

digo para mim mesma que um dia será preciso triar, um dia... Em Dunquerque, o nosso depósito de 1.000 m² está lotado!

DM: La Licorne é uma equipe fiel, mas baseada em que critérios você contrata atores jovens?

Evidentemente, eles precisam gostar da manipulação de objetos, gostar da máscara, ser criadores inventivos e generosos, saber criar um mundo com um pedaço de barbante e também saber viver uma aventura teatral coletiva durante as longas turnês que fazemos. Peço muito aos atores. Assim, a energia, o entusiasmo deles são tão importantes quanto a qualidade da sua interpretação. Como os contrato? Depois de um estágio, de uma audição? Não necessariamente. Não sei. Será que tenho vontade de passar um momento longo da minha vida com aquela pessoa? Será que ela tem imaginação? Humor? Coração? Já está “cimentada”? Será que tem “algo além” para oferecer? Será que é corajosa? Alegre? Será que está mais interessada pelos cachês do que por um trabalho teatral que obriga a ficar “atrás” do objeto ou da máscara que requer humildade e empenho total? Existe uma parcela de intuição. Tenho verdadeiras e belas surpresas quando encontro jovens atores.

Mon histoire

Claire Dancoisne

Théâtre La Licorne (France)

J'ai fait des études aux Beaux Arts de Lille en France et j'ai obtenu un diplôme de sculpteur. Des contraintes matérielles ne m'ont pas permis de continuer dans ce domaine et je suis devenue infirmière en psychiatrie, un travail qui me plaisait d'ailleurs beaucoup. J'ai commencé en parallèle à pratiquer le théâtre en amateur en m'y investissant de plus en plus. Avant de vouloir créer des spectacles, c'est surtout la vie imaginée d'une compagnie qui me fascinait. Je m'y voyais, parmi ces acteurs de rue, sur les péniches, autour de grandes tablées, jamais au même endroit. J'imaginai les rencontres, les soirées passées à refaire le monde. Nous l'avons refait. Beaucoup. Et nous avons expérimenté. Beaucoup. Il n'était pas rare de nous voir la nuit utiliser un vieux rétroprojecteur et projeter sur la vapeur d'une cocotte minute. Chercher la projection sur de la farine que nous jetions des fenêtres. Commencer à récupérer des matériaux sur les trottoirs que nous commençons à transformer ou à fondre. La journée, je soignais «les fous» et le soir nous nous laissions aussi aller à nous inventer un monde onirique. Quand je dis nous, ce sont des amis plasticiens, musiciens. Il n'y avait pas de comédiens. Nous ne parlions pas théâtre. Nous cherchions à résoudre concrètement des problèmes que nous nous imposions comme par exemple comment créer sur un plateau un fantôme, comment projeter et raconter une histoire sur les mouvements d'un ventre, comment penser un décor qui d'une minute à l'autre serait capable de se construire et de se déconstruire. Ficelles, poulies, machines ont commencé à naître. Un artisanat énorme et ingénieux démarrait. J'ai arrêté mon métier d'infirmière et me suis lancée vers le théâtre. J'ai bien sûr peu à peu réalisé qu'il s'agissait aussi d'un métier difficile et exigeant. Un stage avec Ariane Mnouchkine, très grande metteur en scène m'a particulièrement marquée. Elle ne tolérait pas le plus petit mouvement approximatif, veillait au moindre détail du pli de costume au premier pas sur le plateau... J'ai aimé sa grande rigueur. J'ai aussi découvert et surtout avec elle le travail du masque. Et compris vers où je voulais aller. Le masque, plus encore que l'objet me fascinait. Il proposait tellement de possibilités pour créer des personnages non naturalistes qu'il m'est devenu complètement indispensable. Il reste aujourd'hui encore incontournable dans mon travail. Le masque complet m'intéresse tout particulièrement. Des prothèses sur l'acteur, accentue la transformation. Le comédien devient un être «puppet».

