

PUCK

La marionnette et les autres arts



DES CORPS DANS L'ESPACE

Editions Institut International de la Marionnette

N° 4

SOMMAIRE

Brunella Eruli	Ruptures d'échelle	7
Wladimir Kryszinski	Un désordre sophistiqué	13
Emilie Valantin	Empiéter sur le vide	21
Irène Eynat-Confino	Scènes de la perception théâtrale	22
Elga Finter	Dioptrique de corps	25
Enno Podehl	Ceux qui touchent le ciel	31
Ariel Bufano	Esprit froid et courage chaud	39
Michel Rostain et Jean-Pierre Larroche	Lettres sur le système du monde	44
Dominique Soria et Pierre Fourny (ALIS)	Géométries variables	53
Didier Plassard	La cage aux merveilles	57
Philippe Découflé	Le mouvement impossible	61
Claire Heggen	Mouvoir et émouvoir	64
Thierry Roisin	Juste ce qu'il faut	67
Massimo Schuster	Espaces	69
Sally Jane Norman	Du virtuel à l'hybride	72
Leszek Madzik	Je pense en images	78
Philippe Genty	La porte de l'imaginaire	83
François Lazaro	Une étrange amnésie	88
David Warrilow	M'en aller dans mon corps	95
Jean-Paul Manganaro	Adieu petits masques	100
Georges Banu	Les larmes et les objets	106

directrice de la publication :
Margareta Niculescu

rédaçtrice en chef :
Brunella Eruli
assistant de rédaction :
Gérard Haller

conception graphique :
Michel Bouvet
Stéphane Tanguy



JE PENSE EN IMAGES

Il y a un rapport direct entre le fait que je ne m'exprime pas très souvent oralement et le nombre de paroles prononcées au cours de mes spectacles. Je crois qu'il y a une seule et même raison aux deux phénomènes, et qu'elle est autant autobiographique qu'objective. Déjà dans mon troisième spectacle, *Dîner*, que j'ai réalisé pour le Visual Art Studio en 1972, les mots avaient disparu. Tandis que d'autres finissent par atteindre l'éloquence, ma propre maturation m'a conduit au silence. Toutes les déclarations pleines de sarcasmes que j'ai pu faire au sujet de la parole dite ou écrite s'appliquent par conséquent au présent texte. Je suis probablement la personne la moins compétente pour parler de mon art. La chose la plus importante que je puisse dire sur mes spectacles tient généralement en un seul mot : son titre. Le reste, il faut le voir et en faire l'expérience.

AVANT LA PAROLE

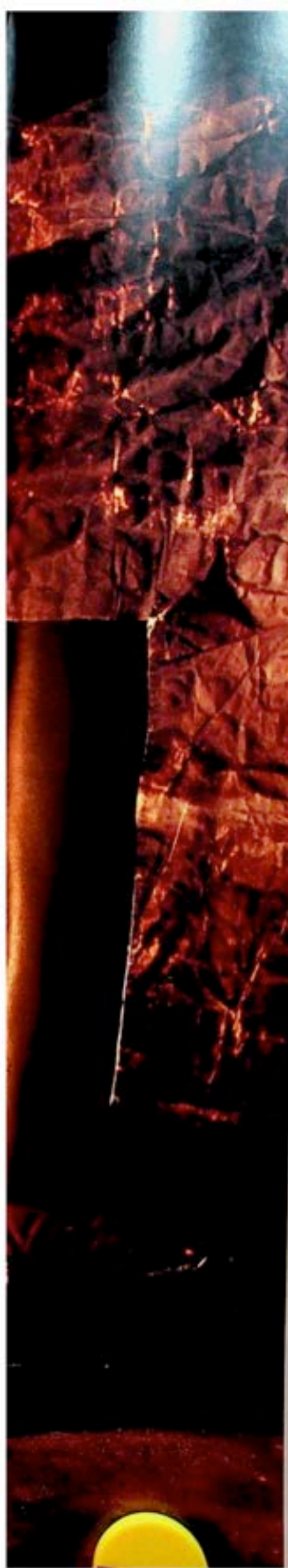
S'il n'est pas suffisant de dire que j'ai fini par me taire en réaction aux sentiments d'oppression et de terreur que m'ont toujours inspirés l'emphase et le verbiage prétentieux, il n'en demeure pas moins vrai que cela y a contribué. Je suis néanmoins convaincu que les "réductions" successives (parole — acteur — chose) que révèlent mes spectacles sont dues avant tout au fait qu'il existe des domaines de la réalité, notamment humaine, qui ne supportent pas qu'on en parle, qui en souffrent — d'autant, j'y insiste, qu'il y a des moyens artistiques tout à fait appropriés pour en exprimer autrement la vérité. Pour rendre de façon adéquate la substance même de l'opéra il ne suffit pas de prononcer les paroles, il faut les chanter. De la même manière, l'intérêt primordial des spectacles du Visual Art Studio réside dans leur espace scénique spécifique, produit d'un travail de construction reposant

sur la lumière, le rythme et l'atmosphère. Cette réalité est fondée sur des faits profondément et simplement humains, sur des "symboles importants de la religion et de la culture" (1). À cet égard, *Fibres* (1973) et *Icarus* (1974) ont marqué un tournant. Dans *Icarus*, il était devenu d'une importance vitale, pour moi, de montrer différentes formes d'ascension et de chute : l'homme se construisant lui-même, grandissant dans toute sa splendeur et fierté pour retomber aussitôt. Ces phases, je voulais les montrer de différentes façons, allant de la visualisation littérale (un homme courant) jusqu'à des formes très générales.

