

## L'avenir du théâtre peut naître aussi sur les chantiers d'une école

Margareta Niculescu

Union International de la Marionnette — UNIMA/França

Quelle école? Pour quel théâtre? Pour quels théâtres?

Comment définir un théâtre en plein essor, en permanente et dynamique transformation?

Comment nommer ceux qui le pratiquent? Qu'importe le nom qu'ils revendiquent: théâtre d'objet, théâtre de figure, théâtre d'animation, théâtre d'image, théâtre des formes animées, théâtre de marionnette (oui, cela se dit encore et c'est bien ainsi!). Je vais l'employer dans ces lignes comme mot générique pour nommer toutes les esthétiques du domaine de cet art théâtral. Engagé sur le chemin de son renouveau, l'art de la marionnette est à la recherche d'une nouvelle identité, de multiples identités.

Nous vivons en pleine période de transgression de frontières esthétiques, d'abolition des codes. Défiant à juste titre les définitions par genres et par catégories, la marionnette lorgne avec engouement vers les découvertes de plasticiens, de mimes, de musiciens, de chorégraphes, du théâtre, pour les incorporer dans son propre univers poétique. Dans ses précipitations 'adoptatrices', elle laisse ses propres champs en jachère sans parfois s'accorder le répit nécessaire pour aller au bout de ses acquis.

Sur l'autel des nouvelles croyances s'allument les bougies d'autres mythes séducteurs: 'le renouveau', 'la machinerie', 'les technologies', 'les natures mortes', mises en mouvement par une horlogerie grinçante.

Dans cette fuite en avant, n'abandonne-t-on pas le spectateur et le sens

profond du théâtre: lieu de l'intelligence et de l'émotion, lieu où cette autre et étrange disponibilité de l'homme de vivre une autre existence, celle de la fiction.

La marionnette n'est pas seule dans ses recherches. Le monde des arts de la scène regarde avec un intérêt accru vers la marionnette dont les exploits ouvrent des perspectives, suggèrent la mise en cause des habitudes et du trop installé. Dans les réponses que le théâtre se donne, la marionnette peut se reconnaître. Et nous la retrouvons sur la scène de l'opéra, de la danse, du théâtre dramatique. Des auteurs et poètes renouent les liens avec les grands noms de l'écriture du 19<sup>ème</sup> et du 20<sup>ème</sup> siècle. Membre à part entière du monde du spectacle, reconnu, accepté, le théâtre de marionnette nourrit la pensée des historiens et théoriciens des arts.

De nouvelles mutations s'opèrent depuis les années 50-60 et je me contenterai d'énoncer celles qui, à mes yeux, ont joué un rôle fondamental.

L'évasion hors castelet libère la marionnette et change la presque totalité de ses paramètres expressifs. Dédouanée des contraintes de l'espace exigu du Théâtre traditionnel, et à travers cela du respect dû à tous les codes caractéristiques des jeux archétypés (gestes, mouvements, personnage, dramaturgie), l'imagination choisit et compose l'aire du jeu, s'approprie aussi bien le grand plateau que la surface limitée d'une simple table, évolue sur le corps-scène du marionnettiste ou dans un espace vide, délimité par l'éclairage.

Les relations des personnages à l'espace se déclinent de multiples manières: le changement de dimensions et de volumes, l'exploitation des sources dramatiques des ruptures d'échelles, et la fascination des métamorphoses, en plein spectacle, le processus scénique prenant le plus souvent le spectateur à témoin.

L'intrusion de nouvelles formes, de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies y trouvent leur place.

Un nouvel espace virtuel est offert à la dramaturgie, suscitant l'envie d'une écriture différente.

Le concepteur de spectacles, ainsi que l'interprète-marionnettiste, sensibles aux changements des circonstances scéniques, adoptent une attitude diversifiée afin d'enrichir le champ expressif, de rendre la fiction et son sens crédibles, d'amplifier l'univers poétique et émotionnel.

Le marionnettiste reste, à ce jour, l'unique et constante source motrice

et sonore du personnage (ou de l'image). Il est appelé à choisir la nature physique du personnage et les techniques mises à son service. Il agit sur la présence théâtrale, dramaturgique, du corps du personnage, différent et extérieur à son propre corps.

On trouve dans ces particularités une des définitions fondamentales du théâtre de marionnette.

