer et puis ensuite je travaille sur l'écriture dramatique ». Moi aussi, au départ, j'avais une formation de plasticien, c'est une approche fascinante de commencer à travailler avec la glaise, de fabriquer quelque chose et puis de lui chercher quelque chose à faire. Mais chaque fois que j'ai fonctionné comme ça, ça a été un échec cuisant. Pour moi en tout cas, il est toujours essentiel d'avoir une épine dorsale avant de me confronter à des matériaux, le fait de commencer par la construction a été à chaque fois un désastre.

Philippe Genty (Cie Philippe Genty) Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

Nous, marionnettistes, nous sommes souvent dans un théâtre de création et c'est notre univers intérieur qu'on essaie d'exprimer. C'est pourquoi la rencontre est souvent difficile avec quelqu'un qui va nous proposer un texte. Parfois c'est la rencontre avec un sculpteur ou un musicien qui fera le clic. Nous n'avons pas l'habitude de travailler écriture, c'est là un vrai problème du théâtre : création: comment aborder l'écriture ?

Marina Montefusco (Le clan des Songes) Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

Par bonheur, il n'y a pas qu'une seule façon d'écrire! [...] Passer par un instrument (instrument de musique, pinceau, marionnette, objet, corps humain...) c'est déjà opérer une écriture.

François Lazaro (Clastic Théâtre) Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

J'avais une vraie volonté de travailler sur un texte fort, puissant dans les mots. La rencontre du texte Le Partage de Nathalie Papin a été pour moi une espèce de coup de foudre. C'est exactement ce que j'attendais, sans pour autant le savoir précisément. Ce texte m'a tout de suite envoyé des images, il m'a parlé, j'avais envie de le monter. J'ai rencontré Nathalie Papin, d'abord par téléphone, puis à mon atelier. Sa première question était de savoir si j'allais bouger un mot, enlever une virgule, je lui ai indiqué que non et puis, en fait, j'ai essayé de lui montrer qu'on ne peut pas faire ce que l'on dit et que donc, forcément, il y aurait des coupures dans le texte. Elle a rencontré quelques marionnettes que j'avais dans mon atelier et puis elle m'a donné son accord. On a fait un premier travail, sans presque rien enlever et puis elle m'a dit, d'accord, ça, tu peux enlever, ça, tu peux enlever... c'était elle, pas moi ; à partir de là je me suis détendu, et j'ai pu commencer à travailler, jouer.

Philippe Saumont (Cie Tarabates) Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

Si j'écris c'est que j'ai un défaut d'incarnation. En revanche, l'écriture a à voir avec l'existence. Que ce soit la marionnette, l'objet, la danse, le mot, l'écriture, ce sont des modalités d'existence. Je ne me pose pas la question de la représentation, même si j'écris pour le théâtre. Je suis dans ce paradoxe-là. Ce n'est pas mon travail. J'écris à partir d'images, de visions intérieures qui me poussent, qui me conduisent. Mais elles ne sont pas fixes, pour moi l'image n'est pas immobile, c'est du mouvement, un rythme, un son, c'est très très vivant. J'écris avec tout ce monde intérieur. Je suis à l'affût. Je défends souvent l'idée que le texte est indépendant. Plus le texte est indépendant pour moi, plus la diversité des représentations est grande. Je reste dans cette position-là. Je vois des choses qui me sont proposées.

