

Marionnettes, corps actants et autres encombrants sur la voie publique

CATARINA FIRMO

CENTRE D'ÉTUDES DE THÉÂTRE – UNIVERSITÉ DE LISBONNE.

CRILUS – UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

catarinafirmo@gmail.com

I- Marionnettes et Carnaval : marges et échelles des corps démesurés

1. Dans son tableau *El pelele*, Francisco de Goya évoque un épisode de Carnaval où un groupe de femmes lance en l'air un pantin de paille, symbolisant ainsi le pouvoir des femmes sur les hommes dans un moment d'inversion des hiérarchies vécu dans le rituel de fête de l'enterrement de vie de jeune fille. Ce tableau, aussi reproduit dans la tapisserie *Disparate femenino*, appartient à l'ensemble de gravures intitulé *Los disparates*, où le peintre recourt à différentes figures carnavalesques qui mettent en cause l'autorité. La marionnette surgit ici représentée en plein air, associée à un moment de subversion et de liberté, ancrée dans un rituel communautaire populaire : un jour de fête, où les codes et les traditions religieuses et institutionnelles sont absents, où il est permis de jouer en dehors des normes, dans un moment de passage et de transition. Pendant le Carnaval, les excès, les folies et l'irrévérence sont autorisés, mais dans un espace et dans un temps restreints, puisque l'on sait bien qu'au lendemain du jour de fête, les hiérarchies seront rétablies selon les normes.
2. Les marionnettes sont depuis toujours exhibées dans des cortèges et des parades, liées aux formes carnavalesques, réclamant la rue pour exprimer leur condition de démesure et d'excès. Marcel Fredeyfont décrit le lien

privilegié de la marionnette avec les espaces extérieurs dans plusieurs cultures et moments de l'Histoire :

Le théâtre à ciel ouvert – théâtre de rue et théâtre de place – et, plus largement, le spectacle en extérieur sous toutes ses formes, y compris festives, ont partie liée depuis longtemps avec la marionnette dans le monde occidental et dans le monde extrême-oriental. Marionnettes à eau du Vietnam, marionnettes à feu de Chine, marionnettes à tige et théâtres d'ombres d'Inde ou de Java, marionnettes à fil ou à tringle, marottes à gaine ou à tige qui se répandent en Europe dès le XVI^e siècle, mais aussi statues sacrées, mariolettes, effigies portées en procession ou encore gaïants du Nord, sont indissociables des aires libres, des territoires sociaux et des géographies particulières – terrains vagues, voies principales ou secondaires, enclos privés – où les hommes mettent en jeu au cours des rites et de représentations leur fierté, leur espoir, leur dévotion, leur colère, leur amertume, leur causticité devant leur sort. (Fredeyfont, 1999 ; 83)

3. Exemple emblématique dans les arts de la marionnette et du spectacle de rue, la compagnie *Bread and Puppet Theater* de Peter Schumann travaille selon le modèle du *happening*, avec des marionnettes géantes, des sculptures habitées, récréant les ambiances de cortège. L'histoire de la compagnie ne peut pas être racontée sans les repères des événements historiques et politiques qui ont marqué son parcours artistique. En 1961, Peter Schumann a fondé la compagnie à New York. Un an auparavant, 8000 étudiants ont manifesté à San Francisco contre le maccarthysme. En 1965, les *Bread and Puppet* organisaient une parade contre la guerre au Vietnam. Cette même année, Martin Luther King conduisait sa marche de Selma jusqu'à Montgomery. Comme Julian Beck ou Ronnie Davis, le *Bread and Puppet Theater* s'inscrit le mouvement de « sortir de l'institution théâtrale pour créer un théâtre de guérilla » :

