

Recurring Principles



Claire Heggen

Ombre Claire

Abstract: Illustrated by many photographs, this article aims to identify the stage presence principles used by Claire Heggen in the creation of her solo performance Ombre Claire with particular attention given to the relationship between the performer and the puppet she gives life to. As a pupil of Etienne Decroux, Claire Heggen remembers and transforms the terminology of Corporeal Mime maintaining its rigorous technical references within a poetical context.

Keywords: Corporeal mime, Etienne Decroux, Physical score, Puppet animation, Théâtre du Mouvement

CONTEXTE des origines d'une grammaire et d'une terminologie

Etienne Decroux nous dit que « L'acteur doit montrer son œuvre sans montrer sa personne ». N'est-ce pas là, déjà, une définition du marionnettiste ?

En 1988, Margareta Niculescu, directrice de l'Institut International de la Marionnette et de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, m'invite à participer au chantier d'une école. Projet d'école pluridisciplinaire où il était alors inédit, voire provocant, de proposer une formation corporelle pour les marionnettistes. D'autant plus que la tendance du moment était au renversement des castelets.

Se pose alors, pour moi la question de manipuler « à vue » :

- Comment organiser le corps du marionnettiste par rapport à sa marionnette ?

En scène, l'étudiant ne pouvait pas se comporter de manière usuelle (quotidienne), en présence d'une marionnette qui, elle, était formalisée (extra-quotidienne).

- Quelle formalisation du corps du marionnettiste fallait-il donc opérer en fonction du type de manipulation ?

Conséquemment apparaît l'idée d'un « corps-castelet » dénommée ainsi par Alain Recoing (1990). C'est un principe que j'ai pratiqué chez Etienne Decroux sous l'appellation « corps géographique » dans les années 1970 et que j'ai développé moi-même en termes de « scénographie mouvante » dès 1975.

Le petit théâtre de marionnette de bois, disparaît pour laisser la place à un corps devenu le lieu même d'un autre théâtre !



Se posent alors pour moi, de nouvelles questions :

- Quelles mises en jeu du corps proposer, pour créer cette scénographie mouvante, plus organisée et incorporée ?
- Comment inventer des modes d'apparition renouvelés de la marionnette et des modes d'énonciation de l'acteur-marionnettiste plus variés.

J'ai mis alors en route « un chantier sur le chantier », celui d'une recherche tant pratique que théorique, appropriée aux nécessités esthétiques, techniques, corporelles et physiologiques, des élèves marionnettistes, dans le cadre d'une école des Arts de la Marionnette, à visée contemporaine.

Ce texte expose la pratique technique de mon travail et sa référence à Etienne Decroux en essayant de décomposer une séquence de mon solo *Ombre Claire* joué au Festival Transit à Holstebro dans le cadre du Magdalena Project.

Je présenterai dans un premier temps la séquence choisie, son moment dans la pièce, l'analyse de sa partition corporelle, photos à l'appui.

Le procédé du montage, image fixe par image fixe, montre la décomposition du mouvement mais ne donne pas l'idée du mouvement lui-même, ni de sa dynamique ni de sa musicalité. A vous, cher lecteur de « faire couler l'eau sur les marches » et d'en imaginer l'interprétation.

Je donnerai ensuite la définition de quelques-uns des principes de base utilisés dans la séquence. C'est un petit aperçu de la grammaire élémentaire et de la terminologie, que j'ai regroupées sous forme d'un abécédaire.

Enfin, j'aborderai « le pourquoi du comment ».



Ombre Claire - Contexte de la séquence

Ombre Claire, créé en 2013, est un spectacle pour une marionnette et une actrice gestuelle silencieuse. Inspirée de l'histoire véridique de Claire Pradier, fille de Juliette Drouet et du sculpteur James Pradier, disparue à l'âge de 20 ans.

Ombre Claire est un poème visuel à la mémoire d'un être trop tôt disparu, un voyage initiatique vers la mort entrecoupé d'épreuves et de silences suspendus, un rituel de deuil scandé par la musique de Schubert « La jeune fille et la mort ».

Par l'entremise d'une marionnette, Claire Heggen, animant l'inanimé, fait apparaître et disparaître la figure incertaine d'un ange à la blancheur fantomatique.

