

Mettre la matière en scène : la position marionnettique

Catherine Sirois

Number 143 (2), 2012

Planète marionnette

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66840ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sirois, C. (2012). Mettre la matière en scène : la position marionnettique. *Jeu*, (143), 110–117.

CATHERINE SIROIS

METTRE LA MATIÈRE EN SCÈNE : LA POSITION MARIONNETTIQUE

« Pour moi, l'être humain, c'est un animal qui rêve. Si on lui enlève le rêve, la faculté de penser, d'imaginer, il ne reste que la bête : l'animal qui boit, mange, dort, tue son voisin pour avoir plus de territoire. Or, je pense qu'on est actuellement dans un monde qui a désespérément besoin de poésie. » C'est en ces mots que me répond José Babin, directrice générale et artistique du Théâtre Incliné, lorsque je lui demande ce que signifie avoir une vision marionnettique de la scène. Pour elle, comme pour Julie Desrosiers, marionnettiste et scénographe, la marionnette n'est pas d'abord une figure articulée, mais elle offre un point de vue sur le monde, une approche sensible de la scène qui permet, en jouant avec la matière, d'accéder à une certaine poésie.

Au Colloque sur les arts de la marionnette organisé par l'Association québécoise des marionnettistes, en décembre 2011, Julie Desrosiers a attiré l'attention sur cette question en affirmant avoir dû choisir entre se définir comme une artiste visuelle qui utilise la marionnette ou comme une marionnettiste, peu importe le type d'œuvre créée, peu importe qu'il y ait ou non, sur scène, une marionnette. Elle a préféré endosser cette seconde approche en faisant cependant éclater la notion de « marionnette ». Au Québec, selon elle, la marionnette est encore très liée à l'idée d'un personnage animé qui évolue dans une histoire, souvent à partir d'un texte et presque toujours dans un cadre théâtral. Or, cette perception gagnerait à être élargie. La marionnette permet d'explorer des zones beaucoup plus vastes, d'avancer dans des univers aux contours plus flous, de frayer avec l'évocation, la juxtaposition d'images. Dans la conception de Julie Desrosiers, inspirée de celle d'artistes et de créateurs rencontrés au fil de ses voyages et de ses stages – en Europe notamment –, la marionnette est essentiellement un objet, une matière, le « marionnettique » se trouvant dans la manipulation de cette matière.



Ainsi, la démarche adoptée par Julie Desrosiers se définit d'abord et avant tout par une sensibilité à l'objet. C'est d'ailleurs par celui-ci que commence toute création, lui qui dicte le chemin à suivre et qui trace les contours de la dramaturgie. Pour son spectacle *Entre 2*, créé en collaboration avec le chorégraphe français Michaël Cros de la compagnie la Méta-Carpe, deux matières ont été mises en relation : une marionnette hyperréaliste, double de Julie Desrosiers, et l'eau.

Le Fil blanc de José Babin
(Théâtre Incliné, 2012).
Sur la photo :
Nadine Walsh et José Babin.
© Caroline Laberge.

On a fait beaucoup d'improvisation avec cette marionnette. On n'a pas construit une marionnette en fonction de ce dont on voulait parler ; c'est elle qui nous a conduits vers ce qu'elle voulait dire ; c'est elle qui nous a imposé le sujet par la manière dont elle était faite, par sa fragilité, par tout ce qu'elle pouvait porter de moi et par toutes les relations qui pouvaient s'installer entre la marionnette et moi, le double et le corps réel : relations de dépendance, de rejet, de confort, d'inconfort... D'une part, c'est moi qui la faisais bouger, mais, d'autre part, elle me forçait à bouger autrement qu'avec un corps humain vivant. Elle m'amenait vers de nouvelles directions. Je dépendais donc aussi d'elle. Tout cela influence, construit la dramaturgie.

Entre 2 de Julie Desrosiers
et Michaël Cros
(la Méta-Carpe/Institut
international de la marionnette,
2005).

Marionnettiste-interprète :
Julie Desrosiers.
© Christophe Loiseau.



