

Qu'avons-nous appris?

Philippe Choulet

Université de Strasbourg (Strasbourg/França)

École Émile Cohl (Lyon/France)



Figure 1 - Chemin principal et chemins latéraux, Paul Klee, 1929. Source: <https://www.paulklee.net/highway-and-byways.jsp>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019580>

Resumé: Ce texte conclut le Colloque. Il retrace le processus commun de travail, notamment le problème du statut des *workshops* et des *happenings* dans l'élaboration des mises en scène, celui de leur articulation artistique à l'œuvre théâtrale. Il rappelle les 6 principales questions qui y furent posées: 1. Que faire de l'angoisse? 2. La question heuristique, de la recherche et de la trouvaille. 3. Le sens de l'acte d'enseigner. 4. La question de la direction: horizontale ou verticale? 5. L'idée de responsabilité. 6. Le statut du théâtre de Marionnettes, à partir de la mise en scène.

Mots-clés: Workshops. Happenings. Méthode. Chemin. Espace. Créer: recherche, extraction, interprétation, animation. Enseigner: maître, responsabilité, conviction, signes, expérience.

Abstract: This text ends the Colloquium. It retraces the regular work process, especially the workshops and happenings statute's problem in the scene creation, that of its artistic articulation of theater work. He recalls the 6 main questions made: 1. What to do about distress? 2. The research and finding's heuristic question. 3. The acts of teaching's meaning. 4. The direction question: horizontal or vertical? 5. The responsibility idea. 6. The puppetry statute, from the scene.

Keywords: Workshops. Happenings. Method. Journey. Space. Create: research, extraction, interpretation, animation. Teaching: teacher, responsibility, conviction, signs, experience.

Que s'est-il passé lors de ce Colloque de l'UNIMA sur la *Mise en scène des théâtres de Marionnettes*? Si ces journées de travail furent pleines d'amitié et de complicité, nous le devons sans doute certes à nous-mêmes, mais aussi au pantin... Comme si la marionnette était une musique qui "adoucît les mœurs", à l'effet apaisant, en raison de son statut *d'objet transitionnel*... Mais comme certaines marionnettes sont ultraviolentes (*Guignol*, *Mamulengo*), méfiance...

Alors, qu'avons-nous appris? Rappelez-vous le Tableau 4 de *Turandot ou le Congrès des Blanchisseurs*, de Brecht. Des philosophes chinois se réunissent pour délibérer sur cette question: le monde extérieur existe-t-il ou non? Et voilà que les crues font déborder le Fleuve jaune, le Colloque est englouti, et donc, on ne sait toujours

pas si le monde extérieur existe... Mais la Marionnette existe bien, même si son nom ne satisfait pas tout le monde, comme Fabrizio Montecchi l'a dit pour l'ombre: on en parle, mais sans bien savoir ce que c'est... L'essentiel est qu'en la nommant, en la *visant*, on sache à peu près de quoi on parle, on s'entend sur ce dont on parle — comme quand on parle du plus grand joueur de football du monde, on sait que c'est Pelé, c'est tout.

Tout cela existe donc, la preuve, nous avons travaillé dessus. Il serait étonnant qu'un objet si résistant soit une hallucination. Le critère du réel, c'est qu'il est un obstacle résistant à la compréhension et au changement. Nous en avons fait l'expérience. Donc, la mise en scène est un *problème réel*.

Partons de là. *Il y a* bien des mises en scènes — même si l'on peut les nommer autrement selon les pratiques (direction d'acteurs, auteur, scénographe, réalisateur, installateur, que sais-je encore...). Le terme de "dramaturgie" est révélateur: il s'agit de faire naître un *drame*, qui est étymologiquement un système d'actions agies par des êtres — une démiurgie, en quelque sorte; mais pas une création *ex nihilo*, car l'homme n'est pas Dieu, il ne crée pas à partir de rien. Il lui faut des matériaux et des médias, des *médiums*. A un artiste, même étudiant, il faut des matières, des formes et des récits, à un Professeur, il faut l'étudiant, son corps, sa psychè, ses récits, ses croyances, et le savoir, le savoir-faire, le savoir-être...

I. Des workshops et des happenings à la mise en scène

La difficulté est d'aborder cette question de front. On sait que le névrosé sur le divan du psychanalyste, parle toujours d'abord par *déplacement*. Et nous avons commencé par l'élémentaire (les *ateliers*, les *workshops*...), comme pour nous "échauffer". Ce fut un frein (nécessaire), qui a retardé l'accès à l'essentiel. Il fallait en passer par là. Les *ateliers* sont des commencements, tout comme les *installations* et les *ready made*, qui sont statiques (alors que la mise en scène est nécessairement dynamique), les *happenings* et les *performances*, qui relèvent de l'esthétique du fragment de récit, du

sketch et de la logique du “faire événement”. Rendons alors justice à ces détours, pour leur rôle formateur et initiateur (pensons à Kantor). Articulons ces différentes approches.

C’est vrai: traiter des matériaux, des sensations, des impressions, des affects, des gestes, bref, tout ce qui concerne le domaine des moyens et des conditions premières, est tout naturel. Nous avons donc commencé par les premiers moments de découverte du *médium*, par un apprentissage de la *nécessité physique des lois de la Nature* qui règlent la logique du rapport à la matière, comme avec la perception et l’illusion. Fabrizio Montecchi: il y a des lois de la réflexion de la lumière qui déterminent de façon stricte et implacable l’ombre comme *projection*. L’ombre est une limite absolue. Comme pour le miroir: sur un miroir, on ne peut s’embrasser que sur la bouche... La différence, c’est que le miroir reflète (sans réfléchir) alors que l’ombre est “portée”, projetée... Les divers *workshops* (Yaël Rasooly, Osvaldo Gabrieli, Fabrizio Montecchi) furent ainsi d’instructives et réjouissantes piqûres de rappel,

1° quant à la question du corps, de son lien à la marionnette, à la manipulation, à son animation;

2° quant à la puissance d’instruction des objets, des formes et des signes;

3° quant au rapport entre *énergie libre*¹ — sauvage, ivre, “anarchique”, de l’ordre de la transe — et *énergie liée* — contrainte, contenue, disciplinée, maîtrisée (la distinction est de Freud);

4° quant à l’énigme du *médium*: pour *inventer une bonne animation*, il faut en avoir les moyens, disposer d’un corps adéquat et bien préparé.

