

> Écrire pour la marionnette

Chaque trimestre, *Manip* interroge un professionnel sur sa pratique. Pour ce numéro, c'est Laurent Contamin, auteur de nombreux textes écrits pour la marionnette, metteur en scène, comédien et assistant à la direction artistique du TJP-CDN de Strasbourg auprès de Grégoire Callies de 2002 à 2006, qui partage avec nous son expérience sur la particularité d'une écriture pour la marionnette.

« L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de son impossibilité », disait Blanchot. Là-dessus, écriture et marionnette, ces deux grandes défricheuses d'inconnu, sont faites pour s'entendre.

1 Connaître

Il me semble que si l'on veut écrire pour la marionnette, il faut commencer par connaître l'outil. Pour ma part, que ce soit par des stages à l'Institut International de la Marionnette ou au TJP, par un travail de recherche sur Kantor dans le cadre d'une bourse Villa Médicis Hors les Murs en Pologne, ou par de l'observation (notamment au TJP où j'ai assisté de 2002 à 2006 Grégoire Callies à la direction artistique), j'ai peu à peu fait connaissance avec cet étrange animal, que ma formation initiale d'acteur avait obliérée et que mes premiers écrits ignoraient royalement. Mais le plus important est d'y **mettre la main** : la marionnette m'a fait **toucher du doigt** qu'au moment où je la manipulais, j'étais à la fois acteur lui transférant sa parole, metteur en scène la dirigeant... et aussi, plus mystérieusement (sans doute du fait qu'en marionnette on travaille sur le signe et que c'est par la main que l'on s'exprime), auteur de ce qui se jouait : révélation que **manipuler, c'est aussi écrire**.

Ainsi, de la gaine chinoise de *La Tragédie de l'Homme* aux bunrakus d'*Othello* en passant par les objets de *Juby*, j'ai éprouvé de l'intérieur le tressage particulier de ces deux langages, la parole et le signe, et la manière dont ils pouvaient s'entendre pour dire ensemble ce qu'ils avaient à dire.

« Écrire pour la marionnette demande cette souplesse, qu'on acquiert en parcourant le spectre des langages scéniques. »

2 Vagabonder

J'ai l'impression que mon activité d'auteur a toujours été comme *en transit*, explorant **différents statuts de l'écriture** à l'intérieur de protocoles de transmission très différents les uns des autres : d'un côté du spectre, la fiction radiophonique – là, par définition, il n'y a rien à voir, on écrit pour des aveugles. La parole est première et doit transmettre des images, des espaces, des figures à l'auditeur. À l'autre bout du spectre, les écritures pour la danse (*À Bout de Souffle*, pour Thierry Thieû Niang), le cirque (*Et qu'on les asseye au Rang des Princes* pour la 15^{ème} promotion du CNAC), le clown... autant de langages scéniques qui pourraient, s'ils le voulaient, se passer de texte. On

doit arriver en marchant sur des œufs, pas avec un rouleau compresseur. J'écris un peu de poésie, aussi, des haïkus notamment – cette parole au plus près du silence : eh bien c'est en auteur de haïkus qu'il faut rencontrer les chorégraphes, les clowns, les marionnettistes ou les circassiens. Cela demande souvent de changer son propre regard sur son activité : ainsi, dans un spectacle écrit et mis en scène pour la compagnie de cirque Rouge Eléa ai-je supprimé, en répétitions, les trois quarts de mon texte d'origine. Pourtant l'écriture, au final, était là. En creux. **Un moule à cire perdue**. Écrire pour la marionnette demande cette souplesse, qu'on acquiert en parcourant le spectre des langages scéniques : « Il y a à transiter » (Maître Eckhart).

« Il faut accepter que l'écriture d'un spectacle marionnettique soit le fruit du tressage de plusieurs langages : des mots, des signes, des images, des corps, des sons... »

3 Compagnonner

On ne peut guère pré-destiner un texte à la marionnette, en-dehors de tout projet. Par ailleurs, des textes écrits a priori pour le théâtre peuvent être montés en marionnette. Ce fut le cas pour quatre de mes textes. Mais le plus souvent quand même, il s'est agi de commandes (En Verre et contre Tout, Tohu-Bohu, Garin-Trousseboef, TJP, Souffle 14), et le mode de travail a été celui d'un compagnonnage dès le début du projet, au moment où il y a, de la part du metteur en scène, un désir de texte : la temporalité du travail, du coup, est très différente. Souvent, on est presque un an avant la création, à ce moment-là. On a le temps de **partager nos chemins de traverse** des premiers mois, nos recherches, nos errances... On est vraiment en co-écriture, et il est important, en tant qu'écrivain, d'accepter cette situation. Le premier volet de *La petite Odyssée*, nous l'avons co-signé, avec Grégoire Callies. En France, on met parfois un peu trop les écrivains sur un piédestal (ils s'y mettent pas mal eux-mêmes aussi !), il y a une sacralisation de l'écrit. Il faut accepter que l'écriture d'un spectacle marionnettique soit le fruit du tressage de plusieurs langages : des mots, des signes, des images, des corps, des sons... Toute une histoire ! Ce compagnonnage, dans la phase de gestation du texte et du spectacle, permet souvent des collaborations sur la durée, des fidélités au sein des tandems auteur-metteur en scène. Il est donc important, pour un auteur, de rencontrer des compagnies qui travaillent avec, sur, pour la marionnette.



Laurent Contamin
www.laurent-contamin.net

Un dispositif :

L'aide à la création du Centre National du Théâtre s'adresse aussi aux dramaturgies plurielles : cela englobe les projets texte-marionnette.

Deux fois par an, une commission se réunit pour aider un texte à être monté : une partie de l'aide va à l'auteur, une autre à la compagnie qui monte le texte :

Plus d'informations :
www.cnt.asso.fr/auteurs/dispositif.cfm

Des lieux :

Les ex-antennes Aneth sont souvent des lieux privilégiés de mise en relation des textes et des équipes de création : on peut citer la médiathèque de Vaise à Lyon, la médiathèque Hermeland à Saint-Herblain, le CREDA à Amiens, la théatrotèque de Josselin...

Plus d'informations :
www.aneth.net/ant_index.htm