



HAL
open science

Participation à la table ronde “ Ambregris : entre Pinocchio et Moby Dick. La tradition et la dramaturgie contemporaine dans le théâtre de marionnettes. ” (Teatro Municipal São Luiz, Lisbonne, 21 mai 2021)

Didier Plassard, Patrick Sims, Catarina Firmo, Luís Vieira

► **To cite this version:**

Didier Plassard, Patrick Sims, Catarina Firmo, Luís Vieira. Participation à la table ronde “ Ambregris : entre Pinocchio et Moby Dick. La tradition et la dramaturgie contemporaine dans le théâtre de marionnettes. ” (Teatro Municipal São Luiz, Lisbonne, 21 mai 2021). Catarina Firmo, Luis Vieira, Miguel Falcão, Rute Ribeiro. Penser a marioneta FIMFA LX, Conversas e reflexoes, A Tarumba, pp.71-73, 2022, 978-989-97126-3-8. hal-04456863

HAL Id: hal-04456863

<https://hal.science/hal-04456863>

Submitted on 22 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Troisième conversation – 21 mai 2021

AMBREGRIS : ENTRE PINOCCHIO ET MOBY DICK. LA TRADITION ET LA DRAMATURGIE CONTEMPORAINE DANS LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES.

Didier Plassard (Université Paul-Valéry Montpellier 3), Patrick Sims (Cie Les Antliaclasses), Catarina Firmo (CET-FL.U.L), Luís Vieira (Cia A Tarumba).

La troisième rencontre de ce cycle a eu comme point de départ le spectacle *Ambregris*, de la Cie Les Antliaclasses, qui a eu son avant-première au Portugal dans le cadre du FIMFA Lx, au Teatro do Bairro, une opérette d'alchimie pour marionnettes, où est exploré le point commun entre Pinocchio, le capitaine Achab de *Moby Dick*, le prophète Jonas et l'ambre gris. *Ambregris* est également une odyssee avec des marionnettes à fils, à tiges, à gaine et des figurines de théâtre d'ombres, avec un orgue d'odeurs synthétisées, et le parfum des mythes populaires.

La conversation a compté avec la participation de Patrick Sims et de Didier Plassard, constituant aussi l'occasion pour présenter le projet *PuppetPlays*, financé par l'Union Européenne dans le cadre du programme Horizon 2020 du Conseil Européen de la Recherche (ERC G.A. 835193), et porté par l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 : un projet de recherche consacré aux écritures pour marionnettes en Europe de l'Ouest, du XVII^e au XXI^e siècle.

Didier Plassard – *PuppetPlays* est né du constat que l'histoire de la marionnette est pour beaucoup une histoire des objets. Les musées nous présentent des objets, mais ils ne nous expliquent pas à quoi ils servaient, ni quelles histoires ils racontaient. En réalité, nous connaissons très mal le répertoire des théâtres de marionnettes. Il existe des études pour chaque pays, pour chaque région, pour chaque tradition locale, mais il nous manque une vision plus globale. Beaucoup de textes sont restés à l'état de manuscrits, dispersés dans les bibliothèques ou les musées, et donc effectivement inaccessibles. Et les pièces publiées, même écrites par des écrivains renommés, sont mal connues : qui sait que Thomas Bernhard a écrit pour marionnettes ? Ou Howard Barker ? Ou Edward Bond ? Ou Italo Calvino ? Les œuvres sont mal référencées, dispersées, difficilement accessibles.

Le projet central de *Puppetplays* est donc de collecter, d'étudier et de documenter ce patrimoine pour le porter à la connaissance du public. Une de nos réalisations principales est

la création d'une plateforme numérique, accessible sur Internet, comportant une base de données avec les références de 2000 textes. Pour chacun d'eux, nous indiquons où, quand et par qui il a été écrit (lorsque nous le savons), comment le trouver, quelles sont ses principales caractéristiques théâtrales et littéraires. Chaque fiche descriptive comporte une notice de présentation, un résumé de l'action, la liste des personnages... toute une série d'informations qui permet de découvrir ces textes. Pour 300 d'entre eux, d'accès difficile et libres de droits, nous publierons une version électronique qui pourra être téléchargée. Toutes ces ressources sont gratuites et accessibles à tous. Pour que ce projet soit réalisable, nous nous concentrons sur l'Europe de l'Ouest, depuis le XVII^e siècle jusqu'à aujourd'hui, sachant que certaines des collections que nous avons identifiées conservent des milliers de textes. Nous ne prétendons donc pas à l'exhaustivité : ce serait impossible.