¹ Yaël Rasooly propose un exercice de dessin libre au crayon, qui vagabonde sur la feuille. Chez Klee, c’est un exercice donné aux élèves du *Bauhaus*, sous une forme plus directive — à partir d’un texte, « Voyage en pays de meilleure connaissance » (*Théorie de l’art moderne*, chap. 3, § II).

Louis Pasteur disait: “Le hasard ne favorise que les esprits préparés”. Cela vaut pour le corps du théâtre, du cirque, du sport, et... du Professeur. Pour bien enseigner, il faut *se faire un corps*... Le hasard ne favorise que les corps préparés, et la préparation, l’entraînement est une manière de favoriser le “divin hasard” (Nietzsche). Il faut se mettre dans la posture physique et psychique de “recevoir” ce qui va arriver, d’accueillir ce qui va surgir. Marthe Adam citait Claire Heggen: qu’est-ce que la marionnette m’apprend? Mais pour apprendre, encore faut-il être disposé à *bien vouloir apprendre!* La bonne volonté vaut déjà *action*. Ces *workshops* et les *happenings* exposent ces premiers moments de la recherche: chercher des affinités électives, les aimantations réciproques, ce qui convient / ne convient pas, ce qui marche / ne marche pas, ce qui tient / ne tient pas, ce qui débloque / ce qui bloque. Ce sont des expériences volontaires, tactiques, des essais “pour voir”, des moments d’expérimentation — “expérience”, en allemand, c’est *Erfahrung*, *Experiment*, mieux: *Versuch*. Veselka Kuncheva, Marieta Golomehova précisent que c’est le moment du *laboratoire (puppetslab)*, où l’on teste une idée de départ, une idée-source, pour vérifier sa fécondité, voir si elle tient, si elle résiste. Ces événements sont des *universités*, des *étoiles*: l’âme est mise à l’épreuve du matériau... Ce qui ne va pas sans vertige et sans culture de la limite (le stupéfiant travail de Theodora Skipitares).

Happenings, performances, workshops, ready-made sont des exercices qui s’arrêtent *juste avant* la mise en scène: ce sont des balbutiements, ils n’entrent pas vraiment dans le problème. Léonard de Vinci proposait à ses disciples de rêver devant un vieux mur pour débloquer leur imagination projective, et Pline l’Ancien conseillait de contempler les nuages pour créer des monstres...

La mise en scène nous sera alors devenue plus complexe au fil des jours. Celle de la question de *l’enseignement de la mise en scène* aussi. Sans doute parce que la mise en scène suppose une certaine forme de *violence*, qu’il ne faut pas refouler. “Violence”, parce que tout travail artistique impose une forme à une matière, parce que le sujet “artiste” doit bien se faire une “douce violence” pour ap-

prendre (faire ses gammes, répéter, expérimenter d'autres formes et d'autres manières, etc.). C'est une violence consentie, acceptée, que l'on applique à la matière pour l'animer, ou à soi-même pour s'éduquer et s'animer soi-même.

Les questions apparaissent alors: que signifie *enseigner*? Que signifie "mettre en scène", et *qui* met en scène? Et qu'est-ce que c'est que cette étrangeté, *la scène*?

Tout cela est difficile. Carmen Stanciu a exposé le schéma de Robert Lepage, sur la dynamique qui va de l'œil, de l'âme, du psychisme du spectateur vers la scène, et de la scène vers l'œil et l'âme, via les éléments sonores, spatiaux, abstraits. J'appelle cela le *sextett des regards*. "Regard" pris au sens de "cela me regarde" ("cela me concerne") et de forme de perception. Ciriad Astles citait Merleau-Ponty, théoricien du "chiasme" (le lien indissociable entre regard vu et regard voyant, entre parole parlée et parole parlante)... Et si je dis *sextett*, c'est parce qu'il y a:

1° les regards des matériaux, des corps, des formes, des choses et des objets². Donc de l'objet marionnettique, à supposer que la marionnette commence avec le *mouvement*, même s'il ne s'agit que du mouvement d'une chose inerte (un galet) sur le sable... Il y a *animation* parce qu'il y a *mouvement*;

2° le regard de l'acteur manipulateur.

3° le regard du metteur en scène.

4° le regard de l'auteur.

5° le regard de la fable, du récit.

6° le regard du public.

Certes, metteur en scène, auteur, acteur / manipulateur sont

² Parler d'un regard des choses inertes est paradoxal. Mais la dialectique de la perception, la projection des images de l'esprit sur les choses (forme d'illusion) oblige à supposer un "regard" des choses sur nous, corrélatif du nôtre sur elles. Pensons à l'œuvre de Francis Ponge.

parfois la même personne qui dispose de regards différents... Veselka Kuncheva et Marieta Golomehova ont parlé de *plusieurs* visions, de perspectives différentes...

II. Interrogations sur l'enseignement de la mise en scène

Voici les 6 questions traitées par ce Colloque.

