

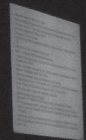
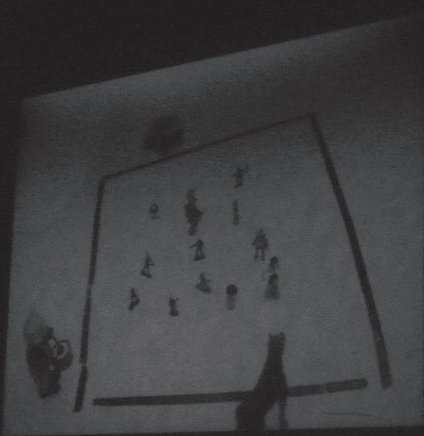
O autor, o bonequeiro e o bezerro de duas cabeças¹

Didier Plassard

Université Paul Valéry – Montpellier III (França)



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.



PÁGINA 70: Espectáculo *La Última Noche de la Humanidad* (2002) - Dirección: Emilio García Wehbi y Ana Alvarado - Foto: Alejandro le Roux.

PÁGINA 71: Espectáculo *Manifiesto de los Niños* (2007) - Grupo El periférico de Objetos - Dirección: Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Daniel Veronese - Foto: Phillipe Basté.



Resumo: O texto discute mudanças efetuadas na produção dramática do teatro de marionetes nos últimos anos, notadamente na França. Destaca as relações entre espetáculos de teatro de marionetes contemporâneo e dramaturgia, evidenciando que a crise da representação problematiza e enriquece as diferentes concepções de dramaturgia, o processo de criação de espetáculos, e a ideia de teatro de marionetes como manifestação artística.

Palavras-chave: Teatro de marionetes contemporâneo; dramaturgia; representação; marionetista.

Abstract: This text discusses changes in the dramatic production of puppet theatre in recent years, notably in France. It highlights the relations between contemporary puppet theatre and dramaturgy, revealing that the crisis of representation questions and enriches various concepts of dramaturgy, the process of creation of spectacles and the idea of puppet theatre as artistic manifestation.

Key-words: Contemporary puppet theatre; dramaturgy; performing; puppetry.

*O mais belo dos nossos mitos não é nem Faust nem Don Juan,
mas o MITO DE PINÓQUIO.*
Valère Novarina²

Esperado há muito tempo, antecipado por alguns raros exploradores como Dominique Houdart e Jeanne Heuclin em

² NOVARINA, Valère. *Devant la parole*. Paris: POL, 1999. p. 80.

sua longa colaboração com Gérard Lépinois, ou François Lazaro em seu diálogo com Daniel Lemahieu, preparado por artigos³, encontros e oficinas⁴, a aproximação entre o teatro de marionetes⁵ e as novas escritas teatrais de língua francesa se tornou, hoje em dia, uma realidade cada vez mais perceptível, cada vez mais bem compartilhada. Não resta dúvida alguma, a esse respeito, que o papel pioneiro de instituições como o *Institut International de la Marionnette*, em Charleville-Mézières, ou, mais recentemente, THEMMA e o *Centre National des Écritures du Spectacle*, em Villeneuve-lès-Avignon, deve ser considerado como um dos fatores determinantes dessa evolução: de fato, o estilhaçamento e a fragilidade endêmicos das companhias de bonequeiros, refugiadas massivamente no terreno da adaptação ou da montagem quando elas não compõem *de per se* os próprios textos, não as predispõem muito à experimentação de escritas mais exigentes; e, quando elas se arriscam a fazer isso por iniciativa própria, o temor dos programadores com relação aos autores visivelmente contemporâneos contribui bem pouco para estimulá-las. Portanto, a mudança que vemos iniciar-se resulta de uma política voluntarista de formação, de encomenda, de convite, de pôr em relação indivíduos e experiências, em torno da qual é de esperar que se estabeleça uma relação mais madura entre escritores e bonequeiros, e que cessem as práticas ainda excessivamente disseminadas de apropriação inconfessada, de acumulação heteróclita e de todas as formas de bricolagem dos materiais textuais.

³ Ver em particular as contribuições de Daniel Lemahieu, de Philippe Mínyana ou as minhas próprias no número 8 de *Puck* (Écritures, dramaturgies). Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995; ainda de Daniel Lemahieu, «Écrire pour la marionnette», *Mû*, n°6, julho de 1996; ou, na mesma revista, o dossiê «De nouvelles voix pour la marionnette» (n°13, julho de 1998).

⁴ Ver Cyril BOURGOIS, «Les préoccupations des jeunes marionnettistes», in *Alternatives théâtrales*, n°65-66 (Le théâtre dédoublé). Bruxelles, novembro de 2000. p. 90-91.

⁵ Na França, o «teatro de marionetes» abarca todas as formas de expressão dentro do campo artístico que no Brasil se denomina, atualmente, «teatro de animação». (N. dos tradutores.).

Entrada dos autores

Observada a partir do estrangeiro, ou simplesmente no esquecimento da história recente da cena francesa, sem dúvida uma situação como essa parece dificilmente compreensível, e as apostas de uma entrada dos textos de Didier-Georges Gabily, Philippe Minyana, Roland Fichet, Kossi Efoui, Valère Novarina, Matei Visniec no repertório dessas companhias ou no âmbito dessas experimentações correm o risco de ser insuficientemente percebidas. Com efeito, não se trata apenas, para os bonequeiros (ainda que, aliás, tal objetivo nem sempre seja alcançado), de adquirir uma legitimidade simbólica maior e uma visibilidade institucional melhor, libertando-se dos territórios exíguos da infância ou do folclore, nos quais regularmente se tende a encerrá-los. O que está em jogo no encontro do teatro de bonecos e das escritas contemporâneas interessa também, e em primeiro lugar, a estes últimos, em suas dimensões artísticas particulares.