C'est un travail proche de la sculpture. Le code de jeu que nécessite ce type de masque – qui prend l'ensemble du crane, se déclinent chez moi dans différents matériaux (cuir, cuir et tissus, bois parfois, fer plus rarement) et possèdent des yeux grillagés et fixes. Je suis véritablement obsédée par ces yeux fixes dans mes personnages. J'ai récemment créé des personnages pour un Défilé de Haute couture où tous les mannequins avaient ces yeux fixes peints sur les paupières.

J'ai créé La Licorne en spécialisant la compagnie dans le masque et le théâtre d'objets. Et finalement j'ai consacré toute ma vie à chercher et à créer ce théâtre différent. Un travail très fortement ancré dans les arts plastiques. Des sculptures-comédiens au jeu physique très important, des sculptures-objets comme partenaires. Je ne me suis jamais posé la question de savoir si je faisais du Théâtre de marionnettes. Je fais du théâtre. Il se trouve que l'objet a pris de plus en plus de place dans la scénographie, dans la dramaturgie, et, plus simplement, dans toute l'écriture d'un spectacle. Aujourd'hui et finalement pour la première fois j'ai créé un spectacle où la marionnette est devenue centrale. Marionnettes à taille humaine, elles sont portées par les comédiens. Elles nécessitent toujours autant d'engagement physique du comédien mais amènent un vrai décalage dans la lecture du spectacle. Dans «Les Encombrants font leur cirque» ce sont en effet de jeunes comédiens qui portent des marionnettes représentant de vieux forains.

La plupart des artistes-marionnettistes sont favorables à l'assimilation du marionnettiste au comédien. Pour le comédien, il est plus difficile d'être assimilé à un marionnettiste. Quoiqu'il en soit de ces débats qui continuent à agiter le théâtre et la place de la marionnette dans la hiérarchie des arts c'est ici, sans aucun doute, une véritable performance d'acteurs. Ils ont chacun leur personnage, qu'ils portent devant eux. Ils sont au service de la marionnette. Ils sont responsables de ses mouvements, de sa respiration. Ils parlent et jouent en son nom. C'est une grande responsabilité. Visuellement, le jeune comédien porte le vieux personnage, mais le vieux prend toute la place et impose ses exigences techniques. Ils sont dépendants l'un de l'autre. Une complexité renforcée puisque la marionnette manipulée, manipule elle aussi d'autres objets. Les comédiens se sont attachés à leur personnage. Demiurges et créateurs de leur double finalement. Ils ont essayé de le comprendre, de bien le regarder avant d'opérer le transfert d'âme! Il s'agit d'un vrai engagement physique, dans l'interprétation, dans la gestuelle, dans la précision des mouvements de la marionnette...

Un travail qui demande une très grande humilité! Le comédien doit être «au service de». Une énergie qui doit passer au travers la matière. Le

comédien n'existe plus, il est avant tout un passeur en même temps qu'il doit être un grand interprète. Il donne vie à l'inanimé et doit «faire croire à».

Du théâtre sans texte...

Dans mes spectacles, il y a plusieurs niveaux d'écriture : visuelle, gestuelle, musicale et aussi quelquefois des mots ! Même s'il n'y a pas de longs monologues, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas un texte ! Mais pour éviter toute redondance, j'enlève souvent le texte duquel je suis partie pour privilégier l'image qui, pour moi, va dire la même chose, autrement.

Ces spectacles très visuels nous ont permis de traverser le monde car ils ont un langage universel. Mais ce n'est pas une généralité dans les créations, puisque j'ai mis en scène des textes tels que «Macbeth» de Shakespeare ou «Lysistrata» d'Aristophane ou encore fait des commandes d'écriture à des auteurs contemporains. Je choisis avant tout des textes qui vont susciter mon imaginaire et provoquer une multitude d'images. J'établis souvent, comme au cinéma un story-board! Disons des petits croquis, plutôt informes, mais qui me sont nécessaires pour visualiser ce que pourra être le spectacle, ses différents mouvements, la place des machines. Du début à la fin du spectacle et avant les répétitions j'ai dessiné le synopsis du spectacle.