Se pencher sur ces textes, rassembler ce patrimoine et le donner en partage répond à des objectifs scientifiques, mais aussi artistiques et culturels, car il s'agit d'accéder ainsi à une meilleure connaissance des possibilités de la marionnette. Il est important que les marionnettistes soient mieux informés de l'histoire de leur art, qu'ils puissent prendre position par rapport à ces répertoires, anciens ou contemporains, les utiliser s'ils le souhaitent pour leurs spectacles et leurs ateliers. Il y a aussi un objectif pédagogique, dans le sens où tous ces textes peuvent aussi servir à des projets d'enseignement. Plus largement, nous souhaitons contribuer ainsi à réinsérer l'histoire de la marionnette dans l'histoire du théâtre. Il est en effet très intéressant de comparer le répertoire des théâtres de marionnettes et celui des théâtres d'acteurs, en examinant leurs échanges, leurs évolutions et leurs modélisations réciproques : le théâtre de marionnettes a longtemps puisé dans les ressources du théâtre d'acteurs, mais le théâtre d'acteurs s'est aussi inspiré aussi du théâtre de marionnettes. Parfois leurs évolutions sont synchrones, parfois on observe un décalage temporel : le théâtre de marionnettes a longtemps conservé des formes abandonnées par le théâtre d'acteurs, mais il a pu, aussi, servir de laboratoire pour des expérimentations que ce dernier ne pouvait pas encore se permettre.

Une des questions que nous devons nous poser, c'est : qu'est-ce que c'est qu'écrire pour des marionnettes, et pourquoi on le fait ? Jusque vers 1800, on écrivait pour les marionnettes principalement lorsque, pour des raisons religieuses ou politiques, les acteurs avaient l'interdiction de monter sur la scène. Mais, dès le début du XIX^e siècle, des répertoires spécifiques se sont développés à la faveur de l'enracinement populaire et régional des marionnettes. À partir de la fin du XIX^e siècle, et de façon de plus en plus perceptible jusqu'à aujourd'hui, la marionnette est choisie pour la dimension particulière qu'elle apporte : une

certaine façon de faire interagir, comme nous le voyons dans le spectacle de Patrick Sims, la parole avec les objets, les lumières, les éléments de décor... Il me semble important d'essayer de comprendre en quoi les marionnettes suscitent un réglage particulier de la parole. Qu'est-ce qu'implique le fait de travailler avec cet instrument – ou plutôt avec ces instruments, puisqu'ils sont extrêmement différents selon leur taille ou leur mode de manipulation – ? Explorer le potentiel expressif de chacun de ces instruments, voir à quoi il peut être utilisé, c'est aussi l'un des enjeux de notre recherche.

Cependant, notre projet se donne une limite : nous ne rassemblons que des œuvres qui peuvent contribuer à la constitution d'un répertoire. Si je prends l'exemple du spectacle de Patrick, je vois les enjeux très intéressants que soulève une écriture scénique si personnelle et si riche ; mais, justement, elle n'appartient qu'à lui. Je pense donc qu'*Ambregris* n'est pas un spectacle que nous décrirons dans la base de données de *Puppetplays*, parce qu'il ne s'agit pas d'un scénario qu'un marionnettiste pourrait reprendre avec d'autres objets, d'autres images. Notre recherche porte sur ce qui peut devenir répertoire, c'est-à-dire sur des œuvres susceptibles d'être reprises et mises en scène par d'autres artistes. Aujourd'hui, beaucoup de spectacles de marionnettes ont une grande force de par leur dimension visuelle ; il est évident que ces œuvres sont une part essentielle de notre modernité, mais ce n'est pas sur elles que nous nous concentrons. De façon comparable, de grands artistes de théâtre tels que Castellucci ou Kantor ont su développer des univers scéniques extrêmement riches sans livrer pour autant des œuvres qui peuvent être reprises par d'autres.

La bibliothèque des textes pour marionnettes n'existe pas : c'est elle que nous nous efforçons de construire, tout en sachant que nous ne couvrirons pas tout le champ des écritures possibles.