Nathalie Papin -Auteur - Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

On travaille de toutes les manières possibles. Ma décision de travailler avec les auteurs vivants date d'une quinzaine d'années parce que je me disais : « cet art n'a pas de véritable avenir si les auteurs dramatiques, les écrivains du théâtre ne se réapproprient pas ce territoire particulier ». J'ai développé une stratégie très simple : je monte un texte qui n'a pas de rapport particulier avec la marionnette et je convoque l'auteur; de là naissent ou non des envies de travailler ensemble. J'ai invité Daniel à écrire à partir d'une de mes idées, ça a donné un spectacle Paroles mortes dont, in fine, il a été l'auteur. On a travaillé en aller-retour. Et puis, dans un deuxième temps, je lui ai donné seulement une idée et il a construit une multitude d'hypothèses de texte dans lesquelles, avec des comédiens, nous avons puisé une sorte de délire de matière à expérimenter. Daniel était en salle et tous les soirs écrivait l'histoire de ce qu'il avait vu. A la fin c'est lui qui a tout réuni, tout développé. Et puis on travaille de mille autres manières. Et puis, de temps en temps, on fait des lectures. On a une multitude de provocations, d'allers-retours, chacun restant sur son territoire et n'empoissant pas sur l'autre.

François Lazaro (Clastic Théâtre) Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

Un autre versant de l'écriture, c'est la lecture, et la lecture c'est donner du sens. On est coincé entre rendre compte du monde et se construire des utopies. Comment rendre compte du monde morcelé, comment construire une représentation de ce morcellement comme dirait Cornélius C, comment dire, le besoin profond que nous avons d'histoires, de liens.

Sylvie Baillon (Ches Panses Vertes) Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

J'ai l'impression souvent, quand je vais voir des spectacles de marionnettes, que je vais voir des auteurs. Je ne sais pas quel est le rapport entre auteur et le metteur en scène, ce que je sais est que la marionnette induit quelque chose très différent par rapport au public. Je constate aujourd'hui que le mot « marionnette », en terme de mise en scène, fait de moins en peur ; l'objet marionnette au théâtre serait là pour séduire le public ?- Parce qu'il y a quelque chose de fascinant dans la forme, mais je suis quelquefois frustré que ça n'aille pas plus loin. La marionnette est-elle seulement le passeur d'un texte ?

Serge Boulier (Bouffou Théâtre) Revue Théâtre s en Bretagne – Ecriture et Marionnette – mars 2003

Quel que soit le sujet abordé, l'écriture consiste chaque fois à trouver son propre positionnement, la distance à laquelle se tenir, compte tenu qu'il semble plus malin d'évoquer que de dire ou d'affirmer, question de respiration. L'écriture — mais certainement la création en entier — doit ouvrir l'espace pour l'imaginaire de celui qui est en face. Si tout est dit, où est le plongeur, l'endroit de rebondissement ? C'est donc entre ce qui se dit et ce qui se tait que la chose prend sa forme et son sens. Lorsque le sujet est lourd, vaste, violent, massif, autoritaire, incontournable, inoxydable... comme peuvent

l'être les mythes, mais je pense aussi à la Shoah (Les Gens légers, précédent projet avec la compagnie Arketal), qui est simplement un diamant d'inhumanité, il faut plus que tout trouver le périphérique — l'artifice, dit Jorge Semprun, qui rendra l'écriture vivante et surtout croyable. Exactement comme ceux qui, revenant de là-bas, ont été obligés de trouver un langage de « confort » afin qu'on les croie et qu'ils ne commencent une deuxième folie. Il y a donc un phénomène d'absorption où on laisse le sujet pénétrer en soi, avec ses extensions, ses empreintes, ses détours, on le laisse faire son chemin, se digérer, puis succède un travail d'évacuation, d'écartement où il est essentiel d'oublier presque jusqu'aux circonstances pour ne garder que l'énergie et la palpitation afin de mettre en œuvre son propre univers. C'est avec cette palpitation que l'écriture doit partir et voyager, c'est là que se tient non pas les événements mais leur conception. En travaillant le fond on arrive en surface ; en travaillant le sang, on fabrique la silhouette. Là, je pense aussi à Don Quichotte, autre inoxydable, et à son ombre Sancho Pança (Mon cœur est parti dans mon cheval, commande faite à six auteurs par Sylvie Baillon, compagnie Ches Panses Vertes) où je crois que mon travail d'appropriation s'est concrétisé dans la matière même du langage, une sorte d'identification vis-à-vis de l'original, un cousin lointain qui m'a fait avancer sur la route des fantômes aussi fidèlement que la tête d'un âne derrière le cul d'un cheval.