L'idéal interprétatif du marionnettiste ne se dirige plus vers l'imitation 'en virtuose' des faits et gestes du comédien, ni vers la copie de l'humain. Le langage des gestes et mouvements se veut laconique, essentiel et significatif.

La marionnette, objet réel ou forme abstraite, affirme son appartenance au théâtre ainsi que son identité de métaphore.

A découvert, dans l'espace scénique devenu lui-même signe théâtral, en relation complice, antagonique, ou neutre avec la marionnette, l'interprète doit faire preuve de son potentiel d'acteur, sans oublier pour cela, et à aucun instant, sa vigilance d'animateur de l'autre corps, son double rôle.

Exprimer un destin dramatique, une émotion intense de nature comique ou tragique, à travers la mise en vie de l'inanimé est un art en soi. Art qui peut atteindre son plus haut degré grâce à la maîtrise d'une technique par laquelle l'énergie vitale du marionnettiste se transmet à la matière.

Les pratiques du théâtre de marionnette se professionnalisent et se diversifient.

Un besoin de formation s'affirme.

Le renouveau de la démarche théâtrale, les nouvelles esthétiques qui se révèlent, les tendances-exprimées dans tous les sens et donc déroutantes-appellent une remise en cause de la pédagogie qu'on ne veut pas stagnante. Réinventer, remodeler constamment l'enseignement, tenir le rythme est une tâche ardue et utopique.

Des distinctions apparaissent dans la philosophie et le sens de l'enseignement. Distinctions entre ceux qui défendent un enseignement fidèle aux principes de la transmission des savoirs hérités et qui peut s'articuler avec le droit à l'expérimentation, et ceux qui s'attachent à une esthétique induite par un matériau ou une technique pour en faire l'essentiel de la pédagogie et tracer à travers cela les options de l'élève, pour en faire son théâtre.

Il paraît que le théâtre de marionnette est assez vieux pour aller, enfin, à l'école. Mais quelle école?

Sujet à la polémique entre adeptes de la formation dans la communauté d'une compagnie et ceux qui défendent la formation dans une école, supérieure de préférence. Les 'classiques' et les 'modernes' s'affrontent, mettant en opposition: spécificité et globalité, apprentissage et enseignement, métier et création, savoir faire et savoir s'exprimer dans le champ complexe de l'art de la marionnette.

### **Le Studio du Marionnettiste, Bucarest (1972 - 1976)**

On dit que 'le besoin est le meilleur des maîtres'. Dans mes premières années d'activité de directrice et metteur en scène du Théâtre de Marionnette de Bucarest, j'ai été confrontée à la nécessité de former les jeunes marionnettistes de mon théâtre, troupe permanente qui rassemblait différents corps de métier: metteurs en scène, scénographes, marionnettistes, artisans d'atelier et techniciens de plateau. Une équipe soudée qui a forgé des années durant un idéal éthique et esthétique, un théâtre de répertoire autour du metteur en scène, fondateur du théâtre. Il n'y avait pas d'école en Roumanie à cette époque.

Donc j'ai créé une structure de formation, la première de ma vie, que j'ai appelée 'studio du marionnettiste'. D'emblée, des questions se sont imposées à moi: qu'est-ce que le marionnettiste? est-il acteur? les particularités de la marionnette lui demandent t-elles plutôt des qualités de plasticien, ou de musicien, ou d'homme orchestre au service d'un instrument? est-il sculpteur-constructeur? est-il plus proche de l'habileté artisanale que de l'art? est-il plutôt homo-faber?

Mon expérience de metteur en scène greffée sur les connaissances acquises à l'Institut de Théâtre et de Cinéma de Bucarest, où j'ai étudié pendant 4 ans la mise en scène (théâtre dramatique), m'ont aidée à articuler le programme, m'ont aidée à éviter l'empirisme.

Qui enseignait? les 'anciens' de la troupe, ceux qui avaient la maîtrise de la manipulation, mais aussi la vocation de la transmission. On était bien en train d'expérimenter ce que plus tard on appellera 'formation par la transmission et l'expérience personnelle'.

L'objectif était: la formation du marionnettiste-interprète, toutes techniques confondues. Lui apprendre le métier pour en faire un instrumentiste virtuose de la marionnette. Suprême audace pour l'époque: vouloir nous

éloigner de l'imitation, de l'humain, ou de la copie du comédien. Le nouvel idéal était le personnage stylisé, aussi bien dans son aspect visuel que dans son jeu et dans ses gestes.