Ce fut la révélation non seulement d'un langage théâtral nouveau mêlant acteurs masqués et marionnettes géantes, mais aussi d'une politique théâtrale nouvelle : « Nous ne produisons pas de spectacles destinés à être joués dans un lieu théâtral. Nous travaillons dans notre atelier, et lorsque nous avons quelque chose à dire, nous descendons dans la rue ». (Kourilsky, 1971 ; 9)

4. Jouer dans la rue est avant tout un acte politique. C'est le retour aux sources, au demi-cercle de l'amphithéâtre où la ville est un espace politique, retour aux rituels de l'Antiquité, puisque le théâtre demeure le point de rencontre entre les morts et les vivants, l'espace d'incarnation des dieux. D'après les mots d'Artaud, « le ciel peut encore tomber sur nos têtes et le théâtre sert à nous rappeler cela » (Artaud, 1985 ; 121).

5. Les marionnettes, les machines de scène, les figures allégoriques relèvent les perceptions des échelles, des proportions, des mesures. Irrévérants dans leurs représentations de la démesure, ces corps artificiels nous invitent à confronter nos corps organiques avec le difforme, le monstrueux. Selon François Delarozière,

la rue établit une confrontation directe avec le cadre urbain, permet toute latitude en ce qui concerne les dimensions, l'échelle, les matériaux, met en relation directe l'objet créé avec l'espace quotidien. On peut ainsi choisir de travailler à la hauteur d'un trottoir ou d'un immeuble (...) Cela permet de s'adresser autrement aux gens en détournant le passant de son trajet. (Delarozière, 1999 ; 79)

6. À propos du spectacle de la Compagnie Royal de Luxe, *Le Géant*, Antoni Ramon affirme « quand la marionnette géante visite une ville, tout d'abord elle l'explore, reconnaît sa structure physique, l'interprète et découvre les lieux où elle peut se mouvoir à plaisir. Ensuite elle choisit des édifices pour s'y installer, les signaler et les transformer » (Ramon, 1999 ; 73).

7. Rompre les frontières entre le théâtre et la vie, faire des paysages et des territoires du quotidien un dispositif scénique : tel a été le rêve de nombreux créateurs qui ont choisi la rue comme lieu théâtral : « Si nous ne savons où aller, allons dans la rue. Ayons le courage de montrer que notre art est sans asile, que nous ne connaissons plus notre raison d'être et ne savons plus de qui l'attendre », disait Jacques Copeau (1913 ; 341). Sortir de la salle à l'italienne est aussi un mouvement de nomadisme et d'interpella-tion du spectateur. La scène n'est plus un espace habité où les hôtes et les invités sont accueillis. La scène devient parade et cortège, espace de liberté où le spectateur est en mouvement, convoqué sur scène, responsable du déroulement du spectacle. À ciel ouvert, le public est pris dans son mouvement quotidien, la ville et ses mémoires participent en tant que décor et point d'ancrage.

II - Plateaux potentiels, faits d'étoiles, vieilles porcheries, murs, oliviers : Théâtre *O Bando*

8. Constitué en 1974, dans le contexte de la Révolution portugaise, le théâtre *O Bando* s'assume en tant que théâtre communautaire, interdisciplinaire. Les spectacles du théâtre *O Bando* cherchent à réinvestir l'espace

scénique en tant que lieu de partage et habitat commun de l'acteur et du spectateur. En 1996, cette idée d'espace communautaire a pu s'enraciner autrement quand le groupe a déménagé d'une salle de spectacle au centre de Lisbonne pour s'installer en pleine campagne, à Vale dos Barris, dans la ville de Palmela. Pour reprendre les mots de João Brites : « Aqui também posso usar o ar livre, os telhados, a horta, como espaços que estão sujeitos ao vento, aos cheiros da terra, ao ladrar dos cães » (Brites *apud* Werneck, 2009 ; 270).