Por razões históricas, que seria demasiado longo desenvolver aqui, mas entre as quais se deve contar pelo menos a demolição sistemática dos códigos dramáticos chefiada pelos autores dos anos de 1950, assim como a tomada de poder exclusiva dos encenadores no decorrer das duas décadas seguintes⁶, a escrita

⁶ Evidentemente, o meu propósito não é instruir um processo, mas ressaltar as grandes linhas de uma evolução cuja responsabilidade não cabe inteiramente nem aos encenadores nem aos diretores dos centros dramáticos. Nos anos de 1960 e de 1970, a utopia da criação coletiva e o projeto do teatro-documento contribuíram amplamente para essa perda de visibilidade de uma geração inteira de autores que, por sinal, não deixavam de escrever nem de ser representados. As próprias subvenções institucionais deram as costas aos escritores de teatro: Robert Abirached lembrava recentemente (intervenção na *Mousson d'été, Pont-à-Mousson*, 27 de agosto de 2000) que durante os anos de 1970 o auxílio para a primeira peça havia deixado provisoriamente de ser atribuído ao autor e fora atribuído ao encenador que criasse uma obra contemporânea. A partir daí, era tentador para a equipe artística ela própria se instituir como «autora» do espetáculo. Se acrescentarmos a isso o desaparecimento, durante uma década, dos textos teatrais contemporâneos do catálogo das editoras, compreender-se-á que o barulho da mídia tenha criado, então, a lenda de uma «morte» dos autores dramáticos.

teatral de língua francesa, de 1965 a 1985 aproximadamente, pôde parecer astênica na opinião do observador apressado ou desatento, e a profissão de autor dramático pôde parecer cair no esquecimento. Até o início dos anos de 1990, jornais e revistas ainda continuavam a dedicar dossiês ou editoriais ao tema amplamente gasto do desaparecimento dos autores⁷, e um encenador jovem podia declarar:

Há muito poucos grandes autores por época. No período de Tchékhev, pois bem... Há Tchékhev! Depois vêm Brecht, depois talvez um ou dois mais. Hoje em dia? Heiner Müller, Thomas Bernhard... Talvez não mais que isso. Mas não importa. Sempre se tem bastante matéria com toda a literatura teatral. O autor de teatro no sentido clássico é uma noção que talvez já não tenha muito sentido hoje em dia.⁸

Paradoxalmente, é nesse contexto geral de indiferença ou de suspeição a respeito da escrita teatral contemporânea, que uma nova geração de autores, que se impõe progressivamente a partir da metade dos anos de 1980⁹, vai na direção de uma radicalidade estética e de uma poeticidade a que nenhuma dramaturgia

⁷ Ver, por exemplo « Théâtre, où sont tes auteurs? » (*Calades*, suplemento do n°142, Nîmes, verão de 1993), « Plus d'auteurs? » (*Cripure*, número especial. Paris, outubro de 1992). Já em 1969 uma dezena de autores dramáticos, entre os quais Gabriel Cousin, Marguerite Duras, Jean-Claude Grumberg, Victor Haïm, assinavam um *Manifeste d'Amiens* que começava com estas palavras: « Já não existem autores na França ». Repetida com tanta frequência, essa cantilena acabara por fazer com que duvidássemos da nossa própria existência » (texto reproduzido in *Auteurs dramatiques d'aujourd'hui*, Trois cailloux / Maison de la Culture d'Amiens, 1984. p. 192); essa « cantilena », que se tornou muito mais rara de uns anos para cá, por vezes ainda volta, como nas páginas do jornal *Libération*, no mês de julho de 2001.

⁸ Stéphane BRAUNSCHEWIG, entrevista com Marie van Hamme, in *Calades*, Nîmes, novembro de 1992.

⁹ Não que novas gerações de autores (Jean-Claude Grumberg, Jean-Paul Wenzel, Daniel Besnehard, Copi, Enzo Cormann...) tenham deixado de aparecer no decurso das décadas anteriores; mas uma mutação decisiva ocorreu quando Patrice Chéreau encenou as peças de Bernard-Marie Koltès e os Festivals de Outono e de Avignon inscreveram em seus programas várias criações simultâneas de textos de Valère Novarina.

(exceto as de língua alemã) na mesma época não se aventurou tão massivamente. O primado da fábula, a restituição realista (e até naturalista) dos modos de vida contemporâneos, o engajamento político ou social explícito, essas dimensões essenciais da criação teatral de hoje, na maior parte dos nossos vizinhos europeus, estão aqui como que suspensas em proveito de uma exploração dupla: a dos poderes da língua, ou mais exatamente da palavra, por um lado; e a dos protocolos da representação, por outro.

As duas explorações utilizam os caminhos mais diversificados. Ambas, porém, partem da mesma recusa: a da laminação da língua e do imaginário pela pressão dos modelos que as mídias veiculam. Do lado da palavra, pode ser o desbordamento da personagem por uma memória que a submerge, a falha que se desenha entre o realismo da situação dramática e o desenvolvimento lírico do diálogo, o recorte em versos livres da frase, as distorções sintáticas e os neologismos, o entrelaçamento dos registros expressivos, dos falares regionais e das línguas. Do lado da representação observa-se, por exemplo, o deslocamento do texto em fragmentos narrativos, dramáticos e líricos (o que Jean-Pierre Sarrazac, em *L'Avenir du drame*¹⁰ [O Futuro do Drama], denomina a rapsodização das escritas contemporâneas), a transformação das didascálias em narração subjetiva, a não-atribuição das réplicas e, de modo geral, todos os procedimentos pelos quais o autor, longe de facilitar a passagem para o palco, parece, ao contrário, multiplicar os obstáculos ou os desafios à engenhosidade do encenador.

Dito isso, em que podemos supor que esses textos interessam ao teatro de bonecos, e em que bases específicas se construiu a relação nascente entre os bonequeiros e os autores de hoje? Evidentemente, não se trata, aqui, de trazer uma resposta geral e definitiva para essas questões, mas, antes, de esboçar hipóteses de reflexão capazes de esclarecê-las a partir de algumas propostas artísticas recentes.

¹⁰ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, nova edição. Belfort: Circé poche, 1999.