Cette attention au langage de la matière, Julie Desrosiers la porte en elle et la transborde d'une sphère de création à l'autre. Qu'elle travaille la danse, le mime, l'installation, qu'il y ait ou non des objets sur scène, cette conscience de la matière reste son angle d'appréhension des choses. Dans le tango, qu'elle explore en particulier ces temps-ci, elle voit des principes éminemment marionnettiques : le poids que l'on donne, celui que l'on reçoit, l'attention portée au moteur du mouvement – qui manipule qui ? –, la charge que l'on met dans les corps pour leur appliquer une couche de sens supplémentaire, etc.

La question de la charge donnée aux corps et aux matières amène d'ailleurs Desrosiers à repenser les limites de la notion de manipulation. Faire bouger la matière reste certainement la définition la plus répandue de ce concept, et elle ne se prive pas de ce moyen d'expression. Mais, pour elle, la manipulation passe également par d'autres voies. « Pourquoi le public peut-il pleurer quand un bout de chiffon "meurt" en scène ? Pourquoi est-ce si choquant que je prenne un gros tas de papier mâché et que je le lance sur le mur ? » Ce ne sont, après tout, que des objets, dira-t-elle. Or, par leur forme et leur facture visuelle, par la façon de les toucher, de les approcher, de les faire bouger, de les regarder, c'est-à-dire par toutes les manières de les manipuler, ils auront acquis une charge symbolique ou émotive qui transformera notre perception. Imprégné d'une valeur humaine – par son apparence hyperréaliste d'abord –, son double marionnettique d'*Entre 2*, déposé maladroitement sur une chaise, ne pourra tomber par terre sans provoquer chez les spectateurs une réaction d'empathie semblable à celle que l'on aurait pour un humain qui s'affaisse.

La manipulation de l'image en vue de produire de nouveaux sens constitue, pour Julie Desrosiers, un des fondements de son approche marionnettique. Et le simple fait de placer sur scène de la matière, même pour former une image fixe, représente déjà un premier degré de manipulation. Établir une relation entre un objet et un autre, entre la position d'un corps et celle d'un mur, entre deux corps, entre un corps et un objet, un mur et un objet, c'est déjà manipuler, modifier les perceptions, charger de significations. C'est déjà, donc, s'inscrire dans une logique marionnettique.

Sur ce point, Julie Desrosiers et José Babin se rejoignent. Le Théâtre Incliné se reconnaît d'ailleurs plus dans l'expression « théâtre d'images » que dans celle de « théâtre de marionnettes ». Babin considère la scène de façon holistique : sont marionnettiques, pour elle, non seulement les figures animées mises en scène, mais également l'ensemble des relations qui unissent corps, décor, lumière, musique ; bref, l'ensemble des matières qui composent l'image scénique.

En s'appuyant sur cette conception, le Théâtre Incliné a exploré le concept de jeu marionnettique de l'acteur. C'est en regardant Alain Lavallée, codirecteur de la compagnie, répéter sans sa marionnette une scène où il devait en manipuler une, que José Babin a été frappée par la qualité de sa présence : « C'était vraiment fascinant. Je voyais quelqu'un qui effectuait des gestes d'une extrême précision, le regard concentré, avec une abnégation totale. Comme sa marionnette n'était pas là, je pouvais porter une attention particulière à son corps et à son énergie projetée sur quelque chose qui était à l'extérieur de lui, auquel il était totalement présent. On aurait dit quelqu'un qui pratiquait une espèce d'art martial inconnu. Sa concentration était tellement intense que, pour un œil extérieur, ça devenait captivant de le regarder. »

CI-CONTRE :

Rafales de José Babin
(Théâtre Incliné/Théâtre
populaire d'Acadie, 2011).
Sur la photo :
Julie Duguay (interprète) et
Alain Lavallée (manipulateur).
© Robert Etcheverry.