Une autre discipline au programme était la construction et son corollaire: les différents types d'articulation des marionnettes, répondant aux exigences du mouvement.

Des conférences portant sur l'histoire et la théorie esthétique de la marionnette, destinées à former la conscience et la culture du jeune artiste, venaient compléter ce programme.

En conclusion: le programme de formation était une synthèse entre l'enseignement de l'acteur dispensé par les professeurs de l'Institut de Théâtre et Cinéma: la voix, le corps, le mouvement, la parole et l'art du marionnettiste. Ils étaient encouragés à manifester une forte disponibilité d'invention, premières évasions vers les nouvelles voies de la création contemporaine.

Cette expérience a duré 4 ans. Elle a rendu possible la formation d'un groupe de jeunes qui ont intégré la troupe du théâtre. J'ai découvert et j'ai compris l'essentiel: les avantages et les limites de la professionnalisation en compagnie théâtrale.

Les avantages: contact immédiat et direct avec le processus de création; apprentissage du travail en équipe sous la direction d'un metteur en scène; découverte des points de départ pour aborder l'interprétation du personnage; rapports de jeu avec les autres interprètes et leurs personnages; développement de l'action et aboutissement pour rencontrer le public.

Les limites: 'l'aspirant' est 'absorbé' par le projet artistique. La formation se fait à sens unique, pour ne pas dire selon un 'modèle imposé', et répond au concept et aux besoins du théâtre. Le nouvel arrivé entrait dans le tissu, sa vie artistique s'inscrivait dans un périmètre marqué. Comment gérer ainsi ses propres envies?

Cette expérience a laissé aussi des traces dans mes réflexions sur l'enseignement des arts de la marionnette. Bien entendu, comme il se doit, j'ai remis en cause maintes fois ces premières vérités. Au fur et à mesure de l'évolution des arts en général et des arts de la scène, j'ai expérimenté dans mes propres spectacles d'autres modalités scéniques. Et puis j'ai développé une vraie fascination pour cette autre activité: la formation. Les cours, les stages que je dirigeais à travers le monde m'ont apportée des données théoriques

et pratiques fondamentales. Les Rencontres Internationales entre Écoles, les échanges et confrontations, avec des formateurs et enseignants de culture et pratique théâtrales différentes.

Tout cela a constitué le patrimoine, mon capital, lorsque j'ai ouvert en 1987 l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville — Mézières.

### **L'École**

J'accorde ma totale confiance à l'École. Consciente qu'il s'agit d'une institution. Faut-il avoir peur du mot? Tout dépend des gens qui l'habitent et des idées qui y circulent.

L'École reste ce lieu unique qui garde les traces des passages des maîtres réformateurs, ceux qui ont fait évoluer le théâtre, changé ses concepts, ses pratiques, ses rapports à la société. Ils ont fait entrer l'esprit de la contestation, de la mise en doute dans la maison théâtre et donc dans la maison école.

L'École lieu de mémoire, de l'excellence, des négations et des affirmations, d'un vécu dont le théâtre contemporain se nourrit dans ses acquis et ses refus.

Puisque rien ne peut se construire sur le néant, ce sont les connaissances culturelles, les savoir-faire, les réponses à trouver qui nous permettent de défaire pour en faire une chose nouvelle.

Dépositaire de documents et d'écrits, l'École privilégie l'accès à l'histoire et aux hommes de l'histoire sans soumission à l'autorité magistrale.

L'École lieu de confluence entre arts occidentaux et arts orientaux.

L'École creuset, l'École laboratoire de la pensée et du faire avancer, source régénératrice du théâtre.

Le maître et l'élève.

Le programme, la philosophie d'une école, loin de camper dans le système fermé de l'immobilisme académique, ont intérêt à être en prise constante avec la culture, les arts de la scène, la société et l'époque où elle s'inscrit.

J'avais devant moi le modèle des conservatoires où pour la plupart, un corps de professeurs de métier, permanents, enseignait à longueur d'années le même et immuable savoir. J'imagine mal, plus que ça: je refuse de croire qu'un tel programme, en rupture avec le théâtre vivant puisse éveiller la personnalité créative de l'élève.

