

## Les fils aujourd'hui...

Les marionnettistes traditionnels avaient tendance à élire une technique de manipulation qu'ils conservaient toute leur vie, en améliorant constamment les différents paramètres (espace, construction, manipulation, fabrication, etc.). Particulièrement dans le domaine forain, l'ensemble des techniques, recettes et trucs ainsi accumulés durant toute une vie de pratique exclusive se transmettait de père en fils. Jacques Chesnais déplorait la persistance de cette culture du secret : en novembre 1953, s'étant rendu à l'hôtel où Vittorio Podrecca réside lors d'une tournée à Paris, il se voit refuser par le marionnettiste italien l'accès aux coulisses comme aux poupées et note dans son Carnet : « Il a pris l'esprit du vieux théâtre forain ». Lui-même accédait volontiers aux demandes et accueillait en coulisses, pendant les spectacles, la personne qui le désirait – signe d'une conscience d'artiste davantage que d'artisan, sans doute, mais aussi souvenir des difficultés éprouvées au début de la carrière, quand il avait fallu comprendre seul la délicate mécanique de la marionnette à fils (il lui arrivait parfois de démonter certaines marionnettes dont le mécanisme lui paraissait intéressant à analyser).

Entre les deux guerres mondiales, cependant, les choses commencent à changer : non seulement Jacques Chesnais découvre simultanément les techniques de la gaine et du fil, mais Geza Blattner avait même conçu le plan d'un théâtre bifrons où les deux types de manipulation pouvaient être utilisés moyennant de minimes transformations ; le marionnettiste hongrois collabora étroitement et sincèrement avec le français qui, lui-même, pratiqua pendant une dizaine d'années les deux techniques avant d'opter majoritairement pour le fil à partir de la Seconde Guerre mondiale. Aujourd'hui, il est loisible d'observer le retour de ce type de manipulation sur les scènes du théâtre. Il arrive en effet que des marionnettistes à fils traditionnels collaborent avec des acteurs de chair sur les plateaux. L'exemple le plus récent est la pièce de Jean Genet, *Les Paravents*, mise en scène par Frédéric Fisbach : créée en 2002 et reprise pour le Festival d'Avignon en 2007, elle associait des marionnettes de *ningyo joruri* japonais (dont le style de manipulation n'a pas changé depuis trois siècles) à trois comédiens. Le fil ou la gaine ont toute leur place dans le travail du Théâtre du Fust, créé en 1975 : volontiers provocatrice, sa directrice Emilie Valantin assure aimer prendre des « marionnettes qui ont la réputation d'être ringardes » (le fil, la gaine) pour s'en « réapproprier la virtuosité et voir progressivement ce qu' [elle] peut en faire »<sup>1</sup>. Le choix d'une technique dépend, en ce qui la concerne, du texte mis en scène : si les spectacles uniquement visuels sont fréquents dans le domaine du fil, le Théâtre du Fust est donc l'exception qui confirme la règle.

Le choix d'un type de marionnette relève donc aujourd'hui, en règle générale, de l'esthétique de chaque spectacle, et Mary Sharp, directrice de la compagnie Full Circle, use elle aussi du fil parmi de nombreuses autres techniques, traditionnelles ou pas. Elle explique, dans le texte qui suit, rédigé par elle à la suite d'un entretien, la manière dont elle situe son travail par rapport à la longue tradition du fil. Dans son cas, la place dévolue au matériau relève tout à fait du nouvel esprit bricoleur moderne, mais ce matérialisme est tempéré cependant par la conscience nette d'un indicible à exprimer. Jacques Chesnais aurait-il parlé là de « poésie » ? La marionnette à fils, c'est évident, peut participer du dévoilement des mystères, en un écho lointain à Edward Gordon Craig (1872-1966) ou Maurice Maeterlinck (1862-1949)... La réflexion de Mary Sharp aboutit en outre à ce paradoxe que la marionnette à fils, partenaire du manipulateur autant qu'outil au service de l'émotion, semble plus autonome alors qu'elle paraît communément l'image même de la dépendance

**Jean-Luc Mattéoli.**

Mon travail avec la marionnette est ancré dans la peinture et la sculpture ; insensiblement, le désir est né en moi d'expérimenter une autre épaisseur, celle du temps,

---

<sup>1</sup> Sylvie MARTIN-LAHMANI, « La langue des pantins ou l'univers d'Emilie Valantin », *Alternatives théâtrales* n°65-66, Bruxelles, novembre 2000, p. 77. Voir aussi, dans le même numéro, « La grammaire de manipulation », article d'Emilie Valantin

dans mes tableaux et mes figures. Pour cela, il fallait du mouvement. A l'époque, les fils me semblaient le moyen le plus évident pour leur accorder cette mobilité. Comme en plus j'adore bricoler, construire et concevoir des mécanismes, la marionnette à fils, très exigeante quant à sa structure technique interne, satisfaisait deux côtés quelque peu obsessionnels en moi : le premier, irrationnel, qui est d'adorer me laisser imprégner et guider par une matière brute, me perdre désespérément pour enfin entendre « la voix » de la figure ou de l'image naissante, et le deuxième, plutôt rationnel ou logique, qui est d'aimer à trouver des solutions techniques, à travailler dans le détail, à fignoler, même.