Catarina Firmo – Merci Didier. En effet, le projet *Puppetplays* s'engage dans un travail qui est presque archéologique dans le sens où vous révélez un répertoire qui souvent est méconnu ou, même quand il est connu, n'est pas suffisamment étudié, du moins avec ce regard que *Puppetplays* essaye d'apporter. J'aimerais te poser une question qui vient d'une curiosité. Au Portugal, on constate un essor du répertoire de marionnettes au XVIII^e siècle avec António José da Silva et après, au XIX^e, nous avons un hiatus, un moment d'absence jusqu'au XX^e, où le théâtre de marionnettes est repris d'une façon complètement différente. Peut-être il faudra fouiller ce moment d'absence, peut-être que l'histoire n'est pas très bien racontée. Dans ce sens, je suis curieuse de savoir si dans les recherches de *PuppetPlays* vous avez trouvé d'autres ruptures temporelles comme celle-là, en France ou ailleurs.

Didier Plassard – C'est aussi, je crois, le cas en Espagne. En Italie, en Allemagne ou en France, l'histoire apparaît plus continue parce qu'elle est mieux documentée. Le blanc dont tu parles naît de l'absence de collections, et d'abord de celles réunies par des collectionneurs privés. Nous avons par exemple une chance extraordinaire, en France, car un collectionneur du début du XIX^e siècle, Alexandre Martineau de Soleinne, achetait tous les textes de théâtre qu'il pouvait, y compris manuscrits. Il a ainsi constitué une gigantesque bibliothèque dont la plus grande partie a rejoint la Bibliothèque nationale de France. Et à l'intérieur de cette énorme collection, on trouve plusieurs dizaines de textes pour marionnettes du XVIII^e siècle. Des collections de cet ordre, quand elles se rencontrent, sont une vraie chance pour nous.

Il y a aussi le problème de l'édition : en Allemagne ou en France, beaucoup d'auteurs régionalistes du XIX^e siècle ou de la première moitié du XX^e ont eu la possibilité de publier des textes pour marionnettes, ce qui n'était pas le cas dans d'autres pays. Il faut donc distinguer l'histoire de l'édition, l'histoire des collections privées ou publiques, et l'histoire de la marionnette : c'est au croisement de ces trois histoires que se créent, ou ne se créent pas, les blancs que tu évoques. C'est pourquoi nous faisons effectivement un travail archéologique pour essayer de les faire disparaître.

Il faut aussi penser à une chose : les textes pour marionnettes relèvent parfois de la littérature orale. Dans certaines traditions, la transmission se faisait uniquement par voie orale, soit parce que les marionnettistes ne savaient pas écrire, soit parce qu'ils se méfiaient de l'écrit qui pouvait être volé par d'autres. À Naples, par exemple, la tradition des marionnettes à gaine, les *guarattelle* qui jouent le répertoire de Pulcinella, est longtemps restée orale par méfiance de la concurrence.

Catarina Firmo – Au Portugal, au début du XIX^e siècle, il y a un essor général du théâtre et les documents parlent de marionnettes ancrées dans un contexte populaire et carnavalesque. Ensuite, les marionnettes et les sphères politiques vont rester éloignées, ce qui conditionne le type de documents qu'on peut trouver dans les archives.

Didier Plassard – C'est parfois grâce aux archives de la police qu'on découvre les pièces pour marionnettes, quand les marionnettistes devaient déposer leurs textes pour avoir l'autorisation de jouer. Cependant, ces textes ne reflètent pas exactement ce qu'ils jouaient, il pouvait y avoir des transformations.

Catarina Firmo – Pour reprendre ce que tu disais à propos du spectacle de Patrick, il peut aussi y avoir une écriture scénique qui vient en premier lieu et un texte qui se fixe ensuite.

Didier Plassard – Oui, il serait intéressant de connaître le processus de composition que Patrick utilise. Certains marionnettistes commencent avec un scénario dessiné. Est-ce que c'est ton cas ?

Patrick Sims – Un peu, oui. Normalement, je commence un storyboard avec des dessins, des images, des collages de textes poétiques, scientifiques ou académiques. Je travaille avec des textes de littérature, un peu comme un script, après viennent beaucoup d'interactions.

