



PINOCCHIO(LIVE)#2

ENTRETIEN AVEC ALICE LALOY

Quel a été le cheminement qui vous a amenée à créer *Pinocchio(live)* ?

Alice Laloy : J'écris la plupart de mes spectacles à partir d'expérimentations. C'est un travail de recherche et comme toute vraie recherche, il s'agit d'un processus long avec une inconnue de départ quant au résultat. Pour *Pinocchio(live)*, tout est parti d'une commande photographique pour un magazine de marionnettes en 2014. Je venais de travailler, dans mes précédents spectacles, sur des marionnettes extrêmement réalistes et j'avais envie d'aller plus loin dans ma recherche : cette frontière étroite entre l'humain et l'objet, la vie et la mort, et sur le trouble qui en résulte. Naturellement, j'ai fait le lien avec le mythe de Pinocchio, ce pantin changé en petit garçon. Et c'est sur ce moment précis de la transformation, où on ne sait plus trop si on est face à un humain ou à une marionnette, que j'ai voulu me focaliser. À quoi cela ressemblerait-il, exactement ? J'ai donc cherché à transformer un corps d'enfant, en le maquillant intégralement, en accrochant des fils à ses articulations et en reprenant ce procédé théâtral, que l'on retrouve chez les Dada ou Jean Cocteau, qui consiste à peindre des yeux sur des paupières fermées. La photo ainsi obtenue, *Pinocchio 0.0*, m'a surprise : à la place de l'enfant, quelque chose d'autre était apparu. J'ai alors eu envie de revivre l'expérience afin de mieux la comprendre. De 2014 à 2018, ce sont ainsi 70 photos que j'ai réalisées avec 70 enfants différents en France mais aussi en Mongolie, où je suis allée travailler avec de jeunes contorsionnistes pour développer ma recherche sur les corps désarticulés. Chaque fois, je revivais le même rituel : l'arrivée de l'enfant, sa transformation derrière Pinocchio, puis le temps de la photo et enfin celui d'une métamorphose en sens inverse lorsqu'il se démaquille... Mais bientôt j'ai ressenti le besoin d'aller au-delà de cette accumulation d'expériences. Avec le temps, je voyais les limites du travail photographique qui, s'il était une étape essentielle, ne faisait que figer un résultat sans donner à voir le processus dans son ensemble. Et il y avait là quelque chose de définitif qui me dérangeait. Je souhaitais aller plus loin. Cela signifiait pour moi de passer par un médium auquel je suis plus habituée : le théâtre.

En tant qu'artiste marionnettiste, pourquoi vous confronter au mythe de Pinocchio ?

J'envisage la marionnette de manière assez large. En soi, la marionnette n'est pas tant présente dans mon travail en tant qu'outil, mais plutôt en tant que processus de transformation et de fascination par la théâtralité qu'elle porte en elle. C'est un objet formidablement complexe, magique, où se mêlent puissance de vie et puissance de mort – une puissance toute théâtrale. Et voir une marionnette s'animer est quelque chose de très fort, comme une naissance. Il était donc logique pour moi de me confronter au mythe de Pinocchio : le fantasme de la création, ce rapport de parentalité vis-à-vis de l'objet est tout le temps présent dans le travail sur la marionnette. Mais plus qu'une réécriture, *Pinocchio(live)* est une extrapolation à partir d'un fragment du mythe. En se focalisant sur le moment de la transformation, il met en lumière le rapport à la fabrication, une dimension centrale de mon travail et qui n'est pas sans lien à mes yeux avec l'idée de bricoler le corps humain. Insuffler la vie à un objet, cela relève au fond du même principe que déshumaniser un corps : le chemin est inversé, mais la mécanique reste la même. Instinct de vie, instinct de mort, cela va ensemble. En changeant les enfants en pantins, je ne fais donc que renverser le procédé du marionnettiste, sans rien enlever à la force de la transformation. Par ailleurs, j'ai voulu que dans *Pinocchio(live)* il n'y ait pas qu'un seul Pinocchio, mais tout un groupe sur le plateau. Cette démultiplication a aussitôt ouvert un imaginaire lié à la science-fiction. Je me suis alors représenté une société dystopique où les enfants seraient soumis à un rite de passage : comme dans une chaîne de fabrication, des marionnettistes à peine plus âgés qu'eux les peignent au pistolet à compresseur, puis les habillent à l'identique pour les transformer en pantins uniformisés. Mais je ne voulais pas me limiter à ce cheminement. En passant de la photographie à la mise en scène, j'avais voulu redonner une place à toutes les transformations, et notamment à celle qui amène les pantins à retrouver leur humanité. Il était donc important pour moi que les enfants se réapproprient par eux-mêmes leurs corps, après avoir été tributaires des adultes. D'où une deuxième transformation par le mouvement.