Jean Cagnard – écrivain - Puck N°14 – 2006

AST : Comment défiriez-vous un texte écrit pour des marionnettes ?

E. V. : Si je savais répondre à cette question, j'irais beaucoup plus souvent droit au but ! Disons qu'à titre expérimental, rien n'empêche que n'importe quel texte soit joué par des marionnettes. Mais il est toutefois dommage, dans certaines situations, de devoir se priver du visage et de la respiration de l'acteur en chair et en os. Quoi qu'il en soit, il est souvent nécessaire de raccourcir les textes que l'on veut adapter afin d'aller plus directement à l'essentiel, ce qui permet aussi de donner au jeu du relief et du rythme.

Emilie Valantin – (Théâtre du Fust) – L'Avant Scène Théâtre N° 1253 – Décembre 2008

Marionnettes et auteurs contemporains : Matéi Visniec

La marionnette, il l'a découverte grâce aux rencontres avec des marionnettistes organisées par le Centre national des écritures du spectacle. Son recueil Théâtre décomposé ou l'homme poubelle a inspiré plusieurs compagnies. À commencer par celle d'Alain Lecucq avec qui il tisse une complicité durable, mais aussi des marionnettistes comme Guillaume Lecamus et Éric Deniaud. Le théâtre de formes animées a bousculé son écriture. « J'ai découvert à quel point un texte peut être dynamité de l'intérieur par des objets, se rappelle-t-il. J'ai découvert dans mes textes des images que je ne soupçonnais pas. » Et puis est née l'envie de proposer d'autres images aux artistes de la marionnette, et d'écrire pour eux.

Omni N° 12 Automne 2008

Marionnette et auteur contemporain : Rémi De Vos

Lorsqu'il reçoit une lettre de Jessy Caillât, alors étudiante à l'ES NAM qui souhaite jouer Débrayage en solo, Rémi de Vos est d'abord surpris. Après une rencontre avec la marionnette de « Jean-Louis », il donne son feu vert. Suite à L'Employé du mois, la marionnettiste adapte trois de ses textes dans une forme plus longue, Bilan sur la maîtrise du poste. « Je suis ravi de cette collaboration, confie l'écrivain. Je trouve qu'on entend très bien le texte, cela m'a beaucoup étonné. Je me demandais s'il existait une écriture « pour » la marionnette. La réponse est non : il faut que l'interprète ait du talent, c'est tout. »

OMNI N°5 Hiver 2005

Marionnette et écriture contemporaine : Sylvain Levey

Lorsqu'il écrit un texte destiné à des marionnettistes, Sylvain Levey a tendance à moins freiner son imagination. "Le fait de travailler avec le théâtre d'objets a représenté, pour moi, une ouverture globale de l'écriture, rapporte-t-il. Je fais alors confiance à l'inventivité des marionnettistes pour créer des symboles. La marionnette produit un décalage avec le texte. Et elle donne des images impossibles à créer pour un acteur. Celles-ci touchent l'intérieur du corps : elles piquent d'autres zones sensibles et utilisent des

muscles oubliés que l'on a cessé d'utiliser."

OMNI N° 16 printemps 2010

Mais le plus important est d'y mettre la main : la marionnette m'a fait toucher du doigt qu'au moment où je la manipulais, j'étais à la fois acteur lui transférant sa parole, metteur en scène la dirigeant... et aussi, plus mystérieusement (sans doute du fait qu'en marionnette on travaille sur le signe et que c'est par la main que l'on s'exprime), auteur de ce qui se jouait : révélation, que manipuler, c'est aussi écrire.