Marionete e crise da representação

A primeira característica do teatro de bonecos contemporâneo, se examinarmos a sua história na segunda metade do século XX, é fazer com que coexistam vários modos de figuração da pessoa humana no mesmo espetáculo. Já o desenvolvimento da manipulação à vista, ligada à descoberta do *bunraku* pelos ocidentais, leva à instituição de uma dupla presença cênica que, justamente, realiza um movimento inverso ao movimento do teatro japonês: enquanto o mestre de *bunraku* e os seus assistentes aprenderam a arte de se afastar inteiramente atrás de seu boneco, «estrela falante e irradiante», como Paul Claudel o chamava¹¹, os bonequeiros que escolhem atuar à vista fora desse quadro tradicional assumem também o estatuto de atores, quer dizer presenças concretas, ativas (e, no melhor dos casos, integradas à dramaturgia do espetáculo) ao lado da figura que eles animam. Doador de vida que não se deixa esquecer inteiramente, o manipulador acompanha o boneco no desenvolvimento da ação dramática da qual se torna, assim, segundo os casos, personagem, narrador ou testemunha.

Somando-se a essa absorção do bonequeiro dentro do universo ficcional, a heterogeneidade das técnicas de manipulação, como a alternância entre cenas interpretadas por atores e cenas representadas por bonecos, cria um nível de complexidade suplementar na economia da representação. Assim, na maioria das vezes, o teatro de bonecos contemporâneo aparece como um campo de tensões simultâneas entre diferentes planos de existência, diferentes modos figurativos, diferentes registros da presença cênica: sombras, marotes, projeções, bonecos de fio, de haste e de luva, atores, objetos extraídos da vida cotidiana, esculturas cinéticas, *assemblages* efêmeras, animais vivos ou mortos, imagens de vídeo ou geradas pelo computador compõem o pessoal heteróclito dessas distribuições, acrescentando

¹¹ Paul CLAUDEL, « Bounrakou », in Didier PLASSARD (éd.), *Les Mains de lumière*, antologia dos escritos sobre a arte da marionete. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996. p. 79.

à caracterização dramaturgica da personagem as especificações trazidas pela elaboração plástica da figura.

É fácil adivinhar, nesse ponto, em que terreno pode ocorrer, no essencial, o encontro dos textos de autores dos anos de 1980-2010 com as formas contemporâneas do teatro de bonecos: o das analogias de estruturas entre a rapsodização das escritas, por um lado, e a mestiçagem dos modos de figuração, por outro. O encastramento da representação em bonecos dentro da narração pelo manipulador-ator, a co-presença em cena de vários registros de encarnação, as interações entre o bonequeiro e as figuras que ele anima, toda a gama das possibilidades abertas pelo estilhaçamento das técnicas tradicionais da empanada e a sua reinvenção permanente cria os equivalentes cênicos (não somente visuais, mais também proxêmicos, cinéticos, sonoros) da fragmentação dos textos, dos deslocamentos da enunciação e da heterogeneidade dos discursos. Foi o caminho seguido, por exemplo, pela encenação de *Hamlet-machine*, de Heiner Müller, por *El Periférico de Objetos*¹²; pela encenação de *Contention*, de Didier-Georges Gabily, por Lucie Nicolas¹³; pelas pequenas formas de Renaud Herbin et Julika Mayer a partir de textos de Gilles Aufray, Kossi Efoui, Roland Fichet e Lothar Trolle¹⁴.

Assim o teatro de bonecos explora, pelos meios que lhe são próprios (quer dizer, em particular, a concentração extrema dos olhares e, em corolário, a possibilidade de carregar de sentido e de emoção o mais ínfimo deslocamento, a mais leve transformação da imagem cênica), a crise da representação já comunicada, por sua vez, pelas

¹² Heiner MÜLLER, *Hamlet-machine*, direção de Daniel Veronese, El Periférico de Objetos, espetáculo criado em 1995; apresentado no Festival de Avignon em julho de 1999.

¹³ Didier-Georges GABILY, *Contention* (un baisser de rideau), direção de Lucie Nicolas, apresentado no Théâtre National de Bretagne (Festival Mettre en scène), em Rennes, novembro de 2000.

¹⁴ Espetáculos criados no âmbito de *Naissances / Le Chaos du nouveau*, manifestação organizada pelo Théâtre de Folle Pensée, na Passerelle - Scène nationale de Saint-Brieuc, em março de 2000.

dramaturgias atuais¹⁵. Espetáculo em que o surgimento da figura comanda e engole a totalidade do seu ser, em seus desenvolvimentos contemporâneos essa arte formula a própria questão da mimese, recusando (e até desacreditando) toda e qualquer forma de relação estável ou transparente entre a cena e o mundo. Ainda mais: o que hoje fundamenta a eficácia teatral do boneco consiste, em grande parte, na exibição de um reflexo derrisório, sinistro ou inquietante da nossa humanidade. Ou por ela ser muito estranhamente parecida, assumindo os traços do duplo ou do manequim, seja por ela propor apenas um simulacro inverossímil, feito de materiais ajuntados, de pedaços heteróclitos, a imagem que nos remete obriga-nos a reconhecer-nos naquilo em que geralmente nos recusamos a nos projetar: nas figuras do deslocamento, da reificação, da alienação, mas também da degradação no obscuro, da semelhança com os materiais de refugio, da viscosidade no silêncio e na morte. Corpo-objeto, corpo-fragmento, corpo-cadáver, o boneco assim reúne, na sua própria construção, muitos motivos que atravessam as escritas teatrais contemporâneas. Ele nos obriga, por esse desvio, a olhar-nos tal qual evitamos ver-nos, e faz com que lembremos de que toda e qualquer representação (e sobretudo aquela que, aparentemente, menos se distancia de nossa aparência exterior) procede de uma reelaboração arbitrária.

A insubmissão à figura humana

A meu ver, é sobretudo nesta última perspectiva que se deve examinar a encenação feita por Zaven Paré e Allen S. Weiss do *Théâtre des oreilles*, «peça radiofônica para marionete eletrônica» segundo textos de Valère Novarina¹⁶. Inteiramente subtendida pela

¹⁵ Tomo a liberdade de remeter, nesse ponto, ao meu artigo «Valère Novarina, Didier-Georges Gabily: pour un potlatch des représentations», publicado na revista *Études théâtrales*, n° 19, Louvain-la-Neuve, dezembro de 2000, p. 67-76.

