



HAL
open science

Dramaturgie et technique marionnettique dans le travail de Marta Cuscunà

Francesca Di Fazio

► **To cite this version:**

Francesca Di Fazio. Dramaturgie et technique marionnettique dans le travail de Marta Cuscunà. Manip, 2023, 73. hal-04476605

HAL Id: hal-04476605

<https://hal.science/hal-04476605>

Submitted on 27 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.

Dramaturgie et technique marionnettique dans le travail de Marta Cuscunà

« Il faudrait arriver à ce que les textes soient présentés au théâtre de la même façon que les images à la télévision. Ne me demandez pas comment »¹. L'invitation astucieuse de Heiner Müller renvoie à l'une des questions fondamentales du théâtre : comment une histoire devient-elle une vision scénique ? La pratique de la dramaturgie, comprise dans le sens moderne d'après l'expérience brechtienne, a donné un nouvel élan à cette recherche, accompagnant la mise en scène dans la production de significations qui, de la page écrite, sont recomposées sur scène, par le langage visuel. La même recherche dramaturgique se retrouve, aujourd'hui, dans le théâtre de marionnettes, en raison d'une série de changements fondamentaux qui, dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'ont rapproché de plus en plus du théâtre d'acteurs : la grave crise de l'après-guerre, l'éloignement consécutif de la dimension familiale en faveur d'un processus d'institutionnalisation, et surtout les expériences qui, depuis les années 1970, ont vu de plus en plus de marionnettistes sortir du castelet et habiter entièrement l'espace du plateau. Ces bouleversements ont déterminé les similitudes qui existent aujourd'hui entre le théâtre de marionnettes et celui d'acteurs, en termes de modes de production, d'espaces théâtraux et, par conséquent, de questions esthétiques et dramaturgiques².

Il n'est donc pas surprenant que les processus développés par certains artistes du théâtre de marionnettes contemporain tissent des liens transversaux avec d'autres professionnels des arts de la scène et contribuent au développement d'un esprit théâtral collectif, dont l'effort est consacré à la réalisation sur scène de visions soutenues par la dramaturgie. Le travail de la marionnettiste, actrice, autrice et metteuse en scène

¹ Heiner MÜLLER, *Le nouveau crée ses propres règles*, in « Théâtre/public » n°67, Gennaio-Febrario 1986, p. 35.

² Voir Didier PLASSARD, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, n° 2, p. 381-401. [En ligne] URL : https://www.researchgate.net/publication/338166313_Mise_en_scene_et_dramaturgie_le_theatre_de_figure_a_la_croisee_des_chemins. « Sauf le choix des instruments, peu de choses, finalement, distinguent aujourd'hui le théâtre de marionnettes et le théâtre d'acteurs. Parce qu'ils privilégient la manipulation à vue, les marionnettistes sont devenus des comédiens ».

italienne Marta Cuscunà, dont la carrière n'a cessé de se développer depuis son premier spectacle, *È bello vivere liberi !* (2009), met en évidence la manière dont son travail est axé sur l'union des textes qu'elle écrit pour ses spectacles avec les moyens marionnettiques qu'elle développe pour les mettre en scène, en collaborant avec son assistant à la mise en scène Marco Rogante et la scénographe Paola Villani.

La collaboration de Marta Cuscunà avec Marco Rogante a commencé pour le spectacle *È bello vivere liberi !*. À cette occasion, Cuscunà avait besoin d'un regard extérieur et d'un aide technique pour s'occuper du son et de la lumière, car elle était à la fois autrice du texte, interprète et metteuse en scène. Le rôle de Rogante a ensuite évolué au fil du temps, pour devenir de plus en plus polyvalent et se rapprocher de la pratique du dramaturge. Au début de chaque création, Marta Cuscunà partage ses recherches thématiques avec Marco Rogante, puis lui soumet les premières ébauches du texte, afin qu'il puisse rechercher les passages qui fonctionnent et ceux qui doivent être modifiés. Comme le pointe Rogante : « l'essentiel de ma contribution dramaturgique consiste à aider Marta à choisir les chemins qui fonctionnent le mieux, sans mener le travail là où moi je le mènerais, mais en essayant de comprendre où le mènerait elle »³. Un processus similaire a lieu pendant les répétitions, au cours desquelles Rogante applique le même principe d'accompagnement dramaturgique au reste de l'équipe : « il ne s'agit pas seulement de savoir ce qu'ils font, mais d'essayer de les canaliser dans des directions qui soient fonctionnelles en vue de l'ergonomie générale du spectacle »⁴. Cette pratique a été développée à un niveau plus large au sein de l'équipe travaillant avec l'autrice, où chaque personne a une ou plusieurs tâches spécifiques mais reste dans un échange constant avec les autres. Par conséquent, tous les éléments du spectacle – les marionnettes, leur manipulation, la scénographie, les sons, les lumières et le texte – sont liés les uns aux autres.