1. Que faire de l'angoisse?

Question psychologique qui concerne l'enseigné et l'enseignant. Ce n'est pas l'angoisse de l'artiste créateur, c'est celle de l'étudiant qui, faute de vécu suffisant (*Erlebnis*, expérience vécue), ne sait pas quoi faire de l'idée qu'il se fait de la marionnette et de son théâtre, de ce qu'il *suppose* être la demande du professeur. A l'âge du Baroque, on s'interrogeait: "Sonate, que me veux-tu?"... Ici, l'étudiant a le choix: "Marionnette, que me veux-tu?" / "Professeur, que me voulez-vous?"... Et ce que le professeur peut déjà faire pour l'étudiant, c'est alléger le poids du surmoi: on ne lui demande pas une création, un chef d'œuvre. "Tout le monde n'est pas Verlaine" (Aragon): on ne demande pas de faire preuve de son génie personnel; d'ailleurs, on ne lui demande rien. La demande est un faux problème, mais quand elle apparaît, c'est un vrai problème. Alors, que faire? *Exiger* quelque chose.

Méfions-nous en effet du terme emphatique de *création*. On peut exiger raisonnablement de l'étudiant qu'il prenne de bonnes habitudes, qu'il apprenne à se donner "les moyens de parvenir", qu'il soit inventif et malin, qu'il sache faire varier ce qui existe déjà (selon la forme "thème et variations"...), qu'il apprenne les modèles de l'histoire des arts. Après tout, Jules Laforgue fit du "à la manière de" Baudelaire, Proust fit des pastiches, Mozart aussi... Quand on est en panne, rien de mieux que la forme "thème et variations", Elmira Kurilenko et Viktoria Bogdanova y ont insisté. Cela dédramatise la difficulté...

L'*exigence*, par sa nécessité intérieure (Kandinsky), par son "obstinée rigueur" (Léonard de Vinci), a l'avantage d'être réci-

proque: elle s'applique à soi-même avant de s'appliquer aux autres. Rousseau: pour savoir diriger, il faut apprendre à obéir, à servir. En se pliant à ce qui le dépasse, au *sens supérieur*, le désir se force à "grandir", à approfondir, à augmenter son champ de conscience, à faire progresser sa propre mentalité, sa sensibilité, son imaginaire, ses principes, ses valeurs. Mais s'il y a obéissance, la question est: obéir à qui, à quoi? A quelle *autorité*, si l'artiste veut être un *auteur*? *Etre un auteur* consiste, selon le latin (*auctoritas*, autorité), à *augmenter le monde, la vie et les autres êtres*. C'est un bon critère de la *suffisamment bonne mise en scène* (l'expression "suffisamment bonne" est de Bruno Bettelheim). Anna Ivanova et Sylvie Baillon ont insisté sur la responsabilité devant ces exigences de sens.

2. La question heuristique, de la recherche et de la trouvaille

Marthe Adam pose la question de Stanislavski: faut-il avoir un concept clair avant de commencer un spectacle, ou bien est-ce la mise en spectacle qui permet d'en avoir un concept clair? C'est l'enjeu de la dimension heuristique, de la logique de la recherche et de la trouvaille: Brecht parle du *travail inductif du théâtre de l'ère scientifique*, qui va de l'essai, de l'expérimentation, à partir d'hypothèses à éprouver, jusqu'à l'idée finale, et donc par un mouvement inverse et contraire à celui de la déduction (qui va de l'idée au réel). C'est pourquoi il est fécond de partir du matériau pour en éprouver les potentialités, ce qui est "en puissance" en lui... *Le matériau est un trésor enfoui de formes*. Il faut les en extraire.

Cette idée de l'induction est importante. Il s'agit de transformer le particulier en général, mieux: *le singulier en universel*. Tito Lorefice disait: on apprend en enseignant. Oui, pour enseigner, il faut un certain savoir, mais pas tout le savoir, pas le savoir absolu ou divin. Mais on n'enseigne pas seulement ce qu'on sait, même si c'est un moment de l'enseignement. On enseigne aussi ce qu'on ne sait pas — Sylvie Baillon se réfère à Joseph Jacotot, *Le Maître ignorant* (Jacques Rancière). On ne parle pas de l'ignorance paresseuse, mais cette ignorance enfantine qui est celle du désir de savoir et de

découvrir. Ce paradoxe, c'est la réponse de Platon à ces sophistes qui disaient l'enseignement impossible: comment trouver ce qu'on ne sait pas, puisqu'on ne sait pas où il est? Pourquoi chercher où trouver ce qu'on sait puisqu'on ne l'ignore pas? Pour Platon, il y a assez de ressources, d'énergie, de souvenirs en l'âme pour qu'elle cherche et trouve en elle-même, par elle-même, ce qu'elle pense ne pas savoir. Il nomme cela *réminiscence*, bien différente du souvenir. Carmen Stanciu et Mauro Rodrigues ont insisté sur la mémoire comme source. Quelle mémoire? La *mémoire vive et active, en acte*, pas la mémoire morte ou en conserve.

Ce mouvement vers l'inconnu, vers l'imprévisible, est une énigme. Il dépend de l'idiosyncrasie, du tempérament, de l'histoire et du vécu de chacun, de la transfiguration de ce vécu, mais ce n'est pas un irrationnel. La clé de l'énigme se trouve dans *le matériau comme trésor de formes* et dans *le trésor d'images qui gît en toute âme* (Platon: le trésor des Formes contemplées par l'âme avant l'incarnation; Kant: le cœur de l'âme humaine comme trésor de formes / figures / schèmes).