¹⁶ V. NOVARINA, *Theater of the Ears*, direção de Zaven Paré et Allen S. Weiss, criação em outubro de 1999 no California Institute of the Arts, Los Angeles; a versão francesa, *Le Théâtre des oreilles*, foi criada em 6 de junho de 2001 no Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières).

inquietação de ter nascido como que pelo questionamento incessante do caminho que une a palavra e a carne, a escrita novariniana encontra no fato de pôr em ação corpos forçados, marionetizados, um modo de visualização cômico a que os encenadores — e o autor em primeiro lugar, nas suas próprias realizações cênicas — já recorreram: membros e tronco de fantoche encimados pela cabeça de um ator, em *La Chair de l'homme* [A Carne do Homem] e *L'Origine rouge* [A Origem Vermelha]¹⁷; intérpretes prisioneiros da Máquina de dizer Aí Está (uma tábua larga que apertava a cintura deles, ao mesmo tempo mesa de jornalista e tela de televisão) nessa mesma *L'Origine rouge* [A Origem Vermelha]; silhuetas encilhadas dentro de figurinos inacreditáveis, sacudidas por ritmos burlescos, em *L'Opérette imaginaire* [A Opereta Imaginária]¹⁸. Pela primeira vez, porém, o *Théâtre des oreilles* decide articular um ao outro, um texto de Novarina e uma proposta cênica construída exclusivamente a partir de intérpretes artificiais: um «clone eletrônico» do autor e três alto-falantes pequenos montados sobre rodinhas, sendo o conjunto dirigido à distância por um bonequeiro (Mark Sussmann) parcialmente visível atrás da parede envidraçada da sua cabine técnica.

Constituída de uma moldagem da cabeça de Valère Novarina, sobre a qual é projetada, de dentro, uma imagem com três dimensões do seu rosto, a figura central desse dispositivo assenta num palco circular, montado, por sua vez, num pé telescópico. À altura do peito está fixada a radiografia de uma caixa torácica que se ilumina por intermitência, mimando a respiração daquele estranho robô. «Retrato do autor como fenômeno de feira, como

¹⁷ *La Chair de l'homme* e *L'Origine rouge* foram, ambas, criadas no Festival de Avignon, respectivamente em julho de 1995 e em julho de 2000, numa direção do autor. Sobre as origens da feira constante desse procedimento cênico, ver D. PLASSARD, «Kantor, Gably, Novarina : fragiles territoires de l'humain», in *Puck*, n°11 (Interférences), Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1998. p. 10-16.

¹⁸ V. NOVARINA, *L'Opérette imaginaire*, direção de Claude Buchvald, criada no Quartz (Brest) em setembro de 1998.

bezerro de duas cabeças», como Novarina o apresenta¹⁹, esse boneco se anima, essencialmente, por meio dos movimentos das pálpebras, dos olhos e da boca, movimentos sempre bruscos e mecânicos, contrastando com as lentas pulsações luminosas que parecem às vezes levantar, como pulmões de verdade, a imagem radiográfica, assim como uma grande esfera laranja suspensa acima da cena. Não a cabeça falante, à maneira dos oráculos antigos, das invenções fabulosas de Roger Bacon e de Alberto, o Grande, ou dos autômatos que o abade Mical apresentou à Academia das Ciências em 1783²⁰, mas cabeça que escuta, que espreita, essa figura do autor, desconcertante e ao mesmo tempo absurda (especialmente devido a um nariz superdimensionado e como que postiço, produto de um falso acoplamento na projeção em três dimensões), evidencia primeiramente a utopia de uma cena com uma escrita inteiramente atravessada pelo fluxo da língua, tal como Novarina frequentemente a descreveu:

Como o ator, procuro o dismantelamento de si: retirar-se, deixar a nossa língua falar, deixar as cores pintarem, deixar as palavras pensarem... (...) Trata-se de receber, não de transmitir, comunicar, expressar. Tornar-se o captador de tudo... aquele que está aberto, ofertado.²¹

Assim, nunca existe coincidência entre os movimentos dos lábios e as frases que chegam até nós; cada uma destas últimas constrói o seu espaço próprio graças à encenação sonora elaborada por Jon Gottlieb: aqui, o duplo eletrônico do escritor é uma alegoria do ser de linguagem, oco, remodelado pelo mistério da palavra que o cerca — por mais que este último fosse representado (também) com a aparência cômica de três alto-falantes com chiado, deslocando-

¹⁹ Durante o debate público depois da representação de 6 de junho de 2001 no Institut International de la Marionnette.

²⁰ Ver Alfred CHAPUIS, Édouard GÉLIS, *Le Monde des automates*. Paris: Impr. Blondel-La Bougery, 1928. p. 201-211.

²¹ V. NOVARINA, *Devant la parole*. p.63.

se de uma extremidade à outra do palco como os brinquedos teleguiados de uma criança. Envolvido como nós por uma camada de vozes amplificadas, reverberadas, sem timbre, esse homem-tronco de rosto de holograma desperta progressivamente à escuta dessas vozes, até repeti-las mentalmente; no fundo da cena, enquanto isso, entre a ação cênica e os textos gravados, Mark Sussman dispõe com destreza breves analogias que prolongam furtivamente as imagens verbais, às vezes não sem ironia: assim, quando começa a descascar uma banana, e depois a comê-la enquanto ressoam as exortações da *Lettre aux acteurs* [Carta aos Atores] («Não devemos bancar os inteligentes, mas pôr para trabalhar os ventres, os dentes, os maxilares»²²), a imagem mental de um chimpanzé num laboratório vem sub-repticiamente se sobrepor à do cientista louco que ele sugere em outros momentos da representação.