L'univers est blanc : scénographie (sol, fond de scène, voilages superposés) et costume constitué de voiles. La femme est toute de blanc vêtue et son visage neutralisé par du blanc. Figure abstraite qui, par un jeu de présence/absence, entre en relation avec une petite marionnette blanche, figure également abstraite.

La séquence se situe au moment où l'actrice, partie à sa recherche, extrait la marionnette de ses limbes.

Il s'agira donc, de montrer les principes techniques mis en jeu dans les rapports réciproques de l'actrice et de sa marionnette.

Cette séquence s'appuie essentiellement sur des principes de Etienne Decroux, que j'ai « déménagés » vers le monde de la marionnette et qui constituent pour moi une grammaire de base de la relation corps/objet. C'est-à-dire : les notions de *progressivité*, *dégressivité*, *fixation*, *contradiction* et *rétabli* entre autres. Voir définitions ci-après.

Partition corporelle d'une séquence de *Ombre Claire*

Position de départ de l'actrice, immobile, orientée 3/4 arrière, fond de scène cour (Photo 1). La marionnette apparaît sur le côté gauche de l'actrice dans un mouvement lent, en *progressif* de rotation. Le public la voit pour la première fois et c'est elle qu'il doit voir en premier (Photo 2, 3). Celle-ci se *fixe* dans l'espace, face public (Photo 4). L'actrice se *rétablit* face public, en lenteur douce, dans l'axe du corps de la marionnette portée, allongée à l'horizontale entre ses deux mains. Regard fixé sur la marionnette. Le public voit la relation des deux. Elle relève la tête, et regarde face public en parabase, à l'horizon, comme pour prendre le public à témoin en lui montrant l'enfant.



Le corps de l'actrice reste *fixe* tandis que la marionnette s'avance en *progressif* vers le public. La marionnette entraîne le corps de l'actrice à sa suite vers l'avant. Petit *déséquilibre* provoquant une accélération. Puis, la marionnette se *fixe* dans l'espace et le corps de l'actrice *rétablit* la relation de départ en se rapprochant de la marionnette en trois pas ralentis. Idem une deuxième fois.

Arrivée à l'avant-scène cour, un mouvement de *contradiction* s'effectue entre la marionnette à droite horizontalement et le corps entier de l'actrice en inclinaison latérale gauche. Cette *contradiction* se répète à l'opposé quatre fois provoquant une oscillation simultanée entre les deux, donnant à voir une sorte de bercement. La tête de l'actrice penche en *contradiction* au mouvement de son corps, faisant exister d'autant la marionnette par le regard posé sur « l'enfant » (Photo 1).

Une cinquième fois s'initie et s'amplifie en un mouvement *progressif* de la marionnette glissant latéralement et horizontalement vers jardin, entraînant l'actrice à se déplacer en cinq pas accélérés (Photo 2).

Arrêt et engagement dans une grande fente avant de la jambe gauche en décélééré, tandis que la marionnette continue à tourner horizontalement autour d'elle.

Celle-ci prend de l'avance sur le corps de l'actrice en un mouvement *progressif*. Le corps de l'actrice pivote à la suite de la marionnette, en *progressif* lui aussi, qui se continue par une double rotation des deux pieds, pour s'engager dans une grande fente sur jambe droite et se *fixer* simultanément en opposition à la marionnette dans la même diagonale. Arrêt.



Le corps de l'actrice se *rétablit* doucement sur la marionnette, dans l'axe de la diagonale.

Marionnette *fixe*, le corps recule à partir de ses appuis et prend de l'avance sur la marionnette en un petit accéléré, puis la ramène à soi en *dégressif* en un petit décélééré. Axes du corps et de la marionnette orientés dans la direction diagonale avant-scène jardin/arrière scène cour. Idem deux fois (Photo 3).

Une troisième fois s'initie, par une grande fente arrière, la marionnette en *dégressif* parcourt une courbe autour de l'actrice vers sa droite qui s'inverse en un mouvement *progressif* parcourant une courbe autour de l'actrice en sens inverse, une sorte de S jusqu'à se fixer face public. Mouvement en une suite d'accélération-décélération. Le corps de l'actrice se *rétablit* alors dans le même axe que la marionnette, face public (Photo 4).



Pieds joints regard posé sur la marionnette, tête inclinée vers le bas.