Elle a dès lors eu envie de se pencher sur cette présence du marionnettiste afin d'explorer les outils que l'acteur pouvait en tirer. Plusieurs éléments en sont ressortis, notamment le regard périphérique essentiel à tout bon marionnettiste, cette capacité de percevoir tout ce qui se passe autour de soi. Appliqué au jeu de l'acteur, ce regard permet, plutôt que de se concentrer sur son émotion, sa parole ou son geste, de s'inscrire dans l'image globale créée par la totalité des signes scéniques. Ainsi, l'acteur prend conscience qu'il n'est qu'une partie du propos en train de s'écrire par toutes les matières visuelles et sonores.

C'est un peu comme les musiciens. Dans un bon orchestre, chacun fait son morceau, et à un moment donné, tout fusionne : c'est parce qu'ils s'écoutent. Si un orchestre ne s'écoute pas, ce sera mauvais, même si chacun des éléments est extraordinaire. De la même façon, quand un acteur commence à entendre la musique du musicien qui l'accompagne, il peut arrêter de se concentrer sur lui-même et sur ce qu'il a à faire ou à dire. Il s'ouvre à son partenaire de jeu. Pour moi, ça, c'est marionnettique. Parce que le partenaire de jeu, ça peut être une marionnette humanoïde, avec une tête, des bras, mais ça peut être simplement la table qui est devant soi. Ça peut être le rayon de lumière qui arrive de la gauche plutôt que de la droite ou le regard lancé d'un côté plutôt que de l'autre.

Selon l'approche de José Babin, on trouve, chez le marionnettiste, les bases d'un jeu qui passe par la matière, plutôt que par la psychologie, pour exprimer une émotion ou une pensée. Cette méthode n'est pas étrangère à celle qui fonde le mime corporel selon Étienne Decroux, école de pensée dont elle est issue. Chez Decroux, l'*ego* doit s'effacer au profit de la représentation de la pensée par le corps. De la même façon, le marionnettiste projette son énergie à l'extérieur de lui pour exprimer sa pensée ou son émotion par le biais d'un objet ou d'une matière. La notion de distance est ici similaire.

En combinant l'approche holistique où dialoguent les matières et cette distance de jeu, le Théâtre Incliné crée des scènes telle celle du viol dans *Rafales*. Ce spectacle, coproduit par le Théâtre Populaire d'Acadie (Caraquet, Nouveau-Brunswick), Marionnettissimo et l'Usine (Tournefeuille, France), présente quatre morts qui, contre bourrasques et écume de mer, s'accrochent à leurs os, derniers dépositaires de leur mémoire. Dès le début du spectacle, la mer emporte les ossements de Marguerite, qui lentement s'estompera dans les brumes de l'oubli. Pour les autres, l'urgence de se raconter, même pour une centième ou une millième fois, ne se fait alors que plus pressante. Ainsi, chaque soir, après un étrange rituel qui le désigne, l'un d'eux dévoile ses secrets, rejoue son histoire. Lorsque vient le tour de la jeune Amérindienne, un mélange de langue mi'gmau et de danse nous amène à comprendre les violences qu'elle a subies. Entre autres, un viol. Or, dans ce théâtre hautement visuel, dans cette pièce empreinte de poésie, d'humour et d'humanité, pas question pour José Babin de reproduire de façon réaliste le viol. C'est plutôt vers les moyens marionnettiques qu'elle se tourne. « J'ai demandé à une danseuse (Julie Duguay) de mettre les bras en croix et de ne pas bouger. Alain Lavallée, marionnettiste et joueur d'ombres, avait une lampe-perche qu'il promenait vivement, de gauche à droite, devant elle. Ce qui était projeté sur l'écran derrière, c'était le corps d'une femme secoué brutalement. Ce que le public recevait était en même temps d'une grande beauté et d'une grande violence – ce qui était particulièrement troublant. » L'émotion ne provenait donc pas d'un jeu intérieur des interprètes, qui pouvaient être complètement neutres tout en arrivant à susciter une émotion grâce à l'image créée. Dans cette scène, pas de marionnette à proprement parler, mais une approche qui s'ancre dans le langage des matières : corps, lumière, ombre, ainsi que musique et voix de femmes en boucle. Chacun des éléments pris en lui-même n'aurait pu exprimer avec force le drame en cours. Pourtant, mis en dialogue les uns avec les autres, ils composaient une image globale prégnante capable d'émouvoir profondément le spectateur.