Et si la confrontation de ce story-board ensuite dans les répétitions et avec les comédiens amènent bien heureusement des changements, cela reste un point de référence et un livret d'intuitions auquel je me réfère quand nous nous égarons au plateau avec les différentes improvisations de chaque tableau.

J'ai rapidement mesuré, en entrant dans le monde du théâtre que chaque spectacle était un enjeu de taille, une bataille dans laquelle on n'a pas le droit à l'erreur... Je me souviens encore de ma première création où un comédien ne supportait pas d'être «commandé» par une femme. J'ai saisi à quel point il n'est pas facile de s'imposer et de se faire reconnaître dans un monde artistique dur, parfois impitoyable. Quand j'ai démarré, le théâtre d'objet pour adultes était rare. Difficile à mettre dans une case: ce n'était pas de la marionnette, ce n'était pas vraiment du théâtre. Ce que nous faisons à La Licorne était singulier. Unique en France dans cet équilibre théâtral entre les comédiens masqués et les machines. Et même si le public, en très grand nombre, nous a toujours suivis, il a fallu se battre pour convaincre. Surtout dans les débuts où recherche, passion, ratés, expériences, bricolages en tous genres donnaient l'image d'une compagnie où c'était le grand foutoir. On arrivait avec des camions pleins des encombrants trouvés sur les trottoirs... Mais on travaillait dur. Jour et nuit. Et nous n'étions malgré tout jamais vraiment prêts à la première! Mais j'avais la rage. Aujourd'hui rien n'est

acquis même si la compagnie est aujourd'hui reconnue nationalement et internationalement. La peur au ventre et la passion existent toujours. Nous ne travaillons quasiment plus avec des matériaux de récupération. Sauf des éléments dans des casses mécaniques ou des trouvailles ici et là qui nous inspirent, nous travaillons avec des matériaux neufs que nous vieillissons ensuite. C'est un gain de temps et aussi une fiabilité mécanique pour des spectacles que nous tournons beaucoup. Les pannes sont aujourd'hui beaucoup moins nombreuses qu'autrefois!

Les lieux

Aujourd'hui, mon travail est diversifié. Je crée des petites formes itinérantes, légères techniquement qui peuvent se déplacer n'importe où puisque autonomes techniquement. Des événementiels urbains, par exemple j'ai créé des spectacles sur un ancien brise-glace pour canaux ou dans des châteaux d'eau, des appartements, mais aussi des spectacles pour jouer dans les grands théâtres et des spectacles pour être joués dans la rue. Il est essentiel pour moi d'aller chercher et de rencontrer tous le publics et donc de proposer des créations aux scénographies très différentes.

La taille du spectacle, sa scénographie est mon premier questionnement avant la création. «*Spartacus*»: je souhaitais bien avant les premières répétitions que le public soit dans des arènes, je voulais que l'espace serait ovale et que le public, au plus loin soit à moins de trois mètres, qu'il soit joué en salle, dans des gymnases ou... Dans des hangars. «Les Encombrants font leur cirque» se joue dans des théâtres équipés. Avec le type de marionnettes utilisées, il ne pouvait être que frontal. Par contre et à la différence de *Spartacus* qui ne peut accueillir que 200 personnes, je souhaitais que ce spectacle qui traite du cirque puisse être joué pour un nombre important de spectateurs (en moyenne 700). Dans «*Fantastik Peplum*», l'action se passe dans une baignoire. Le spectacle est autonome techniquement mais seulement visible par 80 personnes. Mon prochain projet en théâtre sera «*La Métamorphose*» de Kafka. C'est ma première question. Quelle taille? Quelle scénographie? Elle impliquera la taille des objets, le jeu, elle donnera les contraintes et la liberté.

