

La mise en scène – créer et enseigner

Irina Niculescu
(Cincinnati, EUA)

Résumé: Irina Niculescu est metteur en scène d'origine roumaine. Elle étudie la mise en scène et obtient sa maîtrise à l'Académie des Arts de Prague. Elle débute comme metteur en scène au théâtre Tandarica de Bucarest. Elle dédie son travail de création, de recherche et d'enseignement au théâtre de marionnettes qu'elle approche dans sa diversité de formes. Elle crée des spectacles et enseigne la mise en scène dans de nombreux pays d'Europe, aux États Unis, Canada, Argentine et Taiwan. Elle partage sa démarche théâtrale, ses réflexions sur la transmission du savoir. Elle essaye de répondre à la question: «est-ce que la mise en scène s'enseigne?», formule sa pensée pédagogique et ses questionnements.

Mots-clés: Théâtre de marionnettes. Mise en scène au théâtre. Pédagogie du théâtre

La mise en scène, mon chemin de vie

«La mise en scène c'est un tour de main, un tour de tête et un tour de cœur, une fonction d'une telle sensibilité qu'elle peut contenir toute chose humaine. La méthode correspond à la théorie, seulement après les faits». Louis Jouvet.

Je suis metteur en scène. La dimension du théâtre de marionnettes est pour moi totale.

Je raconte des histoires qui parlent de l'âme humaine. Mes spectacles expriment et partagent avec le public mes réflexions sur la vie, ma joie, mes questionnements, mes craintes et mes utopies. Pour cela, je m'accompagne de poètes, d'écrivains, de peintres et de sculpteurs. La marionnette a pour moi une essence tragi-comique, car elle est toujours liée aux mains visibles ou invisibles du manipulateur. Elle est la métaphore de la condition humaine. L'acte de la manipulation, ainsi que l'interdépendance du marionnettiste et de la marionnette contribuent à ce double effet d'innocence et d'irrévérence que la marionnette exerce sur nous avec tant de charme.

Je me souviens d'un événement dont la poésie m'a accompagnée tout au long de ma route. Je devais avoir cinq ans. Je venais d'assister à un spectacle de marionnettes à fils au Théâtre Tandarica de Bucarest. Il s'agissait d'un conte populaire, «Peau de cochon», une histoire d'amour. J'avais été envoûtée par l'histoire. Mais ce qui m'avait impressionnée le plus, c'était un pont d'or que le héros avait construit en une nuit. Après le spectacle, j'ai pénétré dans les

coulisses et ai cherché le pont d'or. Les marionnettes étaient suspendues par leurs croix, alignées et inertes, rangées dans des sacs en coton, d'où sortaient leurs têtes. Un cimetière d'oiseaux morts! Et le pont d'or? Un bout de tissu couvert de paillettes. Ce désenchantement a laissé une trace profonde dans ma mémoire. Mais à cette époque-là, j'ai revu plusieurs fois le spectacle et me suis encore laissée emporter.

C'est peut-être à ce moment-là que j'ai découvert, sans le savoir, l'extraordinaire pouvoir d'évocation de la marionnette et le jeu fragile entre l'animé et l'inanimé. La marionnette nous entraîne dans une fiction qui devient plus réelle que la réalité. Plus tard, en faisant du théâtre, j'ai toujours recherché, exploré et développé cette force émotionnelle.

Pensée et pratique

Je fais partie de la génération des créateurs qui ont amené la marionnette à sortir du castelet, découvrir l'espace ouvert et rencontrer le marionnettiste. Ce changement a été essentiel dans le renouveau du théâtre; il a généré une énergie créatrice exubérante. Une autre conception de l'espace et par la suite de l'éclairage, un autre regard sur le rapport des proportions. La matière brute et les matériaux de construction ont été redécouverts étant choisis pour leur potentiel dramatique. Les formes de théâtre de marionnettes traditionnelles sont devenues un terrain de recherche. Nous avons étudié leurs vocabulaires du mouvement, les structures dramaturgiques, l'impact sur le public et nous avons transgressé leurs limites. Ce souffle créateur a stimulé l'imaginaire et enrichi la palette des moyens d'expression. Une autre approche de l'écriture scénique, un autre regard sur la mise en scène. Le résultat a été la naissance d'une grande diversité de formes théâtrales.

Pour faire face aux nouvelles exigences, nous avons changé le statut du marionnettiste qui est devenu un interprète, un comédien capable de pratiquer plusieurs formes de théâtre en connaissant les techniques traditionnelles et en appliquant une ouverture vers des techniques nouvelles.