La centralité de ce partage est encore plus évidente depuis le début de la collaboration avec la scénographe Paola Villani, avec qui Cuscunà et Rogante ont jusqu'à présent produit trois spectacles (*Sorry, boys*, 2016 ; *Il canto della caduta*, 2018 ; *Earthbound*, 2021). Partant de l'idée visuelle de Cuscunà pour les marionnettes, Paola Villani les réalise sur une longue période qui comprend des retours continus vers

³ Marco ROGANTE, extrait d'entretien réalisé le 24/03/2022.

⁴ *Ibid.*

Cuscunà et Rogante – dont la contribution n'est pas seulement dramaturgique mais s'accompagne souvent d'une aide technique dans la construction des prototypes de marionnettes. La concertation est indispensable tant pour des questions plus techniques, comme l'aspect pratique de l'utilisation des marionnettes, que pour des questions dramaturgiques : les figures doivent permettre l'expression du sens véhiculé par le texte.

Cette cohésion est évidente dans le développement du dispositif scénique de *Sorry, boys* (2015)⁵. Ce spectacle reconstitue le fait divers qui s'est déroulé à Gloucester (Massachusetts) en 2008 où, dans un lycée, dix-sept filles sont délibérément tombées enceintes en même temps, avec l'intention de créer une communauté féminine à l'écart de la violence perpétrée par les hommes au sein de leurs familles. Si dans la chronique locale toute l'attention s'était concentrée sur les filles, le texte de Cuscunà déplace le centre de gravité vers la communauté, vers le contexte social, et met en scène, sous la forme de têtes accrochées au mur⁶, d'un côté les adultes – le directeur et les parents –, de l'autre les jeunes pères adolescents qui ont été « utilisés » par les filles afin de tomber enceintes. Au milieu, entre les deux blocs, se trouve un écran de téléphone portable sur lequel apparaissent les quelques répliques des filles, sous forme de messages WhatsApp. Sur scène donc, sont ceux qui ont été mis au pied du mur par le choix des filles, rendus scénographiquement par les têtes attachées à une cloison. Ces dernières ont également résolu une importante difficulté technique : le texte consiste en des échanges serrés de répliques entre douze personnages, mais gérer leurs corps en même temps n'aurait pas été possible, Marta Cuscunà étant seule sur scène. Le mur de têtes suspendues fournissait des marionnettes autoportantes et résolvait ce problème.

Cependant, étant donné la dynamique psychologique de l'histoire et la nécessité pour le public de pouvoir la suivre facilement, les têtes ont été dotées de mouvements (des yeux, des sourcils, de la bouche, du cou) qui les rendraient vraisemblables, pour donner au spectateur la perception d'un décalage entre leur mobilité et leur caractère

⁵ Voir notamment Marta CUSCUNÀ, Francesca DI FAZIO, « Animatronica e componentistica industriale applicata alla scena », *Arti della performance: orizzonti e culture*, « Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories », Università di Bologna, n° 13, 2022, pp. 105-115. [En ligne]. URL : <http://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6823>.