J'ai une cinquantaine de projets dans les tiroirs et l'un d'eux s'impose soudain comme une évidence. Je me suis dit un jour que c'était le bon moment, par exemple, pour *Spartacus*, que cette histoire de révolte d'esclaves résonnait bien avec ce qui se passe aujourd'hui. Je me suis alors nourrie du film de Kubrick et d'une cure de péplums plus ou moins improbables que j'ai regardés en boucle. Les meilleurs moments dans une création sont pour moi maintenant ceux qui précèdent la mise en place au plateau. J'imagine

les objets, la structure du spectacle, la scénographie, les couleurs, le parti-pris d'ensemble. C'est le moment où tout est possible. Il n'y a pas de contraintes, pas d'embûches. Comment rendre la révolte de 5000 esclaves avec trois comédiens? Quels objets? Quels masques? Je suis seule, juste avec ma tête, à rêver au spectacle que je dessine. Je fais un story board au plus précis. Quand l'écriture visuelle est terminée, je dispose de la liste des objets nécessaires, je réunis l'équipe artistique et élabore un budget. J'explique ensuite aux plasticiens ce que je souhaite et les allers-retours avec l'atelier commencent. Et puis c'est l'épreuve du plateau. Le premier jour de répétition, je demande aux comédiens de faire un filage, de jouer la pièce en continu. C'est un moment particulièrement difficile pour eux et décisif pour moi. Celui de la vérification en direct de mes enchaînements, de la visualisation de mes partis pris. Cette épreuve est compliquée pour les comédiens car je ne les regarde pas vraiment dans leur interprétation, je les envisage uniquement comme matière animée au service d'une écriture visuelle. Je vois immédiatement ce qui fonctionne, ce qui ne marche pas, les manques. Si pour *Spartacus*, les partis pris ont peu bougé entre l'écriture visuelle et la confrontation au plateau, il m'est arrivé de me tromper longtemps et de changer toute la scénographie d'un spectacle quelques jours avant la première! A une époque, les objets arrivaient au plateau en même temps que les répétitions, voire le jour de la première... Il était évidemment compliqué de construire la dramaturgie. Beaucoup d'objets ne trouvaient plus leur place car c'était trop tard. Aujourd'hui, les objets sont pour leur grande majorité construits en amont par une belle équipe de plasticiens et sont intégrés dès le premier jour des répétitions. Ils deviennent les partenaires des comédiens dès le début et cela change tout. Bien sur il y a toujours des ajustements, des réparations et ce ping pong incessant avec l'atelier. Les chanteurs lyriques se sont retrouvés parfois à chanter sur fond de disqueuse. Le processus de création dure à peu près trois mois et le spectacle part à la rencontre du public.

Je me pose la question à chaque spectacle. Aura-t-il besoin de masques et de machines? Et je conclus toujours que oui. Je crois que je ne saurais pas mettre en scène, c'est-à-dire regarder des acteurs, s'ils n'étaient pas masqués. Dans *Spartacus*, ce sont d'ailleurs des visages peints plus que des masques ou des sortes de grillages qui déforment les traits du visage, mais cela apporte une dimension supplémentaire. La transformation est immédiate: les corps ne bougent plus de la même manière, une architecture corporelle s'impose. Cela donne des images. Revêtir un masque est entrer dans un monde qui me parle, me fit vibrer. Je trouve une grande beauté plastique dans le jeu des comédiens masqués. Le masque implique aussi un grand engagement

physique. Si le comédien n'est pas totalement investi dans son personnage, des pieds à la tête, son jeu sonne immédiatement faux. J'utilise également des objets en veillant à ce que les spectateurs n'aient pas le temps de s'arrêter à leur beauté, quitte à provoquer une frustration. Je suis de nature impatiente et m'ennuie très vite. Je me méfie de la démonstration de virtuosité, de la surenchère. Mes spectacles ont donc un rythme très rapide, avec les scènes qui s'enchaînent, des objets très nombreux. L'attention du spectateur est sans cesse sollicitée. Il est happé par le spectacle. Dans *Un monsieur très vieux avec des ailes immenses*, (adaptation d'une nouvelle de G. G. Marquez) un cheval qui avait demandé deux mois de construction à deux personnes n'apparaissait que quelques secondes sur scène. Cela lui donnait une grande force. Il était magnifique, surprenant et violent. Il ne faut pas s'éterniser dans la contemplation. Les objets ont quelque chose à dire dans un temps de vie très court. Si on s'arrête sur un objet, on casse l'illusion, on sort de l'histoire.