Pour *Pinocchio*(live), vous avez travaillé avec des enfants danseurs. Quelle est la place du corps et du mouvement dans ce spectacle ?

Il existe une grande affinité entre mon travail avec les objets et celui que je mène avec les corps. D'une certaine manière, je recherche toujours à hybrider les deux, avec ce désir que l'humain soit dans la continuité de la machine avec laquelle il travaille, et *vice versa*. Dans les deux premiers temps de *Pinocchio*(live) – la transformation des enfants en pantins, puis leur manipulation par les marionnettistes – c'est l'outil qui guide le geste. Il s'agit d'un processus clinique très maîtrisé, une méthode presque scientifique. Nous avons aussi joué avec la grammaire particulière du corps désarticulé, ce pour quoi j'ai invité deux contorsionnistes à travailler avec nous. Mais pour la dernière transformation, où les enfants redeviennent maîtres de leurs mouvements, il me semblait important d'adopter un tout autre registre : je ne voulais pas créer une image à partir des corps, mais plutôt donner les moyens aux enfants d'exprimer par eux-mêmes l'expérience qu'ils traversent. Comment sortir de l'immobilité ? C'est pourquoi j'ai souhaité entrer en discussion avec le vocabulaire de la danse, en faisant appel à ma sœur, la chorégraphe Cécile Laloy. Plus qu'un mouvement pris comme résultat, sa démarche consiste à rechercher le chemin d'une énergie dans le corps. L'idée était d'écrire à partir de l'expérience vécue par les enfants : comment le fait d'avoir été manipulés pendant une trentaine de minutes, les yeux fermés, laisse-t-il une empreinte sur eux lorsqu'ils retrouvent le mouvement ? Cela n'est pas anodin, ils entrent dans un état qui modifie leur rapport à leur corps et qui évoque l'idée de transe. L'instinct de vie vient alors se réparer d'eux par secousses, de manière assez crue, brusque, pure et sauvage. Un peu comme une naissance, il y a là quelque chose d'à la fois sublime et monstrueux. Le fait que ces corps soient ceux d'enfants revêt aussi pour moi un sens particulier. J'ai écrit à ce jour quatre spectacles jeune public, qui ont chaque fois été des aventures importantes dans mon chemin d'écriture et dans lesquels j'ai toujours inscrit une forme d'interaction avec les enfants. Mais ici la collaboration va plus loin : il n'est plus question d'une écriture pour eux, mais avec eux. Et c'est une expérience folle, quelque chose de très joyeux, très entier... et toujours en mouvement.

Comment décririez-vous la forme et l'écriture de ce spectacle sans paroles ?

On pourrait voir dans *Pinocchio*(live) une structure relativement classique avec un prologue, trois actes et un épilogue. Mais cela ne veut pas dire qu'il se base sur une logique narrative : pour moi c'est l'expérience qui prime, pas le récit. Mes spectacles sont des dramaturgies plurielles où différents ingrédients viennent se superposer : les sons, les objets, le contexte... L'écriture se fait par un empilement de chemins narratifs parallèles qui se déplacent tous à des vitesses différentes, un peu comme une écriture symphonique, avec différentes partitions écrites sur un rapport horizontal. Le travail musical et sonore est d'ailleurs central ici : c'est un personnage au sens plein, incarné par deux adolescents qui, munis de tambours et de percussions, jouent le rôle de maîtres d'œuvre pour accompagner cette cérémonie de la transformation. Ils font le lien entre le public et la performance. J'ai en effet souhaité mettre les spectateurs au cœur de la démarche expérimentale dans ce spectacle, en les plaçant dans un dispositif bi-frontal, une sorte d'*agora* encadrant l'espace de la transformation. Ils ont ainsi la possibilité d'assister non pas tant à une représentation théâtrale, mais plutôt à une expérience qui se déroulerait ici et maintenant, dans le temps de la performance. Ensuite, c'est à eux de reconstruire un récit dans leur imaginaire. Car mon écriture, si je devais la décrire, est plus poétique que narrative – et cette part de poésie qui existe dans *Pinocchio*(live), je préfère ne pas l'expliquer, pour la laisser libre au spectateur.

Propos recueillis par Marie Lobrison en février 2021