

Mémoire de recherche-crédation

Master 2

HOLTOM Nina

Au commencement, il y avait le camp :

La fascination pour l'étrange sur la scène marionnettique contemporaine.

suivi de

Marie et les Madeleines



Sous la direction de Elise VAN HAESEBROECK

Accompagnement artistique : Joëlle NOGUES

Mention Arts de la scène et du spectacle vivant

Parcours Ecriture dramatique et création scénique (EDCS-CRÉAS)

Année 2022-2023

**art&
com**

ARTS DE LA SCÈNE
ET COMMUNICATION

UNIVERSITÉ TOULOUSE
Jean Jaurès

J'atteste ne pas avoir utilisé les phrases ou les travaux d'un autre en les laissant passer pour les miens et avoir cité l'ensemble de mes sources.

Remerciements

Cette année de Master 2 a été riche et surprenante. Tout d'abord, mes remerciements s'adressent aux personnes ayant permis l'accomplissement de ce mémoire. Merci à Elise Van Haesebroeck d'avoir dirigé cette deuxième année avec bienveillance. Merci également à Cyrielle Dodet d'avoir accepté de faire partie de mon jury et de lire et d'évaluer ce travail.

Merci à Joëlle Noguès pour sa présence en tant qu'artiste accompagnante de la création et en tant que jury « pro ». Son regard pertinent et ses précieux conseils ont marqué mon travail et sans cela cette année aurait été tout autre. Je remercie par extension toute l'équipe d'Odradek auprès de qui j'ai pu suivre la formation de la Boîte à Outils en 2021-2022. Cette expérience est au cœur du travail de création qui a pu avoir lieu cette année.

Un grand merci à l'Institut International de la Marionnette pour son accueil convivial en résidence de recherche du 25 au 28 octobre 2022, sans laquelle je n'aurais pas le corpus présent dans ce mémoire. Merci à mon ami Pierre Lac, élève marionnettiste à l'ESNAM, pour son accueil durant cette résidence et pour nos longues conversations autour du *camp* et des arts marionnettiques. Merci aux auteurs et aux artistes qui jonchent ce mémoire et merci à ceux qui n'y figurent pas, mais qui ont mené à son existence.

La création de cette deuxième année de master n'aurait pas pu exister sans Flora Brunie, Iris Rakotonandrasana et Emma Rizzo. Leur patience et leur générosité sont immenses et leur désir de découverte de la marionnette était un véritable plaisir à partager.

Merci au conservatoire de Toulouse, tout particulièrement à Nelly Adnot, pour sa mise à disposition de salles de répétition, ainsi qu'aux élèves du conservatoire de théâtre pour leur enthousiasme de partager les lieux.

Merci encore à Iris et à Flora, ainsi qu'à Karine Bayeul de m'avoir embarquée dans leurs créations. C'étaient des expériences enrichissantes et formatrices qui m'ont redonné une joie du jeu que je ne pensais pas pourtant avoir perdu. Et merci plus largement à la promotion pour sa diversité et sa bienveillance, aux professeurs et aux intervenants de cette année pour leur générosité de partage. L'expérience du festival *Les Cris en Scène* est une formation en soi, merci au CIAM (Centre d'Initiatives Artistiques du Mirail) pour sa collaboration.

Merci à Leroy Merlin, à Rougié et plé et à Cultura d'avoir pris mon argent et permis la construction de mes prototypes ; et merci à ma mère et à ses mains de couturière pour son assistance.

Merci à monsieur Merlet, mon maître de CM2, qui en 2010 m'a fait comprendre pour la première fois que l'école, c'était pour tout le monde et pour moi aussi. Sans lui, je n'aurais peut-être jamais poursuivi mes études.

Finalement, merci à toutes les personnes *camp*.

Sommaire

Remerciements

Sommaire

Introduction

I/ Les bases : c'est quoi le *camp* ?

II/ Les procédés : selon quels axes analyser le *camp* et la marionnette ?