Comment nourrissez-vous votre imaginaire?

Je vois beaucoup de spectacles qui ne sont pas forcément de la marionnette. Je peux m'arrêter à des détails. J'ai été par exemple fascinée par l'utilisation des lumières dans *Secret* de Johan Le Guillerm et ai demandé à son éclairagiste, Hervé Gary, ce créer celles de *Spartacus* pour rompre avec le traditionnel plafond de projecteurs. Il a inventé un système génial à base de réflecteurs qui renvoient la lumière sur des sortes de boucliers motorisés qui s'intègrent au spectacle. La lumière devient un objet, un élément dramatique, et c'est magnifique. Mais ce qui me nourrit plus encore que le théâtre est la littérature. Je suis une grande lectrice et presque toutes mes créations sont des adaptations de romans. J'ai été très marquée par la lecture de *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez. Tout devenait possible: les morts côtoient les vivants, un personnage peut rapetisser puis devenir un géant, d'autres s'envoler... L'esthétique un peu baroque de mon théâtre lui doit beaucoup. J'ai découvert avec ce roman que tout était finalement possible, qu'on pouvait s'éloigner du réalisme tout en parlant quand même de la réalité.

Aujourd'hui ce sont de nouveaux projets qui m'animent et en particulier La création d'un Centre Européen pour la Marionnette contemporaine et le Théâtre d'objets qui verra enfin le jour en 2014 à Dunkerque (Nord de la France) après une phase de travaux nécessaires à un beau projet architectural étonnant sur lequel nous travaillons: 4000 m² de locaux qui abriteront des salles de répétitions, des ateliers de construction énormes, un atelier d'arts graphiques, un lieu d'exposition, des bureaux, ... Un lieu original pour les artistes du monde entier qui travaillent sur la Marionnette contemporaine. Un lieu de formation également pour les artistes mais aussi pour le public.

Extrait d'une récente interview:

DM: Le théâtre c'est une vocation?

Si l'on parle d'un fort penchant à... Oui. Si l'on parle de destin, non.

J'aurais certainement pu faire un autre métier. Et puis, je me suis déjà posé la question: Est ce que je saurai faire autre chose?... Oui, je crois. Je pourrai facilement me passionner pour quelques autres projets à condition qu'ils soient porteurs de challenges, hors routine, hors quotidien.

DM: De la sculpture au théâtre, il n'y a qu'un pas?

C'est plus qu'un pas! Il m'a fallu trois à quatre ans avant de faire du théâtre à la sortie des Beaux Arts. Quelques détours comme infirmière en psychiatrie, puis un passage important dans une compagnie de rues que nous avions créé avec quelques fous furieux. Finalement le théâtre a pris de plus en plus de place dans ma vie. J'ai oublié la sculpture, Et j'y suis revenue avec La Licorne. Le Théâtre et les Arts Plastiques restent très liés pour moi.

DM: Comment en arrive t on à fonder une compagnie et à faire seule son propre cheminement?

J'ai fondé une compagnie parce que je ne trouvais pas dans les compagnies existantes à l'époque ce qui me passionnait artistiquement. C'est-à-dire cette écriture théâtrale où le masque, l'objet, le comédien «marionnettisé» me sont indispensables.

Et puis je n'étais pas seule. Nous avons été quelques uns à croire à cette forme théâtrale où l'image, l'objet sont un texte. Des directeurs de salles m'ont fait confiance. Si le chemin de La Licorne n'a finalement pas bougé dans ses choix artistiques, nous avons été précurseurs dans cette forme théâtrale. Le chemin a été long. Jamais gagné. Surtout quand on est une femme. Les obstacles ont été rudes.