J'étais complètement ignorante au sujet du théâtre de marionnettes à proprement parler. Je me mis donc à assister à tous les spectacles de marionnettes possibles, et surtout ceux destinés aux adultes. Un jour j'ai eu le choc de la rencontre avec le travail de Frank Soehnle, du Figuren Theater Tübingen. Je sentais chez lui une pulsion, une recherche, quelque chose d'indicible qui s'accordait à mes propres recherches. Le fait qu'il soit par ailleurs un maître de la marionnette à fils n'était bien sûr pas négligeable pour moi. Nous sommes devenus amis, j'ai même eu l'occasion de travailler à ses côtés et notre association m'a beaucoup apportée. Son travail a surtout été le premier à confirmer ma conviction que l'expression des figures animées pourrait dépasser de loin la puissance des marionnettes qui racontent des histoires, sans parler des images fixes des peintures et des sculptures.

Notre intelligence humaine est tout juste suffisante pour deviner que l'essentiel nous échappe. Dire que l'artiste cherche à surprendre ce qui est caché n'a rien de révolutionnaire. Mais chaque artiste a ses moyens de déjouer l'esprit rationnel dans l'espoir qu'autre chose se dévoile. Se contraindre à un matériau qui, au premier abord, ne conviendrait pas forcément à la fabrication d'une marionnette à fils – des morceaux de plexiglas cassé, des chutes de contreplaqué, de la cordelette, des rondelles de carton, du rotin, de la fibre de verre – peut faire émerger des figures impossibles à concevoir préalablement et qui, par conséquent, peuvent avoir des choses à exprimer qui étonnent l'artiste et qui dicteront le déroulement de l'ensemble.

Provenant de ce même désir de surprendre une réalité cachée, mes marionnettes ne parlent pas. Je me nourris de lectures avant et pendant une création mais aucun texte n'est dit pendant le spectacle. La voix et la parole sont humaines. Même si ces figures tiennent de la forme humaine – et en effet, elles peuvent être vues comme l'expression de certains aspects de notre être – elles ne sont pas des êtres humains. D'après moi, leur donner une voix équivaldrait à les obliger à nous imiter et ainsi à les dépouiller d'un énorme potentiel d'expression.

Parlant d'un tableau ou d'un morceau de musique, nous employons souvent le terme de « composition », terme que j'ai toujours envie d'employer en parlant de mon travail. Mon idéal serait d'engager tous les sens du spectateur dans des mouvements visuels et sonores, le tout organisé selon une dramaturgie composée de rythmes sensoriels. La partie « audible » - la musique et les images sonores – est toujours créée en fonction de la « composition », dans un dialogue permanent avec le(s) musicien(s).

En dépit des métaphores associées au fil – comme quelque chose qui lie ou qui sert d'intermédiaire à la manipulation – de par l'espace entre nos corps, la marionnette à fils me semble toujours plus « autonome » que d'autres formes de marionnette. Les fils, au lieu d'être un assujettissement sont plutôt comme des liens vitaux entre moi et elle. Plus je travaille avec

une marionnette donnée, plus mon attention est focalisée en elle et plus cette sensation d'autonomie devient forte.

Même si j'affectionne particulièrement la marionnette à fils, depuis le début de cette aventure avec des « sculptures » qui bougent et qui se déplacent, je ne me suis pourtant pas limitée à elle. Elle permet de faire naître des figures « aériennes » ou « éthérées ». Souvent, elle semble représenter dans mon travail des aspects idéalisés de l'esprit, ou peut-être serait-elle la manifestation des attributs cachés de celui-ci. En tous cas, ses mouvements sont stylisés et s'effectuent sans aucun contact physique entre nous. Nous nous nourrissons mutuellement au travers de ses fils. Fréquemment manipuler une marionnette, directement avec les mains, a quelque chose de plus charnel et exprime pour moi des rapports et des conflits entre l'esprit et le corps.

Dans le spectacle *Braise*, par exemple, une figure à fils se déplace péniblement dans son grand corps estropié, mais son visage est suspendu à l'intérieur, comme si son esprit habitait ce corps meurtri, sans y être emprisonné. Son rôle est d'encourager et de se donner en exemple à l'être humain qui lutte perpétuellement, lutte représentée par de grandes figures faites de mousse et de roues, manipulées avec les mains. Dans le spectacle *Un froid de Kronos*, deux petits êtres vivent heureux, hors du temps (ce sont deux têtes, à fils). *La Mère Kronos* cherche à les attirer vers elle pour les enfermer dans son palais de glace. Elle offre même corps et bottes (à fils) à la plus résistante des deux. Mais les bottes-corps, elle les prend dans la main pour les tendre vers sa proie. C'est un leurre. Une fois captifs dans le château glacial du temps, les petits n'ont plus d'autonomie, donc plus de fils et c'est la main de Kronos qui les manipule...

Mary Sharp, compagnie Full Circle, novembre 2007.