Et une analogie s'impose: la logique de la création est voisine de celle de l'enseignement. L'invention découvre l'inconnu contre le connu comme le Professeur et son étudiant se découvrent savants d'un savoir qu'ils n'avaient pas auparavant. C'est pour cela qu'une des conditions pour être *suffisamment bon Professeur* est d'être aussi inventeur en son domaine (inventer des idées, par exemple), ne serait-ce que pour l'expérience de la découverte et de l'invention des formes...

3. *Le sens de l'acte d'enseigner*

Enseigner la mise en scène de la Marionnette, c'est donner et transmettre des signes. Être professeur, c'est être "*teacher in signs*" (Marthe Adam). Ces signes ne nous sont pas donnés naturellement. Mettre en scène, c'est mettre en signes, signes qu'il faut *tirer hors du sensible*, qu'il faut extraire des phénomènes sensibles (matériaux, choses, objets, ombres, formes, images, masques, personnages,

sensations, affects, etc.), pour les élaborer comme des signes et les interpréter comme tels, alors qu'ils seront de nouveau lus et interprétés par les acteurs et le public. Un chat noir est d'abord un animal, un simple phénomène de et pour notre perception; mais si nous l'interprétons comme le signe d'un malheur à venir, nous transformons ce phénomène en signe... Et si un malheur survient, notre conscience naïve fait le lien entre le chat et le malheur...

Monter un spectacle de marionnettes, c'est monter des phénomènes qui sont des signes, c'est extraire des signes hors des phénomènes. Elmira Kurilenko et Viktoria Bogdanova ont signalé ce moment de *l'extraction*.

C'est pour cela qu'il y faut de la méthode, d'une notion de "droit chemin" (*meth-odos*). Ce droit chemin est parfois tordu, comme un "bonzai", mais surtout il est divers. Il y a deux chemins, le chemin de la création et celui de l'heuristique de l'enseignement comme mise en signes.

— Pour le chemin de l'heuristique, Elmira Kurilenko et Viktoria Bogdanova ont montré qu'il était multiple, qu'on pouvait le distribuer en chemin vers soi-même (de quoi est-on capable?), en chemin vers les partenaires (en interaction), en chemin vers le rôle (moment de métamorphose et d'identification), et en chemin vers le texte de l'auteur (moment d'interprétation).

— Pour le chemin de la création, pensons à la toile de Paul Klee, *Chemin principal et chemins latéraux* (*Hauptweg und Nebenwege*, 1929), qui est une apologie du multiple: elle montre plusieurs "droits chemins" également vrais... Après tout, il y a plusieurs chefs d'œuvres de l'art également vrais, *Guernica*, *Les Ménines*, *Le Café de nuit*, ou *La classe morte* de Kantor, *La Main de Trnka*, *Métamorphoses* d'Ilka Schönbein... La toile révèle cet axiome de Klee: la peinture, c'est de l'espace ET du temps — le cheminement de la main et de l'œil dans l'espace. Il y a donc le chemin principal, qui va de bas en haut, rythmé selon sa nature, et toute une série de chemins secondaires — mini excursions, petits labyrinthes, possibles latéraux, qui montent aussi vers le mur du haut. Le chemin principal serait le droit chemin idéal, les chemins latéraux seraient les nôtres,

chemins subjectifs... “*Werk ist weg*”, “l’œuvre est chemin”, dit Klee: marcher, ici, ce n’est pas marcher sur un chemin ou sur les traces de quelqu’un, c’est au sens propre “*faire son chemin*”, “*tracer sa route*”.



Figure 2 - *Classe morte*, Tadeusz Kantor, 1975. Source: <http://nastrastnom.ru/en/play/mertvyj-klass/>

Créer le mouvement et le chemin en marchant, voilà ce que doit montrer le professeur à l'étudiant: montrer, *indiquer* que c'est *possible*. L'essentiel est de marcher, d'avancer, peut-être pas de tourner en rond, mais vous avez droit à la diagonale, aux chemins de traverse, si vous ne pouvez pas aller tout droit... Il y a des gens qui vont tout droit (Picasso: "Je ne cherche pas, je trouve") et des gens qui piétinent et s'égarer pour mieux (se) trouver (Chaplin: "en y pensant toujours jusqu'à la folie")... Chacun sa voie, son rythme, sa vitesse, sa trajectoire... Après, c'est un pari, un défi, une question de chance et de talent personnel... C'est important, d'*indiquer*: *on y vise l'universel dans le maintenant*.

Résultat: le travail de la mise en scène, ce n'est pas seulement de la mise en espace (installations, *ready-made*), c'est aussi de la mise en espace-temps, en *multi-espace* (Kantor), en *espace topologique* (Merleau-Ponty).

C'est que nous sommes dans un monde de signes physiques/psychiques (gestes, expressions, rapports sensibles au monde, images) et de signes linguistiques (signifiants, signifiés, symboles). Or, comme dit Proust, "nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle." (*Le côté de Guermantes*, I)... Le langage du monde des signes est à part, non pas abstrait, mais bien concret. C'est un autre concret sensible (la dimension physique de la parole et de la pensée: le signifiant, l'image acoustique chez Saussure), à la fois matériel (le son) et immatériel (le sens); c'est un monde autonome, *sui generis*, et le problème est de le lier constamment à l'expérience des cinq sens. Et que se passe-t-il quand nous effectuons cette liaison?

St Augustin, dans le *De Magistro, Du Maître*, dit que lorsque nous montrons, quand nous parlons, nous ne faisons pas passer des signes d'un esprit à un autre directement comme en des vases communicants; nous faisons référence à un milieu intermédiaire, un espace, un nuage ou un *éther du sens*, qui nous réunit mentalement, psychiquement, idéalement, et auquel chacun d'entre nous,

à la manifestation du signe, se lie, “se branche”, pour essayer d’y comprendre quelque chose: c’est *l’immatériel du sens* — Kandinsky: le *spirituel* —, que nous partageons tous, artistes, acteurs, auteurs, public, professeurs et étudiants.