Mouvement lent de contradiction entre la tête qui se relève et continue son mouvement vers le haut en *progressif*, vers le ciel, tandis que simultanément en allongeant les bras en *dégressif*, la marionnette descend verticalement vers la terre Tandis que l'actrice recule de trois pas lents, la tête se *rétablit* sur la verticale. Le regard en parabase, à nouveau comme une prise à témoin du public (Photo 1).

Corps *fixe*, la marionnette s'élève lentement en une courbe *progressive* du bas vers la droite de l'actrice jusqu'à la verticale au-dessus de la tête de l'actrice, entraînant celle-ci à se suite. Le corps de l'actrice se *rétablit progressivement* dans l'axe de la marionnette, de dos au public (Photo 2, 3).

S'ensuivent cinq tours de plus en plus rapides sur place, corps et marionnette dans la même relation verticale (Photo 4). Les tours s'arrêtent.

Puis, une grande fente de l'actrice, jambe droite en avant dans la diagonale vers avant-scène cour, simultanément à la dépose de la marionnette allongée sur ses épaules (Photo 5).

Dans la suite du mouvement, elle allonge ses bras latéralement. Elles font corps toutes les deux.

Le voile qui recouvrait la marionnette depuis le début prendra le relais de la relation corps/ marionnette.

L'actrice effectue quatre allers-retours, depuis la grande fente avant vers une grande fente arrière. Le moteur se trouve dans les appuis. Le transport du poids du corps, et son engagement en une suite d'accélération-décélération, produit en conséquence, un mouvement *dégressif* du voile (Photo 6).

Par un mouvement de rond de jambe arrière, la jambe gauche prend de l'avance sur le haut du corps qui se trouve en *dégressif* en même temps que le voile ; puis le haut du corps dépasse le centre du corps pour effectuer un mouvement circulaire *progressif*, le voile en *dégressif* toujours. De nouveau ce double mouvement *dégressif-progressif* tout en tournant, les jambes étant tour à tour motrices ou pivot. Arrêt face public.

Descente des bras avec flexion des jambes simultanée.

Les mains soulèvent la marionnette recouverte de son voile vers le haut, puis dans cette disposition, le corps descend l'ensemble des deux verticalement, en lenteur continue, jusqu'à la position à genoux (Photo 1).

Descente lente des bras et de la marionnette à hauteur de la poitrine, le voile recouvre également la tête et le visage de l'actrice ainsi que la marionnette. Les deux sont recouvertes du même voile (Photo 2).

Par une suite de « une à la fois » courts, la marionnette glisse en *progressif* horizontalement vers la droite de l'actrice restée verticale et fixe. La marionnette se *fixe* à bout de bras. A marionnette *fixe* l'actrice se déplace pour se poser au sol en *dégressif* sous la marionnette (Photo 3). A corps fixe, la marionnette descend verticalement pour se déposer sur le corps de l'actrice immobile. Toutes deux reposent sous le même voile.



Définitions des principes de base

Progressif

Dans un mouvement progressif, les segments du corps s'additionnent un à un, du plus petit au plus grand, successivement à la suite de l'objet, lui-même moteur du mouvement.

Le spectateur regarde là où ça bouge ; là où s'initie l'intention de mouvement ; comment celle-ci persévère, de la localité vers la totalité du corps ; jusqu'où l'acteur s'engage au risque d'une rupture de l'équilibre s'il le faut. La cause est dans l'objet, au détriment du corps. On peut dire que l'extrémité mène la base. L'engagement du corps au service de l'intention et du désir de l'objet, prend la forme d'une ondulation progressive qui peut aller d'extrême à extrême, dans les différents plans ou volumes de l'espace.

L'objet devenu sujet, objective le sujet acteur. Le spectateur regarde l'objet.



Dégressif

Dans ce mouvement, les segments se déduisent, se soustraient, d'un appui choisi dans le corps (pieds,



hanches, etc.) jusqu'à son extrémité (localité). Soustraction du plus grand segment au plus petit en succession. Le mouvement se développe selon une ondulation dégressive, qui peut aller d'extrême à extrême, dans différents plans et volumes de l'espace. Le moteur est dans le corps. La cause est dans les appuis, la conséquence est dans l'objet en dernier lieu, au détriment peut-être de sa visibilité.