CI-CONTRE :

Julie Desrosiers recouverte d'une peau de *zentai* dans le Zoo « *Chaleur humaine* », installation chorégraphique de Michaël Cros créée au Muséum d'Histoire Naturelle du Palais Longchamp (la Méta-Carpe / le Merlan, scène nationale de Marseille, 2010).

© Christophe Loiseau.

Émouvoir : c'est ce que cherche à faire José Babin, mais dans le sens premier du terme, celui de *mettre quelque chose en mouvement* chez le spectateur. S'adresser au ventre plutôt qu'à l'intellect. Pour Julie Desrosiers, cette mise en mouvement est déjà le signe que la manipulation marionnettique se déroule aussi un peu chez le spectateur... Regardant le spectacle par le filtre de ses souvenirs, celui-ci y superpose ses propres couches de significations et, ainsi, manipule objets et matières tout autant que le fait le marionnettiste lui-même.

D'ailleurs, chez les deux femmes, le jeu avec la matière ne trouve réellement un ancrage que dans cette interaction salutaire avec l'être humain. Elles ne font pas tant appel à l'inanimé pour créer l'illusion de vie des objets que pour les faire valser avec le vivant. Au Théâtre Incliné, le marionnettiste n'est jamais caché ni extérieur à la dramaturgie : il est personnage et il interagit avec la matière. Le plaisir du spectateur réside dans le fait de voir se créer devant ses yeux des images nouvelles générées par la mise en relation et le mouvement des matières et des corps.

Chez Julie Desrosiers, le rapport vivant/inanimé se fait encore plus direct et revient sans cesse dans les projets auxquels elle participe. Dans Zoo « *Chaleur humaine* », un spectacle de Michaël Cros, elle habitait une peau de *zentai*¹, qu'elle pouvait enlever, tenir à bout de bras, manipuler tel un second corps, fouillant ainsi la question du corps incarné ou désincarné. Avec la metteuse en scène française Sandrine Pitarque, elle a exploré l'idée de la déréalisation des corps. Dans sa création *Entre 2*, elle a abordé de front cette dialectique en explorant la mise en friction d'un corps vivant et de son double marionnettique. Au sein de cet univers, le vivant et l'inanimé étaient des attributs mouvants. Tantôt le corps humain se présentait en tant que personne réelle, tantôt il était personnage, tantôt objet manipulable, tantôt mort. Le double marionnettique passait d'amas de papier mâché à personnage, à objet vivant, puis à matière morte. Avec tous ces états, il y avait de nombreuses relations possibles entre les deux corps.

Multiplés états, multiples sens qui s'incarnent et se désincarnent dans une matière en transformation. Voilà où semble finalement résider le marionnettique dans l'univers de José Babin et dans celui de Julie Desrosiers. Un regard large qui décolle du personnage animé pour mettre en mouvement toute matière : visuelle, sonore, corporelle, lumineuse... Qu'est-ce qu'une marionnette ? « Un crayon de couleur », répond José Babin. Un médium qui correspond à une certaine sensibilité au monde et qui ouvre une porte vers l'essence de ce que l'artiste cherche à exprimer ou à explorer. La marionnette offre une transposition poétique qui, peut-être, permettra à la bête humaine de manger, boire et dormir en continuant de rêver. ■

Catherine Sirois est détentrice d'une maîtrise en théâtre et poursuit actuellement des études supérieures spécialisées en théâtre de marionnettes contemporain à l'UQAM. Depuis décembre 2011, elle siège au conseil d'administration de l'Association québécoise des marionnettistes. Elle a occupé durant trois ans les fonctions de chargée de programmes en théâtre au Conseil des arts et des lettres du Québec.

1. Une combinaison recouvrant complètement le corps.