Et donc qu’enseigne-t-on dans une École d’Art? On ne peut enseigner que *la part technique*, sous deux formes:

1° la part codifiée, classique, académique; c’est la logique fondamentale (grammaire, alphabet, vocabulaire, syntaxe des “petits animaux”, disait Paul Klee).

2° la part improvisée de cette partie technique — la maîtrise des règles et des contraintes du jeu, d’un volant de liberté (d’où les *workshops*), comme avec la forme “thème et variations”. Mais l’essai ne peut être permanent: il faut bien stabiliser quelque chose, “s’arrêter quelque part” (Aristote), et commencer à faire œuvre, dans les *happenings*, puis, à partir de la mise en scène, dans des œuvres plus élaborées, plus *composées*, plus organisées.

Mais gare à la tentation de l’impasse: Mallarmé puis la poésie lettriste, Marinetti ou Varèse, Duchamp, Pollock, Malévitch ou Yves Klein ont poussé à bout le formalisme de l’abstraction et de l’expressionnisme abstrait. Kandinsky reprochait aux *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch de refuser l’essence du *travail* artistique qu’est la *composition*. C’est le risque des *workshop*, des *ready made* et des *happenings*. Didier Plassard pointait le déficit d’interprétation, de rapport au sens, dans les mouvements contemporains du théâtre de marionnettes, au profit de la seule “mise en images”.

Cette crise est révélatrice de la situation historique très singulière des théâtres de Marionnettes d’aujourd’hui: depuis 30 ans, ils digèrent ce qu’ont vécu tous les autres arts depuis plus d’un siècle sur le plan de l’expérimentation (*Versuch*), avec les conflits entre la nostalgie de la tradition — d’où l’intérêt d’un réexamen de la tradition et de l’héritage³, — celle de la Mémoire (quelle mémoire?),

³ René Char: “notre héritage n’est précédé d’aucun testament” (*Feuillets d’hypnos*).

celle de la forme “thème et variations” (et Izabela Brochado, du *Trapusteros Teatro*, y a insisté) —, le dogmatisme académique et le dogmatisme de l’avant garde (“l’art pour l’art”), l’esthétique du fragment et sa névrose de la nouveauté ou de l’originalité à tout prix, l’expérimentation technologique tous azimuts... Rien de surprenant donc si notre compréhension de notre situation est encore un peu troublée...

Mettre en scène dans un espace fictif et construit, c’est donc composer des *matériaux*, des *formes*, des *signes*, des *histoires*, par le biais des *phénomènes*, des apparences, des *simulacres*, des *apparitions*, et même des *hallucinations*!... Enseigner la mise en scène, c’est enseigner la part technique, rationnelle de cet art, en indiquant les structures, les règles de construction, les contraintes imposées par l’organisme de l’œuvre et par la dynamique générale du travail.

Elmira Kurilenko nous a montré les éléments de méthodologie qu’avec Viktoria Bogdanova elle a réussi à formuler, en architecte et en poète — il s’agit de *construire*, à partir de cette question: “comment faire pour *monter* un spectacle?”

4. *La question de la direction: horizontale ou verticale?*

Cette question de Marthe Adam oppose deux camps à propos du “metteur en scène” et du “professeur de mise en scène”:

1° Les partisans de l’horizontalité, d’une égalité et d’une réciprocité entre les acteurs de la scène, *directeur*, marionnettistes, acteurs, où l’auteur scénique est pluriel, où l’on parie sur l’articulation possible des divers domaines de chacun... C’est un bel idéal démocratique: le metteur en scène se contente modestement de proposer et d’écouter avant de décider avec ses partenaires... Politiquement parlant, c’est compliqué...

Cela nous laisse libres et responsables de l’interprétation que nous faisons du passé, sur un plan *symbolique*.

2° A l'opposé, le metteur en scène est un vrai directeur de scène, un gouverneur, un *gouvernail*, qui pose une hiérarchie, plus ou moins despotique, plus ou moins démocratique (la démocratie n'est qu'un *moment* du travail), fondée sur une vraie puissance — création, génie, invention, *aura* personnelle. Kantor était despote éclairé, Brecht était soit tyran, soit démocrate (comme dans les *Lehrstücke*, ou *Pièces d'apprentissage* — *Celui qui dit oui Celui qui dit non*, *Der Jasagen der Neinsagen*, 1930 — où le travail heuristique exige la participation et l'engagement de tous...). Mais, à la fin, il faut bien “trancher” et choisir. La question est celle-ci: qui décide, à la fin?

Certes, il y a le fantasme de *domination*, de toute-puissance du metteur en scène sur l'espace, la scène, les matériaux, les formes, les récits et les acteurs. Pour les bolcheviques, l'artiste était “un ingénieur des âmes”; pour Marthe Adam, citant Robert Lepage, c'est un docteur en sentiments, en situations et en actions. Choisissez votre camp, camarades !...

Il faut donc penser la notion de “maître”, commune au metteur en scène et au professeur de mise en scène: par des signes, ils dirigent, observent, interviennent, parlent, orientent (ce sont des *gouvernails*)... Et, pour dédramatiser la position de domination, il suffit de distinguer, avec Patricia Gomis, le mauvais et le bon marabout, c'est-à-dire:

1° Le maître-*dominus* ou *despotès*, qui opprime, asservit, domine, écrase, méprise, humilie, ensorcelle (il “maraboute”);

2° Le maître-*magister*, le maître qui, souverain de son savoir, enseigne, met en signes le savoir, indique, montre, écoute, encourage, conseille, parfois même console... Il organise, il cherche une synthèse dynamique et progressive des éléments. Il exerce une autorité qui augmente les autres esprits et qui ne les rétrécit pas par le rapport de force et l'affrontement — même si, *par moments*, cela s'avère nécessaire...