Dans ce cas, l'objet a des chances d'être devenu une extension du sujet. On peut dire que la base mène l'extrémité.

Le spectateur orientera son regard plutôt vers le sujet.

Fixation

À la notion de point fixe, communément utilisé par les mimes et les marionnettistes, je préfère celle de fixation. Pourquoi? Parce qu'elle est un double mouvement interne, simultané et contradictoire. C'est un mouvement de fixation où deux intentions s'opposent : bouger et vouloir ne pas bouger.

Dans le cas de la relation entre corps et objet, qu'est-ce qu'on fixe ? Un objet dans l'espace, un masque, une marionnette, un segment de la marionnette, son regard, le corps du marionnettiste, des parties de son corps et son regard, une relation cristallisée, un axe... La fixation de l'objet dans l'espace donne l'illusion d'une volonté, une intention, délibérément séparées de celles de l'acteur. La résistance de l'objet, son refus d'aller avec l'acteur, le font exister d'autant plus. Nous sommes en présence de deux sujets. Le spectateur regarde les deux, la relation des deux. Ici, la fixation des mains sur le tissu donne une matérialité à l'écran derrière lequel le corps est mobile.



intention, délibérément séparées de celles de l'acteur. La résistance de l'objet, son refus d'aller avec l'acteur, le font exister d'autant plus. Nous sommes en présence de deux sujets. Le spectateur regarde les deux, la relation des deux. Ici, la fixation des mains sur le tissu donne une matérialité à l'écran derrière lequel le corps est mobile.

Contradiction

Quand deux sujets s'opposent dans une relation, en terme d'espace et/ou de l'intensité d'une résistance,

leurs intentions sont contraires, et s'annulent dans une immobilisation, une immobilité en train de s'accomplir. Le double mouvement de leurs déplacements simultanés peut démarrer et finir au même moment dans le temps. Ou la contradiction de l'un peut démarrer et finir entretemps à l'intérieur du mouvement de l'autre. La contradiction s'exerce entre deux entités, deux pensées, deux intentions. Elle confère une existence propre à l'objet/marionnette et donc une identité de sujet dans la relation des deux partenaires sujets.

Le spectateur regarde les deux, la relation des deux.

Ici dans la photo ci-dessous, la contradiction entre la main et la tête, se manifeste par la ligne tendue du tissu et sa résistance.



Le rétabli est un mouvement de ré-alignement des segments du corps (de l'acteur ou de la marionnette) entre eux, sur une ligne rectiligne par exemple. Le rétabli peut jouer pour le corps entier, ou pour une suite de segments. Par exemple : un bras en courbe « rentrant » dans une ligne rectiligne article du corps par article du corps, comme un train sur ses rails, wagon par wagon.

Dans la relation corps/objet, le corps de l'acteur peut se rétablir dans l'axe de l'objet, ou bien l'objet dans l'axe du corps.

Les tensions produites par des écarts préalables à un axe, se résolvent et s'apaisent momentanément par le retour dans l'axe d'origine. Le rétabli permet de mettre à plat les tensions et d'inscrire un nouveau départ de mouvement. Le spectateur ressent cette détente dans les deux cas de la relation corps/objet.



Lignes courbes et lignes droites, dialoguent et réalisent un portrait métaphorique des chemins pris par la pensée vagabonde.

Ici on voit dans la photo, comme les deux corps reviennent dans le même axe central du corps de l'actrice et du centre de la marionnette. Les deux se superposent.

Nommer

Ce qui est en jeu

-La notion de service : comment amener le regard du spectateur sur la figure marionnettique, ou sur la figure de l'acteur, et/ou sur la relation des deux.

- Le jeu d'apparition et de disparition de la marionnette en relation avec le jeu de présence/ absence de l'acteur, serviteur plus ou moins discret au service de la marionnette et de son animation.
- L'engagement du corps, jusqu'à quel point ?
- L'articulation corps/objet et leurs relations diversifiées.
- L'organisation dans le temps des actions (succession, simultanéité, causalité).
- L'espace de l'entre-deux entre proximité et distance, entre incarnation et délégation.