⁶ Inspirées par la série de photos *We Are Beautiful* d'Antoine Barbot. Voir [en ligne], URL : <http://www.behance.net/gallery/3046163/We-Are-Beautiful>.

fictif. Comme le souligne Paola Villani, « les possibilités de mouvements expressifs, compte tenu des techniques de manipulation, n'étaient pas infinies, nous avons donc étudié les monologues des personnages pour trouver le type d'expressivité qui les caractériserait le plus pendant le monologue. L'important était que la marionnette transmette efficacement l'histoire »⁷. Pour respecter cette cohérence dramaturgique, il était nécessaire de rendre fluide le passage d'une tête à l'autre. Au lieu de forcer l'interprète à mettre sa main à l'intérieur de chaque tête, un mouvement impossible étant donné la vitesse des échanges entre les nombreux personnages, Paola Villani a configuré un système de manipulation externe, composé de câbles et de joysticks qui permettent à Cuscutà de manœuvrer les expressions d'un personnage d'une seule main. Néanmoins, dans certains cas, la distance entre une tête et une autre restait considérable, provoquant une pause trop longue entre la réplique d'un personnage et la suivante. Comme l'explique Rogante,

Nous ne pouvions pas nous permettre ces stases dans lesquelles aucune tête ne bougeait ou ne parlait, car il s'agissait de petites morts de personnages. Il a donc parfois été nécessaire d'ajouter des lignes, que le texte ne prévoyait pas, attribuées à des personnages qui étaient spatialement placés entre les deux autres dont les répliques devaient se succéder. En d'autres termes, nous avons introduit un passage intermédiaire. Cela nous a permis de ne pas perdre le rythme de la scène, et aussi de garder vivants les autres personnages, qui n'ont peut-être pas parlé depuis un moment.⁸

En cette circonstance, l'autrice-marionnettiste, bien qu'elle écrive les textes avant les répétitions en gardant à l'esprit les possibles limites imposées par la mise en scène, se confronte ensuite lors des répétitions aux contraintes techniques, auxquelles elle cherche des solutions dramaturgiques avec la complicité de l'assistant à la mise en scène et de la scénographe. Ses mises en scène complexes, qui utilisent des marionnettes à chaque fois différentes, ainsi que d'autres langages visuels (notamment la vidéo dans la création *Il canto della caduta*), s'articulent donc en fonction du texte, écrit au préalable, et des thèmes que celui-ci veut transmettre. Le travail concerté de la marionnettiste avec le dispositif scénique et avec le regard extérieur dramaturgique, est central pour le développement de solutions techniques pertinentes. Leur interaction développe des

⁷ Paola VILLANI, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica », organisé par le Teatro Ca' Foscari (Venise, 2020) ; Atelier « WE LIKE TO MOVE IT, MOVE IT! Research and experimentation in Puppetry and Animated Forms », organisé par CAMa - Centro de Artes da Marioneta et par la compagnie A Tarumba (Lisbonne, 2019).

⁸ Marco ROGANTE, extrait de l'atelier en ligne « Neurospasta mechanica »,

processus dramaturgiques complexes, qui utilisent les expérimentations modernes du théâtre de marionnettes, ou bien créent de nouvelles techniques de manipulation (le système de câbles et de joystick) pour une utilisation ciblée de la figure sur un texte spécifique. Ainsi, des têtes accrochées au mur peuvent évoquer un sentiment d'impuissance qui est transmis directement au public. Cet exemple montre également comment le rapprochement avec le texte écrit et la rencontre avec l'écriture théâtrale contemporaine ont eu un fort impact sur le devenir du marionnettiste, nécessitant une pluralité de collaborations, qui visent notamment à renforcer la structure dramaturgique des spectacles⁹. Le théâtre de marionnettes ajoute donc d'autres dimensions à l'occurrence scénique d'une vision, et lorsque, par la construction dramaturgique du sens, il associe le mot à des images non didactiques ou décoratives, il vient peut-être concrétiser ces processus de visualisation souhaités par Müller, déployant le texte, pourrions-nous dire, comme une image à la télévision.

⁹ Cependant, ce n'est pas la norme : il reste un vaste réservoir de créations qui, comme le souligne Didier Plassard, souvent s'arrêtent « à la superposition du texte et de sa mise en images, sans qu'un véritable travail dramaturgique ait été réalisé », notamment « dans les spectacles de marionnettes qui prennent appui sur un texte de répertoire ». Didier PLASSARD, « Mise en scène et dramaturgie : le théâtre de figure à la croisée des chemins », *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n° 2, *op. cit.*, p. 399.