Mise en scène et dramaturgie — une relation de complicité

Le théâtre de marionnettes traditionnelles telles les ombres indonésiennes, indiennes et chinoises, la marionnette à gaine chinoise, le théâtre Bunraku, la famille de Pulcinella, les puppi siciliani, la marionnette à tringle tchèque — pour ne mentionner qu'une partie de ce vaste territoire — présentent des formes fixes, adaptées au genre, avec une structure dramaturgique fixe et un code de mouvements bien défini. Les histoires et les personnages changent tandis que l'esthétique et l'impact sur le public restent les mêmes. Le type de marionnettes — sa physionomie, sa palette de couleurs et sa dynamique — est en parfaite harmonie avec le type de dramaturgie. Les marionnettistes

s'investissent pour atteindre la virtuosité tant appréciée par le public. Les différences entre artistes s'expriment dans les fines nuances du jeu et de la plastique. La fonction du metteur en scène n'existe pas, car la mise en scène n'est pas un acte créateur; elle suit les règles de chacune des formes, toujours les mêmes. Le savoir se transmet par un apprentissage du maître à l'élève.

Le théâtre de marionnettes contemporain se situe à l'autre pôle de la création. Inspirés par le potentiel de ces nouveaux moyens expressifs, des artistes venant du monde de la danse, du mime, des arts plastiques se sont orientés vers la marionnette. Cette rencontre a fait naître des formes inédites et spectaculaires, qui conjuguent la marionnette avec le corps de l'acteur, qui invente le masque porté et le corps fictif, et qui converge à l'intersection du jeu de la marionnette avec celui de l'acteur et du mime corporel. L'imaginaire envahit le plateau. La mise en scène change de statut, elle devient un acte conceptuel, le metteur en scène un créateur.

Quelle dramaturgie faut-il inventer pour un théâtre qui cherche en permanence sa forme et qui se modifie continuellement? Quels seront les repères de l'écrivain, du dramaturge, du metteur en scène? Faut-il créer des règles et des abécédaires? Serait-il même possible? Nous savons bien qu'il n'y a pas de vérité définitive.

Le théâtre contemporain part plus rarement d'un texte écrit pour la scène. Ses sources sont souvent un texte littéraire, une pièce musicale, un thème, une idée, une envie de questionner la réalité. La base dramaturgique est créée pour le spectacle; l'écriture et la mise en scène doivent travailler dans une relation de complicité, évoluant ensemble jusqu'à la fin du processus de création.

Le spectacle, un cérémonial complexe

C'est difficile de définir le metteur en scène, car ses fonctions diffèrent et ne sont pas définitives. En quelque sorte, être professionnel signifie être authentique, être honnête, puiser ses sources dans l'humain.

Au coeur de mon travail se situe le choix de l'histoire que je veux raconter et des moyens expressifs qui lui donneront vie. Il s'agit toujours du désir de partager une réflexion ou un questionnement sur la vie. J'imagine le langage esthétique qui exprimera le mieux ce que je veux raconter. Je construis l'univers du spectacle: je définis l'espace, la matière, le type de marionnettes et je décide quelles seront leurs fonctions dramatiques. Je cherche une matière qui vibre, qui s'adresse aux sens. Dans l'idéal, j'imagine une mise en scène qui commence à l'entrée du lieu de spectacle et finit au départ des spectateurs. Plus tard, dans le processus des répétitions je mène un travail méticuleux sur l'animation, les moyens par lesquels l'acteur investit l'objet. Il est important

de maîtriser, tel le ferait un virtuose, les techniques de manipulation: car elles sont les instruments de base de l'animation. Mais les techniques seules ne suffiront jamais à créer «les moments de magie» ou la marionnette devient plus «réelle que la réalité». La relation entre le marionnettiste et la marionnette est essentielle pour que cette dernière vive et transmette une émotion. Si je réussis à donner sens et rendre cette relation nécessaire et donc légitime, elle va générer une grande force dramatique.

À mes débuts de metteuse en scène, accompagnée par des acteurs marionnettistes passionnés, j'ai consacré un travail de recherche exigeant et rigoureux à la construction de cette relation. L'animation a une facette mystérieuse, nous avons cherché à établir une technique, des techniques. Comment arriver à se projeter dans la marionnette, l'investir? Comment la faire parler? Qu'est-ce que la présence du marionnettiste? Comment peut-il s'effacer en restant visible? Nous avons exploré le langage gestuel de la marionnette, son immobilité, son silence, sa maladresse. Son équilibre fragile. Nous avons testé les frontières entre animé et inanimé. Sans abandonner le personnage figuratif nous nous sommes essayés au jeu avec des formes abstraites, nous avons fait place à l'objet auquel nous avons donné une identité théâtrale.