Se o fato de pôr em ação essa marionete eletrônica parece, à primeira vista, expulsar o ser humano do palco do teatro, reduzindo a sua figuração à animação de um simulacro perturbador, mas inacabado, este nem por isso deixa de promover, com humor, o retorno dos micro-acontecimentos que cercam o desempenho desse “*corps sans organe*” [corpo sem órgão], tal como Antonin Artaud o poderia ter sonhado. Sobretudo, a estranha hibridação entre o desnudamento da aparelhagem técnica ou a mecanicidade acentuada dos movimentos da marionete, por um lado, e a reprodução ilusionista daquilo que é vivo (vozes gravadas, traços do rosto, respiração), por outro lado, cria as condições de uma percepção desdobrada – senão desacelerada – da representação, tornando a atuar nesta outra cena os efeitos de recorte, de dissociação, de evisceração que operam na escrita teatral de Novarina. Como o ator vivo, mas por outros caminhos, o intérprete artificial “se insubmete à imagem humana²³”, construindo uma máquina de representar que, pelo seu próprio funcionamento, nos leva a ver se destruir e se reconstruir o rosto daquilo que somos.

²² V. NOVARINA, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*. Paris: POL, 1989. p.10.

²³ V. NOVARINA, «Pour Louis de Funès», *ibid.*, p.150.

L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes

Didier Plassard

Université Paul Valéry – Montpellier III

*Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust ni Don Juan,
mais le MYTHE DE PINOCCHIO.*

Valère Novarina¹

Attendu depuis longtemps, anticipé par quelques rares explorateurs tels que Dominique Houdart et Jeanne Heuclin dans leur longue collaboration avec Gérard Lépinos, ou bien François Lazaro dans son dialogue avec Daniel Lemahieu, préparé par des articles², des rencontres, des ateliers³, le rapprochement du théâtre de marionnettes et des nouvelles écritures théâtrales de langue française est devenu aujourd'hui une réalité de plus en plus perceptible, de mieux en mieux partagée. Nul doute, à ce point, que le rôle pionnier d'institutions telles que l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières ou, plus récemment, THEMMA et le Centre National des Écritures du Spectacle à Villeneuve-lès-Avignon, doit être considéré comme l'un des facteurs déterminants de cette évolution : en effet, l'éclatement et la fragilité endémiques des compagnies de marionnettistes, réfugiées massivement sur le terrain de l'adaptation ou du montage quand elles ne composent pas elles-mêmes leurs textes, ne les prédisposent guère à l'expérimentation d'écritures plus exigeantes ; et, lorsqu'elles s'y risquent de leur propre initiative, la frilosité des programmeurs à l'égard des auteurs immédiatement contemporains contribue assez peu à les encourager. Le changement que nous voyons s'amorcer résulte donc bien d'une politique volontariste de formation, de commande, d'invitation, de mise en relation d'individus et d'expériences, au terme de laquelle il faut espérer que s'établira une relation plus mature entre écrivains et marionnettistes, et que cesseront les pratiques encore trop répandues de l'emprunt inavoué, de l'accumulation

¹ Valère NOVARINA, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p.80.

² Voir en particulier les contributions de Daniel Lemahieu, de Philippe Minyana ou de moi-même au numéro 8 de *Puck* (Écritures, dramaturgies), Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1995 ; de Daniel Lemahieu encore, « Écrire pour la marionnette », *Mû*, n°6, juillet 1996 ; ou, dans cette même revue, le dossier « De nouvelles voix pour la marionnette » (n°13, juillet 1998).

³ Voir Cyril BOURGOIS, « Les préoccupations des jeunes marionnettistes », in *Alternatives théâtrales*, n°65-66 (Le théâtre dédoublé), Bruxelles, novembre 2000, pp.90-91

hétéroclite et de toutes les formes du bricolage des matériaux textuels.

Entrée des auteurs

Observée depuis l'étranger, ou bien simplement dans l'oubli de l'histoire récente de la scène française, une telle situation apparaît sans doute difficilement compréhensible, et les enjeux d'une entrée des textes de Didier-Georges Gabily, Philippe Minyana, Roland Fichet, Kossi Efoui, Valère Novarina, Matei Visniec au répertoire de ces compagnies ou sur le terrain de ces expérimentations risquent d'être insuffisamment perçus. En effet, il ne s'agit pas seulement, pour les marionnettistes (même si par ailleurs cet objectif n'est toujours pas atteint), d'acquérir une plus grande légitimité symbolique et une meilleure visibilité institutionnelle en s'affranchissant des territoires exigus de l'enfance ou du folklore à l'intérieur desquels on tend régulièrement à les renfermer. Ce qui est en jeu dans la rencontre du théâtre de marionnettes et des écritures contemporaines intéresse aussi et au premier chef ces dernières, dans leurs dimensions artistiques particulières.

Pour des raisons historiques qu'il serait trop long de développer ici, mais au nombre desquelles il faut au moins compter la démolition systématique des codes dramaturgiques conduite par les auteurs des années 1950, ainsi que la prise de pouvoir exclusive des metteurs en scène au cours des deux décennies suivantes⁴, l'écriture théâtrale de langue française a pu, de 1965 à 1985 environ, paraître asthénique aux yeux de l'observateur pressé ou inattentif, et la profession d'auteur dramatique sembler tomber dans l'oubli. Jusqu'au début des années 1990 encore, journaux et magazines continuaient de consacrer des dossiers ou des éditoriaux sur le thème largement rebattu de la disparition des auteurs⁵, et un jeune metteur en scène pouvait déclarer :

⁴ Mon propos n'est évidemment pas d'instruire un procès, mais de dégager les grandes lignes d'une évolution dont ni les metteurs en scène ni les directeurs des centres dramatiques ne portent l'entière responsabilité. Dans les années 1960 et 1970, l'utopie de la création collective et le projet du théâtre-document ont largement contribué à cette perte de visibilité de toute une génération d'auteurs qui, par ailleurs, ne cessaient ni d'écrire ni d'être joués. Les aides institutionnelles, elles-mêmes, se sont détournées des écrivains de théâtre : Robert Abirached rappelait récemment (intervention à la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, 27 août 2000) qu'au cours des années 1970 l'aide à la première pièce avait provisoirement cessé d'être attribuée à l'auteur pour l'être au metteur en scène qui créait une œuvre contemporaine. Il était tentant pour l'équipe artistique, dès lors, de s'instituer elle-même « auteur » du spectacle. Si l'on ajoute à cela la disparition pendant une décennie des textes théâtraux contemporains au catalogue des maisons d'édition, on comprend que la rumeur médiatique ait alors créé la légende d'une « mort » des auteurs dramatiques.