9. Ses méthodes de travail explorent le principe de la transfiguration esthétique, recréant la plasticité de l'image et de la scène, dans des espaces non-conventionnels, privilégiant des lieux extérieurs, où la rue, la terre, l'eau, l'air et le feu surgissent en tant que plateaux de représentation : « o palco pode ser qualquer lugar habitável, o que gera um número insuspeito de palcos potenciais, feitos de estrelas, velhas pocilgas e muros, oliveiras e penedos » (AA.VV., 2005 ; 1).
10. Leurs repères artistiques définissent ce groupe comme une troupe communautaire qui privilégie la dimension liturgique du théâtre, la recréation des rituels, convoquant les spectateurs pour des scènes de cortège, de cérémonie, de célébration ; espaces qui évoquent aussi le quotidien, l'intimité et l'habitat. Dans le spectacle *Borda d'água*, les spectateurs sont assis sur les bords d'une rivière ; dans *Crucificado*, le public est assis en plein air sur les gradins de tribunes en bois. Comme le souligne João Brites : « Quem assiste ao espetáculo *Rua de Dentro* (2010) sente-se acarinhado quando recebe um saco de água quente e uma manta para não arrefecer com o frio que entra através do quadro de cena » (AA.VV., 2011 ; 20).
11. Une de ses marques stylistiques fondamentales repose sur la création et la manipulation de machines de scène, véritables espaces scéniques qui sont les habitats du corps actant. Les techniques et l'architecture spatiale déterminent les repères artistiques du travail du *Bando*. Le poids, les dimensions et le matériel des machines de scène conditionnent les mouvements et l'occupation de l'espace scénique. Dans le spectacle *Trágicos e Marítimos* [« Tragiques et maritimes »], la machine *Nau* [« Nef »] était un objet mobile en bois qui se démontait et se balançait dans sa position habituelle, et qui se déplaçait sur des roues, en position inversée. L'ensemble des acteurs manipulait (balançant, poussant, déplaçant et tournant) l'objet qui pesait plus de 500 kg. Comme affirme João Brites :

Um corpo não fala da mesma maneira de pé ou de pernas para o ar. Uma voz não se produz da mesma maneira em esforço ou em distensão corporal. Assim como uma voz ecoa de maneiras diferentes de acordo com o espaço que é produzida. (...) As matérias orgânicas, os espaços ao ar livre, o vento, o frio, têm sido constrangimentos que temos tentado transformar em fatores de comunicação potenciando os conteúdos. (Brites *apud* Werneck, 2009 ; 277)

III - Ressentir les battements du cœur des spectateurs : C^{ie} *Circolando*

12. Lors d'un entretien avec la compagnie portugaise *Circolando*, le directeur artistique André Braga a affirmé que le plus important dans un spectacle est de ressentir les battements de cœur des spectateurs (Carvalho, 2007 ; 54). La compagnie *Circolando* a été fondée en 2000 à Porto, et adopte une esthétique transdisciplinaire qui croise le théâtre de marionnettes, la danse, le nouveau cirque et le théâtre de rue, évoquant la fête carnavalesque et l'ambiance communautaire des artistes ambulants, surtout dans les spectacles plus itinérants tels que *Charanga* ou *Arraial*. La déformation et la fragmentation du corps et de ses ressources expressives s'annoncent depuis les premières créations toujours en relation avec des corps fictifs, des objets, des matières. Dans *Pequenos Insólitos e Caixa Insólita*, d'étranges personnages inspirés par l'univers de Luis Buñuel sortent d'une boîte, figures insolites qui correspondent à la déconstruction des membres du corps.
13. Dans le spectacle *Giroflé*, l'eau et la terre sont les matières premières qui déchainent la théâtralisation des corps des interprètes et de la marionnette, un personnage arbre, un oranger qui n'arrive pas à garder ses fruits. Sur ce spectacle, Paulo Eduardo Carvalho a partagé : « Eu recordo-me de ter visto o *Giroflé* nos jardins do Palácio do Cristal numa noite de frio e de vento, durante a qual se estabelecia uma relação de empatia com os intérpretes encharcados de água até aos ossos... » (Carvalho, 2007 ; 54). Spectacle de déambulation, où le spectateur choisi librement sa place d'observation parmi les plusieurs cadres qui se présentent, *Giroflé* s'assume comme une création définie par un manifeste poétique, qui invite à une communion avec la nature : « manifesto poético que proclama a comunhão com a natureza, invoca uma comunidade com a terra, as árvores, os frutos, os pássaros, o céu, o mar feita da sagrada loucura do sonho¹ ».