Ce travail de recherche a donné naissance aux spectacles: «Les saisons du Poulain» et «Belles Passions Électriques», écrits par Vladimir Simon et Philippe Cohen, l'opéra «Renard» de Stravinski et «Le Joueur de flûte» à Bucarest, «Petrouchka» de Stravinski à Charleville-Mézières, «L'Oiseau de Feu» de Stravinski «Montagne de Riz» de Gerald Chevolet, «Juan Darién» d'après Horacio Quiroga, «La Princesse et l'Écho», «Les Maîtres de la forêt» à Genève, «Gilgamesh» d'après Jean Bottero et «Ariel» d'après Goran Tunstrom en Norvège, «L'Histoire du soldat» de Stravinski avec un texte écrit par Cathy Cevoli, et «Le Dragon» d'après Evgueni Schwarz, l'opéra «Les tréteaux de maître Pierre» de Manuel de Falla aux États-Unis.

Je pourrais prétendre que j'ai une méthode particulière de travail, mais ce ne serait vrai qu'en partie. Cette méthode doit certainement exister, elle sert d'appui à mes partenaires écrivains, scénographes, compositeurs, acteurs et à moi-même lors du démarrage d'un nouveau projet. Mais elle évolue pendant le processus de répétition. Mes outils sont des vérités observées, volées, pratiquées, et «vérifiées» par une longue pratique, mais c'est toujours l'intuition qui me guide.

Enseigner la mise en scène

Est-ce que la mise en scène s'enseigne? Quelle mise en scène? Pour quel théâtre?

J'ai étudié la mise en scène pour théâtre de marionnettes et j'ai obtenu

ma maîtrise à la faculté de théâtre de Prague. J'ai quitté l'école portant dans ma valise une solide culture théâtrale — histoire, esthétique, dramaturgie, écriture —, une certaine pratique dans la mise en scène, enrichie de mes rencontres avec des metteurs en scène novateurs à l'époque. Je savais très bien ce que je NE voulais pas faire et ressentais l'urgence de commencer à créer des spectacles. Il y a la pensée que la mise en scène s'apprend en la pratiquant. C'est vrai en partie. J'ai appris beaucoup en «pratiquant». L'école m'a offert une compréhension du phénomène théâtral, de l'évolution des arts de la marionnette intimement liés à la marche de la société, le temps d'expérimenter et de me découvrir, d'apprendre à travailler en équipe, de m'essayer dans la direction d'acteurs marionnettistes.

J'ai toujours privilégié la création, je suis une enseignante nomade. J'adapte mes cours au niveau du programme, à la durée, au niveau de connaissances des étudiants, à leur expérience pratique. J'essaie de m'approcher le plus possible de leur réalité. Les ateliers sont toujours intensifs car je suis deux voies qui se nourrissent réciproquement, l'une concentrée sur des notions conceptuelles et dramaturgique, l'autre pratique; mais en réalité le tout fait partie des outils de travail du metteur en scène.

Peu d'écoles ou programmes supérieures de formation professionnelle en théâtre de marionnettes inscrivent la mise en scène dans leur cursus. Le DESS (diplôme supérieur spécialisé) au théâtre de marionnettes contemporain de l'Université de Québec à Montréal est l'un de ces programmes.

En 2008, à ma première rencontre avec les étudiants du DESS, une étudiante m'a demandé: «qu'est ce que c'est une marionnette de nos jours?». Question essentielle, car elle pointe vers la multitude des formes contemporaines, produites par une inventivité débordante, presque obsessionnelle qui oublie parfois la qualité de métaphore de la marionnette et la dérobe de sa substance:

«Figurons-nous que chacun de nous est une machine animée sortie de la main des dieux... Les passions qui nous agitent sont comme autant de cordes ou de fils qui nous tirent chacun de leur côté, et qui, par l'opposition de leurs mouvements, nous entraînent vers des actions opposées...» (PLATON, *Les lois*).

J'aime penser que le metteur en scène est un architecte et un poète à la fois.