Il y a très peu de grands auteurs par époque. Sur la période de Tchekhov, eh bien... il y a Tchekhov! Après viennent Brecht, puis peut-être un ou deux autres. Aujourd'hui? Heiner Müller, Thomas Bernhard... Peut-être pas plus que ça. Mais ça n'est pas grave. On a toujours assez de matière avec toute la littérature théâtrale. L'auteur de théâtre dans le sens classique est une notion qui n'a peut-être plus beaucoup de sens aujourd'hui.⁶

De manière paradoxale, c'est dans ce contexte général d'indifférence ou de soupçon à l'égard de l'écriture théâtrale contemporaine qu'une nouvelle génération d'auteurs, qui s'impose progressivement à partir du milieu des années 1980⁷, s'engage sur la voie d'une radicalité esthétique et d'une poéticité où aucune dramaturgie (celles de langue allemande exceptées) ne s'est à la même époque aussi massivement aventurée. Le primat de la fable, la restitution réaliste (voire naturaliste) des modes de vie contemporains, l'engagement politique ou social explicite, ces dimensions essentielles de la création théâtrale d'aujourd'hui chez la plupart de nos voisins européens sont ici comme suspendues au profit d'une double exploration : celle des pouvoirs de la langue, ou plus exactement de la parole, d'une part ; et celle des protocoles de la représentation, d'autre part.

L'une et l'autre de ces explorations empruntent les chemins les plus diversifiés. Toutes deux, cependant, partent d'un même refus : celui du laminage de la langue et de l'imaginaire sous la pression des modèles que véhiculent les média. Du côté de la parole, ce peut être le débordement du personnage

⁵ Voir par exemple « Théâtre, où sont tes auteurs? » (*Calades*, supplément au n°142, Nîmes, été 1993), « Plus d'auteurs? » (*Cripure*, numéro spécial, Paris, octobre 1992). En 1969 déjà, une dizaine d'auteurs dramatiques parmi lesquels Gabriel Cousin, Marguerite Duras, Jean-Claude Grumberg, Victor Haïm, signaient un *Manifeste d'Amiens* commençant par ces mots : « 'Il n'y a plus d'auteurs en France'. Cette chanson si souvent reprise avait fini par nous faire douter de notre propre existence » (texte reproduit in *Auteurs dramatiques d'aujourd'hui*, Trois cailloux / Maison de la Culture d'Amiens, 1984, p.192) ; devenue beaucoup plus rare depuis quelques années, cette « chanson » fait néanmoins parfois encore retour, comme dans les pages du journal *Libération* au mois de juillet 2001.

⁶ Stéphane BRAUNSCHWEIG, entretien avec Marie van Hamme, in *Calades*, Nîmes, novembre 1992.

⁷ Non que de nouvelles générations d'auteurs (Jean-Claude Grumberg, Jean-Paul Wenzel, Daniel Besnehard, Copi, Enzo Cormann...) aient cessé d'apparaître au cours des décennies précédentes ; mais une mutation décisive s'est accomplie lorsque Patrice Chéreau a mis en scène les pièces de Bernard-Marie Koltès et que les Festivals d'Automne et d'Avignon ont inscrit à leurs programmes plusieurs créations simultanées de textes de Valère Novarina.

par une mémoire qui le submerge, la faille qui se dessine entre le réalisme de la situation dramatique et le développement lyrique du dialogue, la découpe en vers libres de la phrase, les distorsions syntaxiques et les néologismes, l'entrelacement des registres expressifs, des parlers régionaux et des langues. Du côté de la représentation, on observe par exemple la dislocation du texte en fragments narratifs, dramatiques et lyriques (ce que Jean-Pierre Sarrazac, dans *L'Avenir du drame*⁸, nomme la *rhapsodisation des écritures contemporaines*), la transformation des didascalies en narration subjective, la non-attribution des répliques et, de façon générale, tous les procédés par lesquels l'auteur, loin de faciliter le passage au plateau, semble au contraire multiplier les obstacles ou les défis à l'ingéniosité du metteur en scène.

Ceci établi, en quoi pouvons-nous supposer que ces textes intéressent le théâtre de marionnettes, et sur quelles bases spécifiques la relation naissante entre les marionnettistes et les auteurs d'aujourd'hui s'est-elle construite? Il ne s'agit évidemment pas, ici, d'apporter une réponse générale et définitive à ces questions, mais plutôt d'esquisser des hypothèses de réflexion capables de les éclairer à partir de quelques propositions artistiques récentes.

Marionnette et crise de la représentation

La première caractéristique du théâtre de marionnettes contemporain, si l'on examine son histoire dans la deuxième moitié du vingtième siècle, est de faire coexister à l'intérieur d'un même spectacle plusieurs modes de figuration de la personne humaine. Déjà le développement de la manipulation à vue, lié à la découverte par les Occidentaux du bunraku, conduit à l'institution d'une double présence scénique qui, justement, accomplit un mouvement inverse de celui du théâtre japonais : tandis que le maître de bunraku et ses assistants ont appris l'art de s'effacer entièrement derrière leur poupée, cette « étoile parlante et rayonnante » comme l'appelait Paul Claudel⁹, les marionnettistes qui choisissent de jouer à vue hors de ce cadre traditionnel prennent aussi le statut d'acteurs, c'est-à-dire de présences concrètes, agissantes (et, dans le meilleur des cas, intégrées à la dramaturgie du spectacle) à côté de la figure qu'ils animent. Donneur de vie ne se laissant pas entièrement oublier, le manipulateur accompagne la marionnette dans le développement de l'action dramatique dont il devient ainsi, selon les cas, personnage, narrateur ou témoin.

⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, nouvelle édition, Belfort, Circé poche, 1999.

⁹ Paul CLAUDEL, « Bunrakou », in Didier PLASSARD (éd.), *Les Mains de lumière*, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996, p.79.