Didier Plassard – Comment gardes-tu la mémoire des spectacles ? Utilises-tu la vidéo pour en fixer la trace et faciliter leur reprise un peu plus tard, ou bien ne fais-tu pas de reprises ? Comment fais-tu avec le temps ?

Patrick Sims – Bon, le temps passe autrement, maintenant. Si la tournée s'arrête un moment, je suis vite fait en train de penser à un prochain spectacle. J'ai besoin de rester en création tout le temps. C'est aussi parce que j'ai l'habitude de jouer dans mes spectacles. Mais c'est vrai que ça pose un problème de répertoire. Je pense aussi à cet aspect de la vidéo. Cette année avec pas mal de tournées annulées, il y a beaucoup de demandes pour faire des spectacles en streaming. Mais si ça continue comme cela, je vais plutôt faire des projets cinématographiques. Je ne peux pas faire du spectacle vivant en ligne...

Catarina Firmo – J'aimerais reprendre l'idée d'assemblage de différentes dramaturgies. Dans *Ambregris* nous avons deux choses qui servent de fil conducteur : la baleine, qui passe de *Pinocchio* à *Moby Dick*, et l'idée de désobéissance qui traverse plusieurs références. Cet assemblage de différents fragments est d'ailleurs très marionnettique et dans l'esprit de mutation des matières que propose *Ambregris*. Dans ce sens j'aimerais te demander si les marionnettes t'aident à raconter l'histoire autrement. J'imagine que oui, mais pourrais-tu nous en dire un peu plus ?

Patrick Sims- Dans *Ambregris*, il y a la narration, la voix off, les différents passages de *Moby Dick*, de *Pinocchio* et l'histoire de Jonas. J'aime bien travailler mes spectacles avec l'idée

d'une messe en latin où ceux qui ne maîtrisent pas le latin peuvent quand même comprendre. Le texte est travaillé tout comme le décor. Même s'il y a des références littéraires fortes, j'ai essayé d'expliquer l'histoire aussi sans le texte, par le biais de quelques détails et des éléments fragmentaires. Ce spectacle a commencé par l'envie de faire l'épisode de Pinocchio dans le ventre de la baleine. Au début c'était juste cet épisode, mais je suis vite passé par *Moby Dick* et par d'autres textes de la littérature où des personnages se retrouvent dans le ventre d'une baleine. À partir de là, j'ai découvert des choses curieuses. Par exemple, quand Jonas sort du ventre de la baleine, il est parfumé. C'est ainsi que j'ai pensé à un parfumeur et à l'alambic du ventre de la baleine.

Catarina Firmo – Il y a beaucoup de couches narratives, avec le décor qui parle comme tu le dis, on ne sait pas vraiment d'où part et où ça finit la narration. Dans un spectacle comme celui-là, pour fixer le processus créatif, il faut dépasser le format texte. Il faudrait des images, des croquis, etc. Et peut-être aurait-on besoin d'un autre format de répertoire.

Didier Plassard – Mais peut-on vraiment parler de répertoire ? Patrick, si un autre marionnettiste voulait reprendre *Ambregris* avec un autre imaginaire, est-ce que tu l'accepterais ? Nous-mêmes, spectateurs, est-ce que nous l'accepterions ? Je ne pense pas. C'est comme si un spectacle de Castelluci était repris par Ostermeier. La matière de ton spectacle me paraît trop riche pour être réduite à un squelette qui pourrait donner lieu à un autre spectacle. Je pense que c'est une singularité.

Patrick Sims – Je pense que ce serait possible si on pouvait trouver la bonne équipe. Mais mon équipe est exceptionnelle et on travaille ensemble depuis longtemps. Pour monter un spectacle comme *Ambregris*, il faut avoir une équipe très solide. Nous travaillons ensemble depuis des années, nous venons du même village, nous avons des liens amicaux et familiaux. Et dans ce sens je ne vois pas comment une autre compagnie pourrait reprendre *Ambregris*. Il faudrait avoir la même formule.

Didier Plassard – Oui, parce qu'il y a des effets de signature partout. On reconnaît qu'il s'agit d'un spectacle de Patrick par le petit crâne de Pinocchio et il ne pourrait pas y avoir autre chose à la place.