Laurent Contamin Manip N° 37 Janvier 2014

Quand j'ai commencé à écrire 2084 pour la compagnie Flash marionnettes, j'ai pensé à un moment donné que, pour représenter une société dans laquelle l'homme serait complètement formaté, les marionnettes pourraient toutes se ressembler, comme si elles avaient été fabriquées à la chaîne dans une usine. La scène reproduite ci-dessous en est un exemple. La marionnette possède cette force de traduire très concrètement une idée que l'auteur peut avoir en tête alors que, dans un théâtre d'acteurs, on est obligé d'avoir recours à la convention. La marionnette ne peut pas tenir de longs discours. Elle doit toujours être dans l'action. Les gestes tout simples de la vie quotidienne comme s'asseoir, manger, pêcher à la ligne, jouer aux cartes, qui peuvent paraître très anecdotiques au théâtre, prennent, avec la marionnette, une saveur toute particulière. Dans la bouche des marionnettes, les conversations les plus ordinaires prennent une dimension inattendue. C'est une joie pour moi d'inventer des situations auxquelles on ne pense jamais quand on écrit pour des acteurs.

Il y a quelque chose de profondément enfantin dans la marionnette. C'est comme si on regardait des enfants jouer. Sitôt au fond du cœur, sitôt au bout des lèvres.

Philippe Dorin Manip N° 38 Avril 2014

Avoir un théâtre sur la langue invite à écrire avec ses pieds et à voir par ses oreilles. Rêve de tout marionnettiste : dénicher un texte illustrant cette proposition. A quoi cela conduit-il ? « Ça mène à : 1. Plus du tout écrire le françon. 2. Plus le comprendre qu'un peu. 3. Plus le parler l'on. C'est le vrai drame qui se joue ici qu'il faut mettre : le drame de la Ing. » (Novarina). Dans cet esprit, mais de manière moins pamphlétaire, que faire ? Le geste de l'écrit énonce un mouvement de l'acteur, ou du manipulateur, ou de la poupée (par exemple, une mimique), ou une manière particulière de se comporter ou de réagir dans une relation physique entre des personnages ou divers objets, et dans la façon de livrer au public l'ensemble de la pièce par la facture de l'écrit montré. Ceci ouvre une série de possibilités riches d'interactivités entre le texte, le montreur et le récepteur. Dans cette perspective, inutile de rechercher les stéréotypes des relations sociales, mais essayer de frapper l'imagination en questionnant ces relations par le truchement d'une perception subtile et inhabituelle de leurs dysfonctionnements et impasses. Bref, provoquer la destruction de l'écrire, de l'action corporelle et du comportement sur le plateau du castelet.

Dans ces gestes multiples, l'écrire propose de la parole action. Elle traduit un mouvement, une attitude, en physique et en sons. Dire c'est faire. Faire ce qu'on est. Faire aussi ce qu'on n'est pas. Se reporter au cinéma muet exprimerait beaucoup l'acte d'écriture : un geste muet à imprimer à la matière. Les marionnettes peuvent être le médium, le modèle de cet acte d'impression. Leur malléabilité permet l'examen de toutes les fonctions et situations d'énonciations en puissance dans un texte devenu partition. Ce que Brecht appelait « la musique gestuelle », ce détecteur de sens qui part d'abord du son. Une parole du dehors pour exprimer le dedans. « Dans la parole, c'est le dehors qui parle en donnant lieu à la parole et en permettant de parler... Il y a langage, parce qu'il n'y a rien de "commun" entre ceux qui s'expriment, séparation qui est supposée — non surmontée, mais confirmée — dans toute vraie parole. Si nous n'avions rien à nous dire de nouveau, si par le discours ne me venait pas quelque chose d'étranger, capable de m'instruire, il ne serait pas question de parler. C'est pourquoi, dans le monde où ne régnerait plus que la loi du Même, l'homme — on peut le supposer — perdrait et son visage, et son langage. » (Blanchot, L'entretien infini.) L'écrire par la marionnette refuse cette perte.

Daniel Lemahieu Alternatives Théâtrales N°72 Avril 2002

Marionnettistes, inventeurs et créateurs d'objets magiques, allez chercher les poètes, les plus fous, les plus loin des mondes matériels, les plus loin des modèles éculés du dix-neuvième, ou même du vingtième, et séquestrez-les dans un castelet ! Ou placez-leur de force une marionnette à gaine dans la main gauche, une craie dans la main droite ! Ou plus simplement, emmenez-les en promenade au cœur de vos ateliers en dégustant un bon Saint-Joseph ! Vous verrez bien ce qu'il en sortira !