S'ajoutant à cette absorption du marionnettiste à l'intérieur de l'univers fictionnel, l'hétérogénéité des techniques de manipulation, comme l'alternance entre scènes jouées par des comédiens et scènes jouées par des marionnettes, crée un niveau de complexité supplémentaire dans l'économie de la représentation. Ainsi le théâtre de marionnettes contemporain apparaît-il le plus souvent comme un champ de tensions simultanées entre différents plans d'existence, différents modes figuratifs, différents registres de la présence scénique : ombres, marottes, projections, marionnettes à fils, à tiges et à gaine, acteurs, objets extraits de la vie quotidienne, sculptures cinétiques, assemblages éphémères, animaux vivants ou morts, images vidéo ou générées par ordinateur composent le personnel hétéroclite de ces distributions, ajoutant à la caractérisation dramaturgique du personnage les spécifications apportées par l'élaboration plastique de la figure.

On devine aisément, à ce point, sur quel terrain peut se jouer pour l'essentiel la rencontre des textes d'auteurs des années 1980-2010 avec les formes contemporaines du théâtre de marionnettes : celui des analogies de structures entre la rhapsodisation des écritures d'une part et le métissage des modes de figuration d'autre part. L'enchâssement de la représentation en marionnettes à l'intérieur de la narration par le manipulateur-acteur, la co-présence sur la scène de plusieurs registres d'incarnation, les interactions entre le marionnettiste et les figures qu'il anime, toute la gamme des possibilités ouvertes par l'éclatement des techniques traditionnelles du castelet et leur réinvention permanente créent les équivalents scéniques (non seulement visuels, mais encore proxémiques, kinésiques, sonores) de la fragmentation des textes, des déboîtements de l'énonciation et de l'hétérogénéité des discours. C'est la voie qu'ont suivie, par exemple, la mise en scène d'*Hamlet-machine* de Heiner Müller par El Periférico de Objetos¹⁰, celle de *Contention* de Didier-Georges Gabily par Lucie Nicolas¹¹, les petites formes de Renaud Herbin et Julika Mayer à partir de textes de Gilles Aulfray, Kossi Efovi, Roland Fichet et Lothar Trolle¹².

Ainsi le théâtre de marionnettes explore-t-il, par les moyens qui lui sont propres (c'est-à-dire, en particulier, la concentration extrême des regards et,

¹⁰ Heiner MÜLLER, *Hamlet-machine*, mise en scène Daniel Veronese, El Periférico de Objetos, créée en 1995 ; présentée au Festival d'Avignon en juillet 1999.

¹¹ Didier-Georges GABILY, *Contention* (un baisser de rideau), mise en scène Lucie Nicolas, présenté au Théâtre National de Bretagne (Festival Mettre en scène) à Rennes en novembre 2000.

¹² Spectacles créés dans le cadre de *Naissances / Le Chaos du nouveau*, manifestation organisée par le Théâtre de Folle Pensée à la Passerelle - Scène nationale de Saint-Brieuc, mars 2000.

en corollaire, la possibilité de charger de sens et d'émotion le plus infime déplacement, la plus légère transformation de l'image scénique) la crise de la représentation qu'instruisent déjà pour leur part les dramaturgies actuelles¹³. Spectacle où l'apparaître de la figure commande et engloutit la totalité de son être, cet art pose dans ses développements contemporains la question même de la mimésis, en récusant (voire en discréditant) toute forme de relation stable ou transparente entre la scène et le monde. Plus encore : ce qui fonde aujourd'hui l'efficacité théâtrale de la marionnette consiste pour une large part dans l'exhibition d'un reflet dérisoire, sinistre ou inquiétant de notre humanité. Soit qu'elle soit trop étrangement ressemblante, assumant les traits du double ou du mannequin, soit qu'elle ne propose qu'un simulacre invraisemblable, fait de matériaux raboutés, de morceaux hétéroclites, l'image qu'elle nous renvoie nous oblige à nous reconnaître dans ce en quoi nous refusons généralement de nous projeter : dans les figures de la dislocation, de la réification, de l'aliénation, mais aussi de la dégradation dans l'obsène, de la similitude avec les matériaux de rebut, de l'engluement dans le silence et dans la mort. Corps-objet, corps-fragment, corps-cadavre, la marionnette rejoint ainsi, dans sa construction même, nombre des motifs qui traversent les écritures théâtrales contemporaines. Elle nous contraint, par ce détour, à nous regarder tels que nous évitons de nous voir, et nous fait souvenir que toute représentation (et surtout celle qui, en apparence, s'éloigne le moins de notre ressemblance extérieure) procède d'une réélaboration arbitraire.

L'insoumission à la figure humaine

C'est, me semble-t-il, surtout dans cette dernière perspective qu'il faut examiner la mise en scène par Zaven Paré et Allen S. Weiss du *Théâtre des oreilles*, « pièce radiophonique pour marionnette électronique » d'après des textes de Valère Novarina¹⁴. Tout entière sous-tendue par l'inquiétude d'être né comme par le questionnement incessant du chemin qui relie la parole et la chair, l'écriture novarinienne trouve dans la mise en jeu de corps contraints, marionnettisés, un mode de visualisation comique auquel les metteurs en scène – et l'auteur le premier, dans ses propres réalisations scéniques – ont déjà eu

¹³ Je me permets de renvoyer, sur ce point, à mon article « Valère Novarina, Didier-Georges Gabily : pour un potlatch des représentations », paru dans la revue *Études théâtrales*, n°19, Louvain-la-Neuve, décembre 2000, pp.67-76.