1 <http://circolando.com/girofle> (consulté le 20/07/2018)

14. Ce goût de la flânerie comme motif créatif et cet intérêt pour un travail proche des communautés se manifestent encore, et de façon particulière, dans les créations *Estufas*, *Deriva*, *Rios do Sono*, *Espirito do Lugar* et *Variações de El*, qui constituent un ensemble de spectacles/parcours, lieu spécifique où le défi de la déambulation se lance par un cheminement dans des quartiers choisis à Águeda, Porto, Coimbra :

De há uns tempos para cá temos vindo a desenvolver uma prática de reflexão e exploração das cidades assente no conceito de deriva e esse seu convite ao desvio do caminho central. Um desvio que pode não implicar um grande afastamento do centro, mas tão só a procura de uma outra inclinação do olhar, sempre em busca do lugar menos evidente, do lugar que parece repousar num certo esquecimento².

IV - Occuper les façades, transformer l'espace de la rue : C^{ie} Radar 360^o

15. Fondée en 2005, la compagnie *Radar 360^o* se consacre au croisement des arts de rue, du théâtre physique, du nouveau cirque, de la sculpture, de l'installation et du théâtre de formes animées. Ses interventions artistiques se situent souvent dans des espaces non conventionnels privilégiant l'occupation de l'espace public : « A ocupação do espaço público, a aproximação das manifestações artísticas às pessoas e a utilização de espaços não convencionais para a realização dos nossos projetos, são o nosso habitat natural³ ».
16. Dans *Histórias suspensas*, des grenouilles, des reines et autres personnages fantastiques sortent des tiroirs d'une armoire. Une maison-armoire plantée au milieu de la rue ouvre et ferme ses portes, expose et cache des secrets, des personnages et des situations en suspension. Formes animées, mais aussi jeu qui fait du corps agrégé aux matières, aux objets, à la mascarade, une marionnette, explorant les échelles et les dimensions. *Baile dos candeeiros* croise la danse, la performance et l'installation. Dans cette intervention artistique, les *performers* sont des abat-jours danseurs, créant un bal de créatures insolites qui flânent dans les rues, invitant les spectateurs à danser :

2 <http://circolando.com/derivadas-na-cidade-coimbra> (consulté le 20/07/2018)

3 <http://www.radar360.pt/radar360-companhia.html> (consulté le 20/07/2018)

Candeeiros humanos, autónomos, espalhados por pontos estratégicos, transformam os espaços que habitam, e deslocam-se através deles com movimentos específicos: acendem, apagam, respiram, interagem...⁴

17. Le spectacle *Familia Pestana* est un spectacle de théâtre physique en site spécifique qui s'assume comme une intervention, occupant les façades de l'espace public. Les façades sont ici conçues comme des frontières de liaison entre l'extérieur et l'intérieur, révélateurs de contrepoints : le public et le privé, qui habite dedans, qui habite dehors, ce qu'on veut exposer, ce qu'on préfère cacher. Trois personnages symbolisent trois échelles dans le cycle quotidien de la vie, dans la rue et dans les passages entre ces espaces.
18. Le spectacle *Transportadores*, qui a gagné en 2015 la première édition de la bourse Isabel Alves Costa au Festival de Marionnettes de Porto, est un spectacle qui met en question le nomadisme contemporain. Des marionnettes géantes, construites avec des matériaux pauvres, des déchets, des objets jetés que les artistes ont récupérés, transitent par une scène sans limite définie:

um olhar sobre o espaço urbano como um espaço de intervenção artística, com a apropriação de materiais em bruto, essencialmente cidadãos, mas sobretudo dar um destaque para o espaço urbano como local de intervenção (Marques, 2015).