Patrick Dubost Alternatives Théâtrales N°72 Avril 2002

Par exemple, le fait que la marionnette est aussi l'émanation d'un désir humain de se dédoubler, de faire dialoguer l'être avec ses multiples miroirs (tout objet mis dans une relation inquiétante avec l'être humain devient miroir et mise en abîme, donc marionnette). Le nouveau territoire conquis de la marionnette se situe, aujourd'hui, à la frontière entre les arts plastiques (notamment la sculpture et les installations) et les arts du spectacle... Et il y aura sûrement d'autres frontières à franchir demain.

C'est dans ce contexte où les vieux concepts artistiques sont mis à rude épreuve, que l'univers obsessionnel de mon « théâtre décomposé » est devenu tout de suite soluble dans l'univers morcelé du « théâtre de papier dans la mise en magie d'Alain Lecucq.

Depuis, je ne cesse d'imaginer mes pièces « mises en marionnettes » (par exemple, je suis fasciné par le côté grotesque des marionnettes géantes, un univers cher à François Lizaro). Et je découvre de plus en plus que certains de mes textes n'attendent que ça, épouser cette tendre et énigmatique marionnette, capable de se métamorphoser à l'infini.

Matéi Visniec Alternatives Théâtrales N°72 Avril 2002

Manipuler le mot comme le comédien manipule le masque, c'est en ce sens que se pose, pour moi, la question de l'écriture. Travailler un matériau aussi commun que la langue par laquelle nous sommes collectivement conditionnés, c'est considérer que toute manipulation de mots a pour ambition non pas d'entériner la vérité des définitions, de renforcer les limites dans lesquelles les mots sont entendus et même sous-entendus, le cadre dans lequel ils deviennent des demi-mots tellement ils sont évidents, mais de provoquer entre eux le choc des rencontres inédites.

Kossi Efoui Alternatives Théâtrales N°72 Avril 2002

Je trouve que la marionnette interroge particulièrement le corps organique, le souffle, les viscères... Elle me donne envie de parler de la mort et du vivant, » souligne-t-elle. Lorsque la compagnie Garin Troussebecq lui propose d'écrire le texte de sa création suivante sur la grande vieillesse, elle accepte la gageure. Cela a donné *La Nuit des temps... au bord d'une forêt profonde...* (2003), un spectacle qui a marqué les esprits. Cette chronique drôle et sensible dépeignait sans complaisance le quotidien fait de mélancolie mais aussi de fantaisie et d'espièglerie de pensionnaires âgés d'une maison de retraite.

Valérie Deronzier OMNI N° 22 printemps 2013

Mais c'est incontestablement avec Gérard Lépinos que la collaboration s'est établie sur des bases originales, celles de l'auteur "en compagnie". Un travail de longue haleine où l'auteur n'a pas pour seule matière le texte, mais la Compagnie même. Une méthodologie s'est dégagée et affinée au fil des ans : Lépinos écrit par "paquets", en général de nombreux "paquets", que Dominique Houdart trie et ordonne avant qu'une relecture simultanée établisse l'ordre définitif, qui sera celui du spectacle. L'auteur se voit alors interdit de répétitions : s'il veut devenir le témoin de la progression de son oeuvre, il ne peut s'enfermer dans les tâtonnements quotidiens. "Nous ne l'invitons que lorsque nous avons à lui montrer des choses neuves qui agissent alors comme de nouvelles stimulations pour l'écriture."

Roger Wallet Marionnettes N° 11 automne 86

Si je devais résumer en une seule phrase en quoi consiste le travail de Gérard au sein de notre compagnie, je dirais : il écrit d'abord pour une équipe, pour une ambiance spécifique et non pas pour une technique ou un résultat. Son rôle n'est pas d'écrire ce que nous devons jouer, il écrit ce dont nous allons nous emparer pour jouer.