Il y a surtout une certaine et pudique méfiance: est-ce que le théâtre s'apprend? Et qui l'enseigne? Est-ce qu'un maître -dans le sens contemporain du terme- marqué par l'originalité de sa propre démarche, peut enseigner des généralités? Le propre du créateur n'est-il pas de suivre sa voie, ses partis pris esthétiques, ses visions poétiques?

Et surtout, et encore, qui est l'élève? Qu'advient-il du novice soumis au 'charisme' de son maître?

Comment faire pour exprimer ses idées de théâtre, ses convictions, sa foi aussi, sans dérouter, sans opprimer la personnalité de l'élève, se demande le professeur.

Comment échapper à la domination, même involontaire, de celui-ci, sans rien perdre de son savoir et de son expérience, s'inquiète l'élève.

Le marionnettiste est-il doté d'une sensualité qui le rend disponible aux particularités de ce théâtre à visages multiples, où le geste, avant d'être fait pour exprimer, est là 'pour rendre la vie'. Toute matière porte en elle une énergie, une densité, des degrés de malléabilité, une sonorité dont le marionnettiste est à l'écoute, en attente, aux aguets, pour gérer la résistance et les oppositions, concentré à faire une lecture sensible, jusqu'à ce que l'impact sur son imaginaire sorte la matière de son inertie.

Aussi, quelle école pour préparer le corps du marionnettiste, le rendre disponible à se mettre en relation avec le corps fictif et lui permettre à la fois le réel et l'imaginaire?

Et jusqu'à quel point, dans la recherche du personnage dramatique, le comédien et le marionnettiste parcourent-ils le même chemin et à quel carrefour se séparent-ils?

Si il y a maîtrise, si le marionnettiste ressent presque dans son propre corps le corps de la marionnette, ses articulations-ô combien essentielles-, son poids, son volume, sa matière, un lien organique s'établit. Il lui fait visualiser l'image de la marionnette dans son imaginaire. Le corps de la marionnette définit l'espace. Elle s'empare du temps, du rythme, de la parole, du souffle. Elle sait garder le silence, source de tension, ainsi que l'immobilité, ce qui intrigue et crée le suspens. C'est tout un arsenal de moyens, pour affirmer, dramatiquement parlant, son indépendance, son autonomie de personnage qui pense par lui-même.

Si, pareil au comédien, son corps, sa voix, son approche personnalisée du texte, sont sollicités, sont au service du rôle, l'exercice théâtral du ma-

riionnettiste est différent, implique d'autres savoirs, la mobilisation d'autres énergies. D'autres ressources sont mises en jeu. Je me contenterai de retenir l'attention sur ce que j'appelle les 3D: Distanciation — Dissociation — Dédoublement. La référence à l'accessoire, élément scénique auquel fait appel le comédien pour ses besoins de caractérisation est tout autre chose que 'l'objet — métaphore' qu'est la marionnette.

Il serait excessif de parler encore du 'centre de gravité' des différents types de marionnette et des particularités de leur évolution dans l'espace.

L'enseignement des arts de la marionnette est complexe, il demande une élaboration nuancée et rigoureuse, il a besoin de plus de temps, de plus de moyens aussi, oserais-je dire.

Ce serait une erreur de se le représenter de petite taille, miniature de l'enseignement de l'art dramatique.

Dans mes réflexions sur l'enseignement des arts de la marionnette -titre que j'ai choisi en référence à la complexité de ses disciplines- et dans mes options pédagogiques, je me suis laissée guider par les considérations que je décris ci-dessus, consciente qu'un certain nombre de choix seront difficiles à mettre en chantier et qu'ils ne feront pas, nécessairement, l'unanimité.

N'ai je abandonné moi-même en chemin nombre d'idées et d'idéaux utopiques: École — Laboratoire, École — Manifeste, l'ombre du Bauhaus n'était pas loin.

Revenons sur terre.

Metteur en scène, j'avais envie de faire vivre l'école avec la même intensité qu'est celle d'une équipe de théâtre. Réunir dans un esprit créatif, ouvert à l'échange et à la recherche, des metteurs en scène, scénographes, dramaturges, marionnettistes, comédiens, chorégraphes, musiciens, éclairagistes, désireux de s'engager dans la recherche, de transmettre leur expérience dans l'effervescence et le doute.