Être metteur en scène est une chose personnelle, chaque artiste doit trouver sa propre voie. Mon but principal est de travailler sur le développement du concept de mise en scène. Il s'agit moins d'enseigner une vérité que de transmettre les moyens permettant d'en affirmer une. L'important c'est d'initier les étudiants aux moyens qui leur permettront d'exprimer leur subjectivité dans le domaine de l'art théâtral.

Développer les connaissances esthétiques de l'étudiant, son esprit analytique, son discernement dramaturgique, son savoir faire. Je propose donc

une introduction théorique sur l'histoire et l'évolution de la mise en scène, les genres de théâtre de marionnettes, leurs dramaturgies, les liens entre la dramaturgie et l'esthétique de chaque genre; nous observons ce qu'y fait la force et le charme du genre.

Nous continuons à apprendre en faisant des exercices pratiques. Les étudiants seront amenés à développer leur propre conception de la mise en scène, tout en se confrontant à l'apprentissage par l'action. Après la première étape d'exposés théoriques je reprendrai les discussions conceptuelles à partir de projets concrets.

La base dramaturgique de chaque projet (conte, pièce, poème, acte sans paroles, pièce musicale, etc.) ainsi que l'esthétique (marionnettes inspirées des formes traditionnelles, formes abstraites, objets, ombres, théâtre de papier, acteurs et marionnettes, projections vidéo, images virtuelles, ou le mélange de tout ça) est au libre choix des étudiants.

Il faudra définir ce qu'on veut raconter, inventer une dramaturgie pour l'esthétique choisie, jouer avec les liens entre mise en scène et dramaturgie. Il faudra prendre le défi de structurer le projet ainsi que chaque scène et découvrir l'importance des articulations entre les scènes. Il faudra préciser le but de chaque scène, donner des directions d'acteur, modifier, couper, recommencer. Il faudra connaître quelques-unes des questions du metteur en scène. Après coup on peut les utiliser ou en inventer d'autres. Mon image c'est un triangle qui pointe vers le ciel. Plus nous voulons viser haut, plus il faudra développer et élargir la base du savoir.

Dans un cours intensif l'étape pratique est sans doute la plus importante. J'essaie de comprendre la personnalité des étudiants, leur sensibilité. Je mène un travail d'accompagnement, j'essaie de provoquer l'imaginaire, de stimuler la capacité d'invention. Je vois mon travail de pédagogue comme un dialogue entre professeur et élève. Mais bien entendu je mets à leur disposition les instruments que je possède vérifiés par des années de travail, qui les aideront à structurer, à être rigoureux et cohérent. L'important c'est que chacun se découvre, arrive à formuler ses propres questions, trouve sa voix.

La mise en scène et la dramaturgie sont peut-être le plus grand défi du théâtre de marionnettes contemporain, de la performance, de l'installation. Quelle que soit la forme de théâtre ou d'évènement théâtral que nous créons, il faut que cela raconte l'humain dans sa quête existentielle.

Le théâtre de marionnettes est en permanent mouvement et il réclame une pédagogie qui évolue. Avant chaque nouveau cours je remets en question mon enseignement et je le modifie. Je me nourris du dialogue avec mes amis artistes et pédagogues.

J'aimerais conclure mon voyage dans le territoire de la mise en scène avec les paroles de Giorgio Strehler¹ auxquelles je m'associe entièrement:

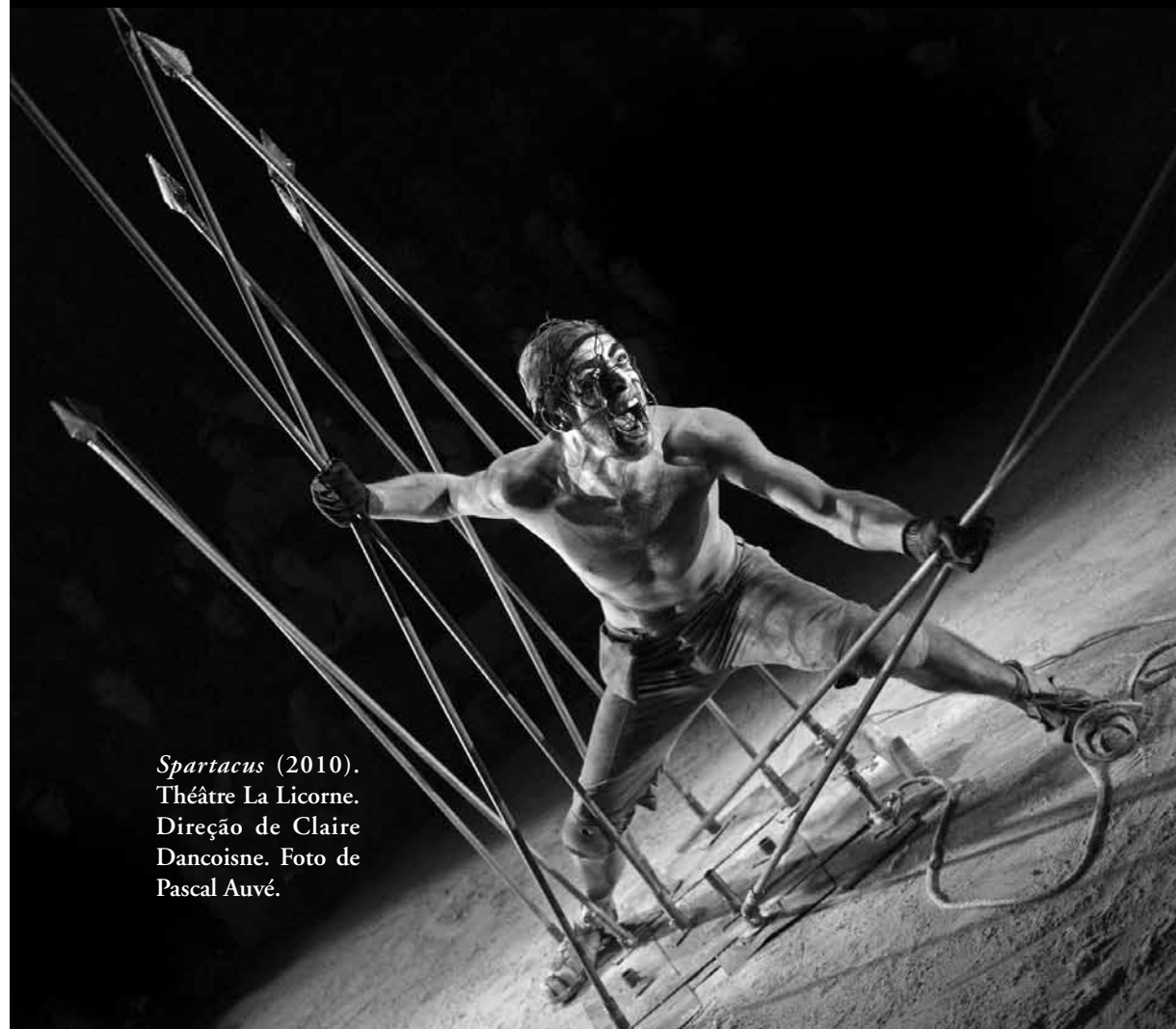
«Le travail de théâtre est un itinéraire dans le monde des ombres, de l'imaginaire, de la fiction qui recrée le réel. Aujourd'hui encore, à l'époque des moyens de communication de masse, de la confusion toujours plus grande du langage, de l'indifférence, de l'égarément, de l'horrible névrose de la communication et de la terreur consciente ou inconsciente du nucléaire, les spectacles sont bien fragiles...Comment certains d'entre nous ont-ils réussi et réussissent-ils encore à raconter aux gens tant d'histoires...?...Et parfois faire vibrer le cœur des hommes avec des mots qui brillent, les éclairent et les aident à vivre? Un théâtre qui ne parle pas des problèmes contemporains aux contemporains peut très vite tomber dans l'esthétisme et le formalisme...Mettre en scène veut dire avant tout aimer et comprendre». (STREHLER, 1980).

Amuse-gueule

Voici quelques-uns des surnoms du metteur en scène que j'ai trouvés lors d'une recherche sur l'histoire de la mise en scène: *jardinier des esprits, docteur des sensations, accoucheur, accoucheur du non-dit, cordonnier des situations, cuisinier des discours, roi du théâtre et servant du plateau, jongleur et magicien, diplomate, économiste, infirmier, chef d'orchestre, interprète (traducteur), peintre et costumier, guide dans le noir.*

Minha história¹

Claire Dancoisne
Théâtre La Licorne (França)



Spartacus (2010).
Théâtre La Licorne.
Direção de Claire
Dancoisne. Foto de
Pascal Auvé.

¹ STREHLER, Giorgio. *Un théâtre pour la vie* (en original, *Per un teatro umano*). Paris: Fayard, 1980.

¹ Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na UDESC.