(...)

ne tentez pas d'écrire pour la marionnette, mais mettez plutôt la marionnette au service de l'écriture! Vous verrez, si vous en tant qu'auteur et nous en tant que marionnettistes faisons un pas l'un vers l'autre, nous ferons de l'excellent travail.

Etudes théâtrales 6 / 1994

L'écriture d'un texte pour marionnettes est étroitement liée aux possibilités propres à l'instrument "marionnette".

Voici, brièvement exposées, les raisons théoriques et la fonction stratégique d'une telle assertion.

La manipulation pourrait être définie comme un nombre fini de règles permettant d'engendrer un nombre infini de séquences "ayant un sens. C'est une grammaire élémentaire qui détermine la compétence spécifique de chaque instrument (marionnettes à fils, à gaine, à tringle, etc.). Cette compétence intrinsèque de l'instrument s'épanouit lors de la collision avec un texte, lequel en retour se déploie à travers les multiples variations que la manipulation introduit par le biais de sa propre syntaxe. Il y a donc un rapport de complétude entre le mouvement du texte et celui de l'objet animé. La manipulation n'est pas simple métaphore, commentaire redondant se surajoutant au texte mais elle est au contraire cette grammaire profonde qui révèle, contredit, ordonne le texte selon les règles de son art. Pour l'écrivain, cela permet toutes les audaces, syntaxiques, lexicales, poétiques et dramatiques. L'écriture comprend toujours une part absente, celle que la marionnette réinscrit dans l'espace de son jeu.

En affirmant une certaine spécificité de l'écriture pour marionnettes, je défends du même coup l'idée d'un répertoire propre à la marionnette et ce pour des raisons essentiellement stratégiques. Je ne crois pas, bien que la confrontation puisse être intéressante, que pour la reconnaissance de son art, le marionnettiste gagne à puiser les textes dont il a besoin dans le répertoire du théâtre d'acteur. Il n'y gagnera qu'une grandeur d'emprunt. On peut bien évidemment faire des marionnettes sans faire appel à un texte. Cependant, trop souvent l'absence de texte est prétexte à un esthétisme vaguement poétique où l'on ne manipule plus rien. La marionnette devient cet objet transitionnel pour adulte en mal d'enfance et le spectateur, enfant ou adulte, succombe à l'ennui. Faire des marionnettes n'est pas l'enfance de l'art.

La marionnette est un merveilleux sémaphore poétique mais sa force poétique lui vient de ses capacités syntaxiques.

C'est, en France du moins, du côté d'une certaine tradition libertaire, que la marionnette a conquis ses lettres de noblesse et pour des raisons politiques, cette fois, je souhaite que les textes pour marionnettes retrouvent cette violence et cette rage poétique qui en des temps pas si lointains faisaient de cet art autre chose qu'un pantin entre les mains de l'ordre moral.

Il faut écrire pour les marionnettes afin d'élargir la mémoire de cet art, pour ne pas laisser aux hommes dont la faculté d'oubli est immense, le soin de reléguer les marionnettes dans la poubelle de l'histoire.

Eloi Recoing – Universitaire – Dramaturge – metteur en scène – Théâtre/ Public – Septembre 1980

Soudain, entre le marionnettiste à vue et la marionnette, on ne sait plus qui fait vivre l'autre, de quel côté le vivant, de quel côté l'illusion de vivant. Cet espace du paradoxe, c'est aussi l'espace de l'écrivain de fiction ou du conteur, la scène du mentir-vrai : le mot (comme la marionnette) peut opérer, par la manipulation, une confusion fertile : celle qui permet de déborder des significations closes où la réalité est prétendue évidente - comme si elle n'était pas une construction sans cesse recommencée par la manipulation du langage. Je ne dis pas « écrire pour la marionnette » mais « écrire dans le théâtre des marionnettes », c'est pratiquer cet art auquel invite le poète Francis Ponge : « écrire contre les mots