“Par moments”. C'est pourquoi nous hésitons entre horizontalité et verticalité du rapport de pouvoir. Il faut éviter d'être

psychorigide, dogmatique et absolument convaincu, il vaut mieux être souple et nuancé. Il n'est pas sûr que le metteur en scène et le professeur, qui est un metteur en scène à sa façon (ou un chef d'orchestre, un patron, un cadre ou un coach!) doive *toujours* être démocrate (à cause du risque de démagogie) ou autocrate (à cause du risque de tyrannie). Il faut savoir alterner les deux postures, selon les situations, les individus, le matériau, le temps qui passe. Comme dit *L'Ecclésiaste*, dans *l'Ancien Testament*: il y a un temps pour... et il y a un temps pour... Question de nécessité d'action et de rythme.

5. *L'idée de responsabilité*

Elle fut invoquée plusieurs fois: professeurs, nous avons en charge des étudiants, et artistes, nous avons en charge un public — et il faut *faire avec* son public, et *faire son public*, comme on *fait son chemin*... Comme l'a dit John Lewandowski, il faut aussi le garder, le développer, l'instruire, le former, ce qui n'est pas facile avec ce théâtre non linéaire des *happenings*, des performances et des *ready-made*. Carmen Stanciu a rappelé le risque de déconnexion des performances, avec des auteurs et un public "hors sol" ... Mais c'est toujours le risque du *formalisme*.

Tel est le conflit entre l'éthique de la conviction — celle de l'artiste moderne, "cet enfant gâté" (Baudelaire) — et l'éthique de la responsabilité, celle du sens. La conviction est une croyance puissante, sûre de sa certitude, et souvent d'une certitude passionnelle ou pathologique (le fanatisme). Irriguée par l'idée de la toute-puissance de la victoire, elle croit avoir raison même contre le monde entier: convaincre, c'est "vaincre avec" ... Nietzsche dit: "ce n'est pas le doute, c'est la certitude qui rend fou". Staline et Hitler étaient des hommes de convictions, et vous savez que lorsqu'un homme politique meurt, on dit toujours que "c'était un homme de convictions". En français, il y a un jeu de mots cruel: c'était un *con-vaincu*, vaincu par ses convictions...

Voilà pourquoi, Irina Niculescu rappelait qu'il faut s'interroger, douter, être sceptique, suspendre son jugement, être attentif aux

questions, jusqu'à considérer la mise en scène comme une question à elle seule. Mine de rien, c'est déjà une vraie définition: la mise en scène comme *remise en question*.

La responsabilité, elle, n'est pas l'amplificateur des passions, c'est plutôt la modeste voix de la raison, orientée vers l'avenir, vers les conséquences de l'action. En voici ma définition: être responsable, c'est se tenir prêt à répondre à une question qui ne nous a pas encore été posée, mais qui nous le sera sûrement un jour... Pensez aux accidents domestiques, aux accidents de la route, à l'abandon des enfants... Elle suppose l'art de l'anticipation: elle pense les fins et les moyens de l'action, les dégâts collatéraux. Être responsable, c'est bien vouloir répondre devant des instances plus puissantes qui nous demanderont des comptes — Dieu, la conscience morale, autrui ou les futures générations (Hans Jonas, *Le principe Responsabilité*). Mais c'est vrai: pour faire de la responsabilité une cause à défendre, il faut en être convaincu, mais d'une conviction rationalisée. Le processus de rationalisation des actions d'enseignement, individuel ou collectif, comme ici, est capital. Sylvie Baillon se référait à Jacques Lassalle à propos de *postrationalisation de l'inattendu, de l'imprévu, de l'inouï...*

La responsabilité est comme la peinture chez Léonard de Vinci: c'est la "science des effets". Et nous autres Professeurs, nous devons nous soucier de ce savoir des effets sur nos étudiants, sur l'art de la Marionnette et sur son histoire, sur les institutions, sur l'état des rapports sociaux et politiques, sur l'état de la conscience sociale et sur nous-mêmes... Paulo Balardim dit que le théâtre d'*animation* est un théâtre hybride et subversif destiné à "penser la société".

C'est qu'il y a dans l'art un universel venant de l'œuvre toujours singulière: l'anima de l'UNIMA vise un *unanimité*, celui d'une humanité parlant de la seule voix de ses valeurs fondamentales — justice, dignité, liberté, vérité et paix. Si, pour Patricia Gomis, le petit canadien dit la même chose que le petit sénégalais, c'est qu'il y a un *universel de fait*, que l'art doit *révéler*. Vieille question: si l'art est fiction, montage, artifice, comment fait-il pour révéler

une vérité? Usant d'une métaphore photographique dans *Le Temps retrouvé*, Proust dit que l'art est le développement du négatif de notre vie. «Négatif» signifie soit l'envers de l'image développée dans la photographie (noir/blanc), soit la série des maux humains: guerre, famine, viol, mutilation sexuelle, esclavage, massacre, camp, travail forcé (cf. les œuvres de Stephen Mottram), exploitation, exclusion... Bref, le refoulé de l'invisible (Patricia Gomis et Didier Plassard).