J'ai donc travaillé, beaucoup. J'ai fait des milliers de kilomètres pour convaincre. Mais le public était de plus en plus nombreux, enthousiaste et m'a toujours suivi. C'est grâce à lui que je poursuis ce qui reste toujours un combat.

DM: Que vous ont appris toutes ces années de travail depuis votre 1^{er} spectacle en 1986 *Le Marathon*?

A ne jamais rien lâcher.

DM: Vos influences stylistiques?

Kantor avec son spectacle «La classe morte»: un choc plastique, Ariane Mnouchkine pour ses spectacles populaires et exigeants, Fellini pour sa démesure et surtout l'écrivain Gabriel García Márquez pour son univers baroque et onirique. Tinguely dans ses sculptures et machines.

DM: Le théâtre de rue et le cirque sont pour vous des références?

Ce qu'à fait le Royal de Luxe, ce que fait aujourd'hui François Delarozières avec ses machines ne sont pas à proprement parler une référence, mais ils font partie de ma famille artistique. «le Petit Cirque» de Calder est une belle référence dans la naïveté, l'artisanat, la poésie. Je suis touchée par les réalisations monumentales comme par les miniatures. Plus que le cirque, les arts forains me passionnent.

DM: votre engagement professionnel est totalement lié à votre compagnie?

Oui.

DM: Quelles sont les difficultés que vous rencontrez dans votre métier?

J'aurai tendance à dire qu'il n'y a que des difficultés!

La plus grande difficulté est certainement de n'avoir aucune certitude ni sur le présent, ni sur l'avenir. C'est un métier plein de doutes, de trous noirs, de renoncements.

Heureusement il y a quelques pépites inoubliables avec le public, des moments de pur bonheur dans la rencontre, des instants magiques dans les répétitions qui font oublier ces difficultés liées à la précarité, aux urgences quotidiennes, au stress, à l'angoisse ne pas être à la hauteur. Le manque de temps dans la création est une vraie difficulté également.

DM: Depuis quand la Licorne était elle installée dans les anciens bâtiments de l'aéronef de la rue Colson à Lille que vous avez quitté fin 2012 pour Dunkerque?

Depuis un peu plus de dix ans. Un lieu magnifique, chargé d'histoire. Un lieu qui nous a fait rêver, qui nous a permis de travailler et d'inventer même si le froid glacial de cette salle extraordinaire nous a trop souvent gelé les os. Nous avons déménagé 13 semi-remorques d'objets, de matériaux accumulés, de vestiges d'anciens spectacles, et puis les décors de tous les spectacles qui tournent encore! Comme les forains, nous emmenons tout avec nous.

C'est mon histoire. Et puis les matériaux, ce sont des sources d'inspiration... Alors on ne jette rien. Je me dis souvent qu'un jour il faudra trier, un jour... A Dunkerque, notre entrepôt de 1000M2 est plein!

DM: La Licorne, c'est une équipe fidèle, mais sur quels critères engagez vous de jeunes comédiens?

Il faut qu'ils aiment évidemment la manipulation d'objets, qu'ils aiment le masque qu'ils soient des créateurs inventifs et généreux, qu'ils sachent créer un monde avec un bout de ficelle et puis aussi qu'ils sachent vivre une aventure théâtrale collective dans des tournées longues que nous avons. Je demande beaucoup aux comédiens, aussi leur énergie, leur enthousiasme autant que

leur qualité d'interprétation sont importantes. Comment je les engage? Après un stage, une audition? Pas forcément. Je ne sais pas. Est-ce que j'ai envie de passer un long moment de ma vie avec cette personne? Est-ce qu'elle a de l'imagination? De l'humour? Du cœur? Est elle déjà «bétonnée»? A-t-elle un ailleurs à offrir? Est elle courageuse? Joyeuse? Est elle plus intéressée par les cachets que par un travail théâtral qui oblige à être «derrière» l'objet ou le masque qui demande humilité et engagement total? Il y a une part d'intuition. J'ai de vraies belles surprises à rencontrer de jeunes comédiens.