Questions

« L'acteur doit être sujet et objet d'art »

Etienne Decroux

- Comment l'acteur sujet et objet d'art peut-il se mettre au service d'un objet en instance de devenir sujet d'art ?
- Comment associer/dissocier une pratique d'acteur gestuel ayant une formation en Mime corporel d'après Etienne Decroux, entre autres techniques, avec la pratique marionnettique ?
- Comment passer d'une pratique extra-quotidienne de l'acteur qui sait concentrer sur lui le regard des spectateurs, à celle d'un jeu d'aller-retour avec/pour les spectateurs, entre l'acteur et la marionnette.

Vers un « marionnettiste corporel »

Il s'est agi pour moi, de dissocier le corps de l'acteur de celui de l'objet, de le décentrer pour décentrer le regard du spectateur, au bénéfice de l'objet et vice versa.

Ce que j'ai nommé marionnettiste corporel est un mode d'énonciation renouvelé pour l'acteur marionnettiste qui lui donne le choix de jouer sur plusieurs niveaux.

Le pourquoi du comment

Pourquoi j'ai fait tout cela? Qu'est-ce qui m'a intéressée, interpellée, au point de passer plus d'une cinquantaine d'années à explorer le corps dans tous ses états et 35 années à défricher et parcourir ses relations possibles à l'objet ?

Pour plusieurs niveaux:

La physique des matériaux: corps matière première de l'acteur et corps matière de l'objet, matériaux de la scène. Comment, leurs relations réciproques créent de l'altérité, de l'entre-deux. L'acteur n'est pas seul en scène. La scène est le lieu du partage.

Et au-delà de la matière, comment mettre celle-ci à distance pour la prendre comme objet de réflexion. L'être humain n'est plus au centre du monde. Il ne le possède pas, mais se doit de dialoguer avec pour y trouver sa juste place.

Le corps sensible d'un acteur à l'écoute de ses sensations, et perceptions, avant même le corps de l'acteur qui s'exprime. Ceci particulièrement dans sa relation à l'objet/matière. En me conviant à le suivre, l'objet m'informe profondément des changements subtils dans lesquels il m'invite à m'aventurer. En me décentrant, il décentre le regard du spectateur. M'informant, il me transforme. Je peux alors donner forme à ce qui devient performance, porteuse de présence et d'expressivité.

La linguistique : une chose qui n'est pas nommée, n'existe pas. D'où la nécessité de préciser, le vocabulaire technique, la grammaire du corps en mouvement, voire d'inventer une terminologie inspirante. C'est à dire, rendre visible, ce qui ne l'est pas, là où on n'y voit rien. Et permettre de découvrir une poétique nichée dans des lieux inattendus du corps ainsi qu'une construction symbolique structurante de celui-ci.

L'imaginaire : explorer, à partir d'images métaphoriques émergentes, les variations ludiques qui donnent libre cours à l'imagination pour soi et pour le spectateur. Sortir des représentations du corps prévisibles de l'acteur. S'évader du convenu, théâtral pour l'acteur, quotidien pour le commun des mortels.

La symbolique : se mettre à l'écoute des couches de sens potentiels qui se dégagent dans la confrontation à l'altérité radicale de l'objet. Laisser émerger les images métaphoriques, les articuler, les organiser en séquences dramatiques selon le sens qui se profile et non a priori.

La philosophie : la relation à l'inanimé, à l'inerte opposé au vivant, le jeu avec les notions de disparition, d'apparition et d'apparition-disparaissant, nous confrontent à l'illusion du vivant et font allusion à la mort.

Politique : rendre les gens conscients de ce qui se joue des relations, dans la double mimésis, mais aussi dans la triple mimésis qui s'exerce avec la marionnette. Donner les moyens et les outils de sortir du corps unique, central, attendu, pour explorer d'autres corps possibles, et leurs interactions à la scène et dans la vie.

Qu'est-ce qui nous agit ? Nous agite ? Qui manipule qui ? Et comment? Quelle est la différence entre animer et manipuler ?

Bref, comment s'animer pour réanimer le monde.



Photo Credits

p. 294 - photo 1: Christophe Loiseau; photo 2, 3, 4, 5: Nathalie Ritzmann
pp. 295, 296, 297: David Schaffer
p. 298 - photo 1, 2, 3: David Schaffer. Bottom: Nathalie Ritzmann
pp. 299, 300: Christophe Loiseau
pp. 301, 303: Nathalie Ritzmann