Conclusions

19. Quand les marionnettes, les machines de scène, les corps actants et les machines scéniques encombrantes choisissent la rue comme lieu scénique, ils nous invitent à d'autres perceptions de l'espace public, des trajets du quotidien, des chemins de flânerie. Ils laissent leurs empreintes sur les voies publiques, transformant leurs histoires, déchaînant d'autres mémoires. Ces corps démesurés et masqués interviennent dans le dessin physique de la ville, s'appropriant du paysage urbain devenu espace de représentation. Ils proposent de nouvelles lectures de la ville, défient nos rythmes quotidiens, transforment les espaces. Le théâtre de marionnettes a été longtemps un théâtre de courants d'air, théâtre populaire associé à la fête, aux marges, aux forains, allant à la recherche de son public, rémunéré au chapeau. Chassées des églises et des institutions, les marionnettes sont

4 <http://www.radar360.pt/radar360-obailedoscandeeiros.html> (consulté le 20/07/2018)

habituées aux plateaux à ciel ouvert, sur les routes de l'enchantement et de la transgression populaire. Aujourd'hui, le théâtre de marionnettes a réussi à franchir les marges, croisant les langages artistiques ; il a fait son retour dans les salles, il a récupéré des terrains perdus. Il n'a pourtant pas pu se passer de son nomadisme. Les voies publiques demeurent les points de rencontre privilégiés pour les sculptures ambulantes carnavalesques, les figures de cortège, les saltimbanques et les irrévérencieux :

Les espaces ouverts, les rues et les places de la ville ont toujours été le lieu d'élection des marionnettistes, forains, gens du carnaval et de la parade (...) De ces espaces ouverts ils étaient chassés, mais ils revenaient toujours. (Eruli, 1999 ; 8).

Bibliographie

AA.VV., *Do Outro Lado. Catálogo da Representação Oficial Portuguesa para a 12^a Quadrienal de Praga 2011*, Lisbonne, DGArtes Ministério da Cultura de Portugal, 2011.

AA.VV., *Máquinas de Cena O Bando*, Porto, Campo das Letras, 2005.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, 1985.

CARVALHO Paulo Eduardo e COSTA Isabel Alves, «Circolando entre linguagens e experiências», *Sinais de Cena*, 8, Lisbonne, APTC, 2007.

COPEAU Jacques, « Essai de rénovation dramatique », *La Nouvelle Revue Française*, n°57, Paris, Gallimard, 1913.

DELAROZIERE François, « Fabriquer des objets animés », *Puck*, n°12 (« La Marionnette dans la rue »), Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, 1999.

ERULI Brunella, « Tous les chemins mènent à Rome », *Puck*, n°12 (« La Marionnette dans la rue »), Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, 1999.

FREYDEFONT Marcel, « Grandeur nature », *Puck*, n°12 (« La Marionnette dans la rue »), Charleville-Mézières, Editions Institut International de la Marionnette, 1999.

KOURILSKY Françoise, *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1971.

MARQUES Nuno Carvalho, « Os Transportadores. Uma Historia de Percursos Efêmeros no FIMP », *Porto 24 Cultura*, 15/10/2015, <http://www.porto24.pt/cultura/transportadores-fimp-percursos>

RAMON Antoni, « La ville, terre promise du théâtre », *Puck*, n°12 (« La Marionnette dans la rue »), Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, 1999.

WERNECK Maria Helena, « Cenas de Leitura e Desleitura no Teatro d'O Bando », in *Texto e Imagem: Estudos de Teatro*, WERNECK Maria Helena e BRILHANTE Maria João, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009.