Kossi Efoui – écrivain – Mani N° 49 Janvier 2017

C'est, en effet, sur la peau du spectacle intermédiaire {L'illusion comique}, découvert par moi tout à fait, que j'ai, sans commande, improvisé des textes : sur sa scénographie de théâtre noir (et celle des Daru pour Le Souffle), en oubliant Corneille. J'ai donc tenté cette fois-ci de fonder une écriture sur un type de plastique scénique, sensitivement perçue (noir, pinceaux lumineux, formes comme dessinées...). Ce qui a donné des textes à la fois dans la lignée des précédents (mais plus développés) et différents d'eux : intégrant un silence, une lenteur, un goût du graphisme aussi. A partir des premiers, j'avais quelquefois dessiné des personnages; je fus amené cette fois-ci à parfois en dessiner d'abord pour écrire d'eux ensuite ; ces silhouettes sont abandonnées dans la suite du travail. Lecture faite, D. Houdart me commanda des scénographies sans un mot. Il lui revint après de composer le texte du spectacle (choix et ordre), à partir du trop fourni. Nous avons préféré, cette fois-ci, que je n'intervienne plus pour permettre le libre retour du travail plastique et vocal sur l'écriture (La nuit et ses épingles, mise en scène : D. Houdart ; plastique : Y. et M. Liébard ; Jeanne Heuclin et toute l'équipe ; création à Epinal en novembre 80). Il me semble que quelques-uns des textes issus de ces expériences, passant par leur crible et le mien, ne s'y résolvent pas, c'est-à-dire pourraient être utilisés ailleurs ou se lire ; ce que je précise seulement pour marquer qu'elles n'impliquent pas forcément une réduction du travail d'écriture. Je pense, au contraire, qu'une certaine pratique dû théâtre d'objets est une chance pour qui cherche à en élaborer UNE (d'objets, d'acteurs ou livresque) ; reste à savoir si ce théâtre y trouve aussi son compte.

Gérard Lépinos Théâtre/Public 1er numéro sur la marionnette

Si, pendant longtemps, je n'ai guère pensé au théâtre de marionnettes, c'est parce que je me disais qu'il suffisait qu'un marionnettiste prenne l'une de mes pièces pour qu'il en fasse un spectacle de marionnettes. Ce qui m'étonnait, c'est que les responsables de la marionnette en France ne fassent pas appel aux auteurs.

Il n'y a peut-être pas d'écriture spécifique à la marionnette, mais ce théâtre est porteur d'une liberté à laquelle l'auteur n'est plus habitué de nos jours. Les grands spectacles de théâtre montés actuellement coûtent très cher. Il suffit de peu de chose pour que tout tombe à l'eau. Je ne dis pas que la marionnette vit dans la facilité, bien au contraire, mais l'auteur qui a une imagination volcanique peut s'exprimer grâce à la marionnette de façon plus libre. Encore faut-il qu'un marionnettiste le lui dise !

Victor Haim Théâtre/Public 1er numéro sur la marionnette

Et pour finir....

Le coup du petit caillou (publié dans un numéro d'OMNI)

LE COUP DU PETIT CAILLOU EST UN TEXTE INÉDIT DE FABIENNE ROUBY RÉDIGÉ À L'OCCASION D'UNE RENCONTRE AUTOUR DE L'ÉCRITURE MARIONNETTIQUE ORGANISÉE PAR LE FESTIVAL « DÉCOUVERTES, IMAGES ET MARIONNETTES » EN NOVEMBRE 2005 À TOURNAI EN BELGIQUE. A LA MANIÈRE D'UN DIALOGUE PHILOSOPHIQUE, L'ÉCRIVAINNE MET EN SCÈNE UNE DISCUSSION ENTRE UNE AUTEURE POUR MARIONNETTES, LA MARIONNETTE PRÉFÉRÉE » DE L'AUTEURE ET UNE « MARIONNETTE AUTEURE » NÉE DE SON IMAGINATION.