¹⁴ V. NOVARINA, *Theater of the Ears*, mise en scène de Zaven Paré et Allen S. Weiss, création en octobre 1999 au California Institute of the Arts, Los Angeles ; la version française, *Le Théâtre des oreilles*, a été créée le 6 juin 2001 à l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières).

recours : membres et tronc de pantin surmontés de la tête d'un acteur, dans *La Chair de l'homme* et *L'Origine rouge*¹⁵, interprètes prisonniers de la Machine à dire voici (une large planche les enserrant à la taille, tout à la fois bureau de journaliste et écran de télévision) dans cette même *Origine rouge*, silhouettes sanglées à l'intérieur d'improbables costumes, secouées de rythmes burlesques, dans *L'Opérette imaginaire*¹⁶. Pour la première fois cependant, *Le Théâtre des oreilles* entreprend d'articuler l'un à l'autre un texte de Novarina et une proposition scénique construite exclusivement à partir d'interprètes artificiels: un « clone électronique » de l'auteur et trois petits haut-parleurs montés sur roulettes, l'ensemble étant dirigé à distance par un marionnettiste (Mark Sussmann) partiellement visible derrière la paroi vitrée de sa cabine de régie.

Constituée d'un moulage de la tête de Valère Novarina, sur lequel est projetée, depuis l'intérieur, une image en trois dimensions de son visage, la figure centrale de ce dispositif repose sur un plateau circulaire, lui-même monté sur un pied télescopique. A la hauteur de la poitrine est fixée la radiographie d'une cage thoracique qui s'éclaire par intermittence, mimant la respiration de cet étrange robot. « Portrait de l'auteur en phénomène de foire, en veau à deux têtes », comme la présente Novarina¹⁷, cette marionnette s'anime pour l'essentiel au travers des mouvements des paupières, des yeux et de la bouche, mouvements toujours brusques et mécaniques, contrastant avec les lentes pulsations lumineuses qui semblent parfois soulever, comme de véritables poumons, l'image radiographique ainsi qu'une grande sphère orange suspendue au-dessus de la scène. Non pas tête parlante, à la manière des oracles antiques, des inventions fabuleuses de Roger Bacon et d'Albert-le-Grand ou des automates que l'abbé Mical présenta à l'Académie des Sciences en 1783¹⁸, mais tête écoutante, guettante, cette figure de l'auteur, troublante et saugrenue à la fois (notamment en raison d'un nez surdimensionné et comme surajouté, produit d'un faux raccord dans la

¹⁵ *La Chair de l'homme* et *L'Origine rouge* ont toutes deux été créées au Festival d'Avignon, respectivement en juillet 1995 et en juillet 2000, dans une mise en scène de l'auteur. Sur les origines foraines de ce procédé scénique, voir D. PLASSARD, « Kantor, Gabily, Novarina : fragiles territoires de l'humain », in *Puck*, n°11 (Interférences), Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1998, pp.10-16.

¹⁶ V. NOVARINA, *L'Opérette imaginaire*, mise en scène de Claude Buchvald, créée au Quartz (Brest) en septembre 1998.

¹⁷ Lors du débat public ayant fait suite à la représentation du 6 juin 2001 à l'Institut International de la Marionnette.

¹⁸ Voir Alfred CHAPUIS, Édouard GÉLIS, *Le Monde des automates*, Paris, Impr. Blondel-La Bougery, 1928, pp.201-211.

projection en trois dimensions), donne d'abord à voir l'utopie d'une scène d'écriture entièrement traversée par le flux de la langue, telle que l'a souvent décrite Novarina :

Comme l'acteur, je cherche la défaite de soi : se retirer, laisser parler notre langue, laisser peindre les couleurs, laisser penser les mots... (...) Il s'agit de recevoir, non pas de transmettre, communiquer, exprimer. Devenir le capteur de tout: celui qui est ouvert, offert.¹⁹

Aussi n'y a-t-il jamais coïncidence entre les mouvements des lèvres et les phrases qui nous parviennent, chacune de ces dernières construisant son espace propre grâce à la mise en scène sonore élaborée par Jon Gottlieb : le double électronique de l'écrivain est ici une allégorie de l'être de langage, creusé, refaçonné par le mystère de la parole qui l'entoure - ce dernier fût-il représenté (aussi) sous l'apparence comique de trois haut-parleurs crachotants, se déplaçant d'un bord à l'autre de la scène comme les jouets téléguidés d'un enfant. Enveloppé comme nous d'une nappe de voix amplifiées, réverbérées, détimbrées, cet homme-tronc au visage d'hologramme s'éveille progressivement à leur écoute, jusqu'à les répéter mentalement ; à l'arrière-plan, pendant ce temps, Mark Sussman ménage, entre l'action scénique et les textes enregistrés, de brèves analogies qui prolongent furtivement les images verbales, non sans ironie parfois : ainsi, lorsqu'il entreprend de peler puis manger une banane tandis que résonnent les exhortations de la *Lettre aux acteurs* («Faut pas faire les intelligents, mais mettre les ventres, les dents, les mâchoires au travail»²⁰), l'image mentale d'un chimpanzé dans un laboratoire vient-elle subrepticement se superposer à celle du savant fou qu'il suggère à d'autres moments de la représentation.

Si la mise en jeu de cette marionnette électronique paraît au premier abord expulser l'être humain du plateau de théâtre, réduisant sa figuration à l'animation d'un simulacre troublant mais inachevé, celui-ci n'en fait pas moins retour dans l'humour des micro-événements qui entourent la performance de ce «corps sans organe» tel qu'aurait pu le rêver Antonin Artaud. Surtout, l'étrange hybridation entre la mise à nu de l'appareillage technique ou la mécanique appuyée des mouvements de la marionnette, d'une part, et la reproduction illusionniste du vivant (voix enregistrées, traits

¹⁹ V. NOVARINA, *Devant la parole*, p.63.

²⁰ V. NOVARINA, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 1989, p.10.

du visage, respiration), d'autre part, crée les conditions d'une perception dédoublée - sinon démultipliée - de la représentation, jouant sur cette autre scène les effets de découpe, de dissociation, d'évidement qui sont à l'œuvre dans l'écriture théâtrale de Novarina. Comme l'acteur vivant, mais par d'autres chemins, l'interprète artificiel «s'insoumet à l'image humaine»²¹, construisant une machine à représenter qui, par son fonctionnement même, nous amène à voir se détruire et se reconstruire le visage de ce que nous sommes.

²¹ V. NOVARINA, « Pour Louis de Funès », *ibid.*, p.150.