Affaire de *vécu* (*Erlebnis*), donc. Le metteur en scène, sur fond de ce vécu, fait des expériences — des expérimentations (*Experiment*), des essais “pour voir” (*Versuch*). Les deux expériences apprennent, mais pas de la même manière, n'ayant pas la même forme ni la même finalité. *Workshops*, *ready-made*, performances, *happenings*, sont du côté des expérimentations volontaires (*Erfahrungen*), la mise en scène est du côté du vécu (*Erlebnis*), du côté de la vie et de la mise en scène de la vie. C'est de ce fonds que l'œuvre peut sortir (Fabrizio Montecchi: “J'ai 40 ans d'ombres dans ma tête”), il faut l'en extraire (Elmira Kurilenko). La mise en scène de la vie permet de révéler une vérité sur la vie vécue; comme l'œuvre d'art, elle est un “instrument d'écoute et d'optique” (Proust), elle fait voir et écouter, elle apprend ce que c'est que voir et écouter.

6. *Le statut du théâtre de Marionnettes, à partir de la mise en scène*

Cela fut abordé en deux points:

1° D'abord, le statut de l'objet marionnettique. L'art marionnettique ne se réduit pas à un annexe du théâtre en général: selon moi, c'est en réalité *l'art total d'aujourd'hui*, le carrefour de tous les autres arts (musique, chant et parole, danse, cirque, architecture, peinture, sculpture, couture, décoration, *design*, bricolage, littérature, récit, prosodie, poésie, cinéma, vidéo, éclairage...), et même des techniques les plus avancées (machines, intelligence artificielle, robots, algorithmes, drones...), qui troublent notre perception de la Marionnette, parce que, par hybridation, ils la *métamorphosent* et augmentent sa *plasticité*, ils la *démultiplient*, et ils modifient, par

le *montage*, ses échelles et ses espaces (Marek Waszkiel). Ce que montre le travail d'*Hotel Modern*, avec même cette dimension de *bricolage*, qui est capitale pour ce théâtre.

Didier Plassard a insisté sur le passage historique d'une stratégie des apparences à une valorisation (fétichiste?) de la *présence* et de l'*apparition*. Ana Alvarado parlait d'une "théâtralité élargie", d'une "post dramaticité" venant des révolutions qui touchent le statut de l'objet (Duchamp, Dada) et du signifiant, comme avec l'objet *marionnette numérique* (*marionnette virtuelle*, *marionnette augmentée*) chez Sylvie Baillon.

C'est que nous sommes de nouveau, après des décennies de romantisme du génie solitaire, dans la culture d'atelier, avec la coopération entre les divers corps de métiers. *Une culture d'atelier de la Renaissance augmentée...* Anciennes formes, mais nouveaux ingrédients... Le pédagogue, dit Fabrizio Montecchi, ne peut pas dire: "moi, moi, moi". La complexité de l'*objet marionnettique* nous contraint à revenir aux fondamentaux du travail collectif, qui passe par l'interrogation sur les nouveaux médias, sur le statut du metteur en scène et du professeur comme *maître*. Pour Mac Luhan, l'Ecole est un *lieu de résistance à la fascination des médias...*

2° Ensuite la finalité de ce théâtre, qui commande le sens de la mise en scène. Mme Van Dressen disait que le théâtre d'animation pouvait être joyeux ET amer. La joie de la création, l'amertume de devoir se battre pour défendre le réel artistique contre les forces de dissolution. Et Tito Lorefice a rappelé le devoir de défendre les intérêts de ce théâtre et ceux de l'Université publique — ce qui compte, plus que la démocratie, c'est la République (*res publica*, Chose publique). *Université* <=> universel. *Universel* et *République* sont solidaires: la démocratie, c'est la guerre des convictions, la dispute des opinions, le conflit des clans, la lutte des avis. La République, c'est, en principe, l'entente et la concorde sur ce qui est *commun* et qui vise à l'universel. Un jeu de mot en français dit: le monde universitaire, *uni-vers-Cythère*. Cariad Astles et Mario Pirabige s'interrogeaient: si ce monde de la Marionnette est un univers aux

dimensions infinies, comment faire pour que ce monde réponde au caractère “immonde” du monde réel? Anna Ivanova, Sylvie Baillon et Patricia Gomis parlaient du temps des catastrophes...

La Marionnette a une force singulière: elle sert de porte-voix, de haut-parleur, de mégaphone à l'auteur, convaincu ou responsable. On peut lui confier la charge d'une parole vraie et directe. Patricia Gomis dit que le déplacement (au sens de localisation de la source) de la voix permet à l'acteur de trouver sur scène une forme ironique d'innocence: “Ce qui sort de la bouche de la marionnette ne sort pas de la mienne”... Ce qui n'empêche pas certains Etats, faute de condamner les gens de théâtre, de brûler les marionnettes sur la place publique pour les punir de leur parole trop libre !... Après tout, à une époque, on immolait les animaux sur la place publique...

Hölderlin posait cette question: pourquoi des poètes en temps de détresse? *Pourquoi? c'est Warum?, pour quelle raison?, et aussi Wozu?, pourquoi faire? En vue de quoi?* Question de la finalité et du sens... Ce qui est en jeu, c'est la condition humaine historique. Veselka Kuncheva et Marieta Golomehova disaient que l'idée source devait être une *idée douloureuse*... Pour Raymond Queneau, dans le bonheur, il n'y a rien à raconter, parce que le bonheur est homogène: « Sans le malheur, il n'y aurait rien à raconter. Tous les récits viennent du malheur des hommes » (*Une histoire modèle*).