LA MARIONNETTE AUTEURE : Tu ne me crois pas capable d'écrire des pièces pour des acteurs ?

- L'AUTEURE POUR MARIONNETTES : Ni pour

LA MARIONNETTE AUTEURE : Je ne suis pas ta chérie !'

L'AUTEURE POUR MARIONNETTES : Vous êtes toutes un peu mes chéries...

des acteurs ni pour des marionnettes. Je ne te crois pas capable d'écrire tout court.

LA MARIONNETTE AUTEURE : Ah bon ? Donc, tu t'acharnes à écrire des textes pour nous parce qu'on t'inspire de la pitié, c'est ça? Madame fait ses bonnes œuvres et nous sert du «Et tiens ! Et tiens !

Et tiens ! » en veux-tu en voilà dans ses grands textes de genre ! Quelle horreur !

L'AUTEURE POUR MARIONNETTES : J'écris pour vous parce que je vous aime bien,.. Vous me touchez !

-LA MARIONNETTE PRÉFÉRÉE : C'est toi qui

LA MARIONNETTE PRÉFÉRÉE : Regarde-moi cette espèce de macho déguisé en femme de lettres !

LA MARIONNETTE AUTEURE : Oui, il ne faut vraiment pas se fier aux apparences...

-LA MARIONNETTE PRÉFÉRÉE : Ça se prétend ouverte d'esprit, pleine de curiosité et de respect pour nous et au final, c'est juste bon à nous balancer : «la convention, ma chérie» ! Quelle tristesse ! Je croyais que les artistes étaient là pour faire évoluer les mentalités...

- L'AUTEURE POUR MARIONNETTES : Si tu n'es pas bien en ma compagnie, retourne

nous touches tout le temps ! Et puis, tu nous aimes bien mais tu ne penses pas que , nous soyons capables de faire quelque chose

par nous-mêmes ! t

- L'AUTEURE POUR MARIONNETTES : Pas sans ^(L)_(SEP) intervention d'un être vivant ...

LA MARIONNETTE AUTEURE : Tu crois que c'est le manipulateur qui nous manipule,

alors? Tu fais partie de cette bande d'abrutis qui ont des pensées aussi primaires ?

L'AUTEURE POUR MARIONNETTES : Peut-être., mais parle-moi plus gentiment, ma chérie, s'il te plaît. chez ta mère !

„- LA MARIONNETTE PRÉFÉRÉE : Je voudrais bien ! Et qu'elle s'appelle Nathalie Baye ou mon père Gérard Depardieu ! Mais mes vieux, je sais pas c'est qui. Nous sommes toutes des orphelines, nous, les formes animées ! Des enfants de la DRAC, hébergés par des familles d'accueil plus ou moins aptes à s'occuper de nous. Et y a des jours où ça pourrait me faire chialer !

- L'AUTEURE POUR MARIONNETTES : Allons ! Il y a forcément quelqu'un à l'origine de ton existence !

LA MARIONNETTE PRÉFÉRÉE : Faudrait savoir: tout à l'heure, tu disais que je n'existais pas !

L'AUTEURE POUR MARIONNETTES : Tu existes. Tu as une présence.

LA MARIONNETTE PRÉFÉRÉE : Et quoi d'autre?

L'AUTEURE POUR MARIONNETTES : Une réelle présence. Rien d'autre.

LA MARIONNETTE PRÉFÉRÉE : Les marches que je dégingole, purée ! J'ai l'arrière-train tout bleu !

LA MARIONNETTE AUTEURE.: Oui, penser qu'il n'y aura personne pour affirmer que nous sommes des muses hors pair, des inventives hors pair,

des interprètes hors pair... C'est ulcérant ! \

LA MARIONNETTE PRÉFÉRÉE : Penser que personne n'osera dire qu'il a laissé les marionnettes lui souffler tous ses dialogues ou toute sa mise en scène, diriger sa création, gouverner sa vie, c'est déprimant ! »