Les tentatives successives d'en arriver à un leitmotiv se sont poursuivies à travers mes spectacles ultérieurs : *Stigma*, en 1975, où j'ai essayé de traiter de la mort à la manière du symbolisme bergmanien ; *Herbarium*, en 1976, où il s'agissait de visualiser l'érotisme en utilisant les figures d'"hommes séchés" d'Alina Szapocznikow opposées à la nudité féminine ; *Humidité*, en 1978, confrontant la biologie au monde des humains ; et enfin *Délire*, en 1980, qui traite de la vie après la mort. Le mysticisme de mon dernier spectacle, *Littoral*, se veut complémentaire par rapport à cette chaîne d'images.

Ces interprétations ne prétendent ni à l'exhaustivité ni à l'exclusivité : la substance des événements qu'on aperçoit sur la scène se situe avant la parole. Ce qu'on peut éprouver, ce qu'on saisit intuitivement, ce dont on peut faire l'expérience sensible, n'importe quelle description le prive de sa valeur essentielle. Au cœur de mes spectacles se trouve simplement l'idée de quelques passions définitives et de situations existentielles dont l'homme ne prend pas toujours la mesure et qu'il a du mal à affronter. L'espace de ces spectacles est peuplé d'amour, de foi, de

Leszek Madzik,
Wrota,
Ph. S. Ciechan.



80

*Leszek Madyk,
Herbarium, 1973.
Ph. S. Ciechan.*





Lezek Maziak
Délire, 1980.
Ph. S. Ciechan.

sainteté, de peur, du sens de la finitude ainsi que de la mort — et, en un certain sens, depuis le tout début, en 1969, jusqu'à *Littoral* (1983), je n'ai fait qu'un seul spectacle.

SUIVRE LE RYTHME

La diminution du rôle de l'acteur puis des choses, dans mes spectacles, ne signifie aucunement que j'essaie de me débarrasser de l'homme. Je partage l'obsession de Gordon Craig qui cherchait avant tout à priver l'acteur du poids de sa corporalité. Ce fardeau écrase tout le drame par la gravité du concret, et prive l'individu de sa généralité pourtant indispensable au théâtre. Ainsi Othello, avec sa jalousie criminelle, n'incarne-t-il pas du tout le côté pathologique d'un être humain, mais, en le désincarnant, montre-t-il au contraire que ce qu'il ressent est une dimension de l'amour-propre de chacun. C'est dans la communauté partagée des émotions, des désirs et des menaces agissant aux intersections muettes de la forme, de la couleur, du mouvement et de la musique que j'aperçois ce que certains théoriciens appellent le tragique de l'existence humaine.

Par ailleurs, je considère mes spectacles comme faisant partie d'une seule et même mise en scène. Je suis à la recherche d'un absolu, que je désire et crains d'atteindre. Dans la mesure où le Visual Art Studio est un théâtre métaphysique, il représente un des aspects de cette unité : la recherche d'un absolu à travers différentes formes de la vie humaine. Je crois que le processus de maturation de mon théâtre est comparable à celui de l'homme à travers les régions les plus profondes de son expérience et de sa perception.

S'ABANDONNER

Un des éléments de *Défire*, par exemple, m'a été suggéré par une impression extrêmement forte que j'ai ressentie en visitant des cryptes de monastères. Dehors, la lumière éblouissante du soleil et les bruits assourdissants ; dedans, sous la terre, l'obscurité et le silence. Et tout d'un coup, quelque chose bouge sous les voûtes et, tel un éclair, traverse l'espace obscur. Un oiseau ? Un chat ?... De la vie ! C'est ce contraste qui est visualisé dans le spectacle.

On dit souvent des spectacles du Visual Art Studio qu'ils sont élitistes et difficilement accessibles. Mais c'est parce que le spectateur actuel a grandi dans une culture verbale qu'il risque de ne pas accéder à ce qui se trouve derrière les significations langagières. Il n'empêche : pour atteindre la réalité, l'homme doit abandonner toute tentative de verbalisation, et s'abandonner au rythme et au jeu des événements qui ont lieu devant ses yeux. C'est en entrant dans ce rythme et ce jeu que l'on commence à penser en images.

Traduit de l'anglais par Hans Hartje

NOTES :

- (1) *Ecce homo*, 1970 ; *Nativités*, 1971 ; *Dîner*, 1972.