Cette question de la finalité nous oblige à ordonner hiérarchiquement les plans, dont chacun est nécessaire:

1° Le plan des matériaux et des formes — les *workshops* servent à l'éclairer et à le faire apprendre;

2° Le plan de l'illusion ludique, de la magie de l'animation (donner une apparence de vie à de l'inerte), de la transfiguration (Marthe Adam), du fantastique, du surréalisme, de la subversion des simulacres (Didier Plassard rappelle l'importance de Foucault — et de Deleuze, de Baudrillard ou de Philippe Quéau). La Compagnie brésilienne de Belo Horizonte, Pigmaliao Escultura que mexe, joue ainsi *La Philosophie dans le Boudoir (A Filosofia na alcova)* du Marquis de Sade sans choquer personne — *idem* pour

le film *Marquis* d'Henri Xhonneux et Roland Topor (1989); on peut couper la tête d'une marionnette puis la lui remettre... Du *phénomène* à l'*hallucination*, en passant par l'*apparence*, le *simulacre de la perception*, le *simulacre de la simulation* et l'*apparition*, voilà tout un programme de travail, qui concerne la bascule du réel;

3° Le plan du récit, de l'histoire à raconter, d'un certain processus narratif, qui mobilise poésie, interaction avec le public, jeu des signifiants-signifiés, des images, des métaphores (et des *sémaphores*, comme dit le *Trapusteros Teatro*), des métonymies;

4° Le plan de la mise en scène (même sans metteur en scène, dit Fabrizio Montecchi), de territoires (Marthe Adam), de l'invention d'un ou de plusieurs espaces;

5° Le plan symbolique, celui où, en principe, l'unification se fait, forme première de l'idéal d'unanimisme — la joie d'inventer rejoint la jouissance esthétique, le savoir-faire artistique produit la compréhension et le partage du public, signe d'une vraie réussite, d'une forme de perfection. Expérience rare, mais réelle. C'est ce plan symbolique qui sert de toile de fonds (le fonds comme source, fontaine et trésor de formes) de tout spectacle. C'est cet univers symbolique comme *éther du sens* auquel il faut se référer pour parler la même langue (celle de la Vérité, de la Justice, de la Paix, de la Dignité, de la Liberté...). Ainsi, lorsque Sylvie Baillon dit: "si notre monde s'écroule, qu'allons-nous raconter à nos enfants?", le fonds symbolique de cette question est déjà bien là, dans l'*Apocalypse* de St Jean selon Dürer.

Voilà pourquoi c'est une affaire de style singulier, chacun le sien. Pour Mauro Rodrigues, le choix d'une méthodologie de l'enseignement de la mise en scène relève d'un *choix esthétique*. C'est que "éthique et esthétique ne font qu'un" (Wittgenstein), parce qu'on enseigne les esprits, et pas les objets, même si les objets sont des signes, parce qu'on dirige les acteurs et non les marionnettes (Didier Plassard). Le malentendu est là: enseigner la mise en scène suppose d'enseigner aux esprits la mise en signes par d'autres esprits, signes que sont les objets, les corps, les personnages, les récits, etc.

Conclusion

Je voudrais enfin rendre à César ce qui est à César. Vous savez que les belles idées sont très rares. Aux yeux d'Anna Ivanova, la marionnette se situe à la limite, à la frontière d'un espace, comme un point extrême projeté à partir d'un espace vide. Elle est sur les deux bords, à cheval sur une ligne qu'elle trace elle-même, comme une gardienne, une sentinelle, qui trace son chemin de ronde et délimite un territoire. Comme ces *Anges* que Klee dessinait à la toute fin de sa vie comme un double de lui-même destiné à le protéger de l'angoisse et des douleurs de la maladie...

Quel territoire? Celui de la marionnette, celui de l'auteur? Celui de la mise en scène, oui, sûrement. Cette idée ne peut pas venir d'un théoricien pur, elle ne peut venir que d'un artiste. Car ce qui compte ici, ce n'est pas tant le jeu d'apparition/disparition de l'objet marionnettique, son statut de chose, d'objet, de personnage, de fantôme, de spectre. Ce qui compte, c'est la genèse de l'espace de la mise en scène et la puissance de traversée de l'objet marionnettique, de la vie à la mort, de l'inexpérience à l'expérience, du non préparé au préparé, du connu à l'inconnu et retour au connu. Ce qui compte, c'est le *passage*. Le mouvement déplace les lignes, qu'elle soient droites (celles du cône des rayons visuels et des rayons lumineux du théâtre d'ombres de Fabrizio Montecchi), ou courbes (celles des chorégraphies)... Le territoire de la mise en scène est chancelant, instable, variable, libre.

Cette idée relève d'une forme de magie, elle est, je crois, religieuse, en tant que la marionnette est ce corps placé à *l'avant garde de nous-mêmes*, comme un *éclaireur* et un *gardien* — c'est la fonction des grandes marionnettes d'Égypte ou de Babylone, dont on retrouve un écho chez Platon. Elle incarne la mentalité primitive, la mentalité archaïque ("la pensée sauvage" chez Lévi-Strauss), et que nous conservons, même si nous la refoulons. Et cette idée me paraît très *féminine*, car là où *Animus* impose sa pulsion d'emprise, sa volonté de puissance et remplit l'espace jusqu'à le saturer, *Anima* lâche prise, s'accommode du vide et s'appuie sur lui pour engendrer.

C'est peut-être cela, le germe de la création artistique. C'est une idée extrême-orientale (chinoise et japonaise), aussi, peut-être... Leibniz, influencé par les Jésuites de Chine, dit: l'important dans un arbre, ce ne sont pas les branches et les feuilles, c'est ce qu'il y a entre les branches et les feuilles...

Bref, la marionnette est ce *médium* qui vous sert à tracer, à engendrer l'espace dynamique et énergétique de la mise en scène, et ce sans le dire, en silence. Retour au *Bauhaus* (Klee, Kandinsky, Oskar Schlemmer): le mouvement de l'élément, tantôt libre (énergie sauvage), tantôt contraint (énergie liée) engendre l'espace (ligne, plan, volume). Défendons l'analogie: ce qui se présente par la Marionnette se présente aussi dans son enseignement.