Luís Vieira – Le décor d'*Ambregris*, c'est comme un objet animé avec plein de petites portes qui s'ouvrent et qui montrent de petits mondes. Patrick a les plus beaux castelets du monde. Et ça c'est vraiment une marque, une signature.

Patrick Sims – C'est aussi intéressant de penser que beaucoup de compagnies contemporaines quittent le castelet.

Luís Vieira – Oui, je sais. Et dans ce sens c'est vraiment nouveau, parce que tu gardes l'objet traditionnel et que tu animes la scène en même temps. Ce qui est intéressant, c'est que tu commences souvent par la musique. Nous aussi, nous commençons beaucoup de fois par le son et les inspirations musicales pour trouver le chemin par lequel l'ambiance s'installe.

Patrick Sims – Oui, la musique nous sert de point de départ émotionnel. Je commence avec un thème musical, après viennent les objets, et l'atelier devient un peu comme un laboratoire.

Luís Vieira – Comme une peinture avec beaucoup de couches.

Didier Plassard – Il y a un point commun entre le travail de A Tarumba et celui des Antliaclastes. Patrick parlait d'une écriture par thème. Je pense que le mode d'organisation du spectacle n'est pas celui d'un scénario ou d'une histoire qu'on raconte et qui peut être réinterprétée, transformée. Le modèle est plutôt, me semble-t-il, celui de l'écriture poétique, c'est-à-dire celui de la densité des effets. On ne peut pas réécrire un poème. On ne peut pas le transposer dans un autre univers. C'est quelque chose de trop dense et de trop serré sur lui-même : chaque mot produit des rayonnements de significations différents, comme chaque objet, chaque effet de lumière, chaque son dans *Ambregris* produit des évocations différentes. Le mode d'organisation n'est pas linéaire ou narratif, c'est une sorte de noyau thématique sur lequel se greffe un empilement très complexe.

Catarina Firmo – Les références permettent aussi des relectures et des perspectives différentes parce qu'elles sont transportées et articulées avec d'autres références. C'est vraiment la signature d'une autre création, d'un autre parcours où les références vont résonner. Il y a plein de façons de voir le même spectacle.

Patrick Sims – Oui et il y a aussi beaucoup de choses qui se passent en même temps, des *overlaps* qui donnent au spectateur la façon dont il veut voir le spectacle.

Luís Vieira – C'est pour ça que ce sont des spectacles pour des publics de 8 à 80 ans.

Patrick Sims – Oui, il y a quelque chose pour tout le monde.

Luís Vieira – Et la recherche de l'ambregris... ?

Patrick Sims - Pour faire ce spectacle j'ai mené une recherche en parfumerie. Ça m'a beaucoup aidé. Je ne sais pas dire exactement comment, mais ça a été important. Le fait de travailler avec des notes de base m'a permis de faire un parfum qui s'appelle Pinocchio, un autre qui s'appelle Jonas et un qui s'appelle Achab, chacun avec ses propres ingrédients. Mais dans le spectacle, comme tout le monde portait des masques, il n'était pas possible de sentir les odeurs. Pour Pinocchio, c'est du pin avec de la bergamote et de l'ambre gris. Pour Achab, c'est des algues, du tabac et de l'ambre gris. Ce processus m'a beaucoup aidé pour la dramaturgie.

Didier Plassard

Professeur d'Études théâtrales à l'Université Paul-Valéry (Montpellier, France). Ses domaines de recherche incluent le théâtre contemporain et l'esthétique scénique, le théâtre de marionnettes, le théâtre d'avant-garde, les relations entre le théâtre et les images. Il a reçu en 1990 le prix Georges-Jamati d'Esthétique théâtrale pour sa thèse de doctorat (publiée sous le titre *L'Acteur en effigie*, 1992), il a également reçu le prix Jean-Cléo Godin pour *Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage* (*L'Annuaire théâtral*, n° 37, Université d'Ottawa, 2006), la Sirena d'oro du festival *Arrivano dal mare!* (Longiano, Italie, 2012), et a été nommé Chevalier des Arts et des Lettres par le Ministère français de la Culture en 2015. Depuis octobre 2019, il est chercheur principal pour le projet *PuppetPlays*, financé pendant 5 ans par l'Union Européenne (ERC Advanced Grant 835193).