III/ Le voyage de la création

Conclusion

Biblio-Médiagraphie

Annexes

Table des figures

Table des matières

Introduction

Au commencement, il y avait le *camp*. Un mot découvert à l'adolescence, comme pour beaucoup, avec des articles, des blogs et des films tels que *Showgirls*¹ de Paul Verhoeven. C'était un mot appris en dehors de l'école, un adjectif que nous étions fiers de maîtriser, le nom d'un type d'esthétique transgressive.

Il peut être difficile d'expliquer notre affinité pour le *camp*. Beaucoup de jeunes qui découvrent cette culture de l'excès et de l'étrange découvrent également une affinité pour la culture *queer*. En effet, l'histoire du *camp* semble indissociable de l'histoire des luttes LGBT+. Le goût pour cet humour noir, habillé de plumes et de paillettes, se révèle parfois même être une partie du chemin vers la découverte de notre propre identité. Bien évidemment, l'amour de l'extravagance et de la provocation n'a pas grand-chose à voir avec une identité sexuelle ou de genre. Quoique puissent dire certaines personnes, une orientation sexuelle n'est pas liée à une coupe de cheveux ou à une poudre colorée sur les paupières. Alors, d'où vient ce chevauchement entre *queer* et *camp* ? Comme nous le verrons plus tard, le collectif des archives TPBG (trans pédé bi gouine) a mis des mots précis sur ce phénomène lors d'une intervention à la cinémathèque de Toulouse. Nous pourrions résumer ce qui va nous intéresser dans leur prise de parole par : l'inquiétant et l'étrange.

Le *camp* dérange, pousse les limites du beau, de l'élégant, du bon. Le *camp* est en équilibre sur la ligne entre l'acceptable et ce qui est rejeté, le *camp* est un marginal qui se fait remarquer. Comme le dit Susan Sontag dans son essai fondateur *Notes on Camp*² publié pour la première fois en 1964 : « *it's so bad it's good* »³ : c'est si mauvais que c'est bon. Le *camp* est un monstre. Par nature, il est superficiel et ambigu, n'ayant comme véritable identité que ce qu'il provoque dans les sensations du spectateur. Il attire et il repousse. Il n'y a absolument rien de « vrai », mais nous nous retrouvons à nous y reconnaître.

Comme le dit Patrick Mauriès dans son *Second Manifeste Camp*⁴ : « le définir c'est le tuer »⁵. Et c'est exactement ce que l'on va tenter de faire dans ce mémoire : le définir au risque

¹ VERHOEVEN, Paul (réalisateur), *Showgirls* [film], 1995, Carolco Pictures.

² SONTAG, Susan, *Notes on Camp*, London, Penguin Classics, 2018.

³ Ibid.

⁴ MAURIES, Patrick, *Second Manifeste Camp*, Paris, Seuil, coll. Fiction & cie, 1979.

⁵ Ibid.

de le tuer. Le *camp* se ressent et le processus que nous allons suivre est celui d'essayer de mettre le doigt sur l'origine de ces sensations, sur le sentiment que nous avons vécu devant les œuvres du corpus. En nous appuyant principalement sur les œuvres de Susan Sontag et de Patrick Mauriès puis sur des sources secondaires (articles, livres, podcasts, etc), nous allons essayer de comprendre en quoi *Vampyr*⁶ de Neville Tranter, *HEN*⁷ de Johanny Bert et *Round as a Cube*⁸ de Phillippe Genty sont des pièces *camp*. Nous suivrons également le processus de la création de master 2 *Marie et les Madeleines*, afin de découvrir comment on peut expérimenter la tentative de création délibérée d'une œuvre *camp*.

La marionnette est aujourd'hui un art de plus en plus reconnu, avec une multiplication des formes proposées. Étant un art visuel et un art du mouvement, nous proposons de le confronter au *camp*. Comme nous l'avons vu précédemment, dans le *camp*, il n'y a absolument rien de « vrai », mais nous nous retrouvons à nous y reconnaître. Cette formulation s'applique de la même manière aux arts de la marionnette. Cela commence déjà à révéler un endroit de chevauchement entre les deux : l'artifice.

L'illusion marionnettique est un phénomène flou et éphémère, qui se trouve au croisement de l'illusion volontaire du spectateur (il choisit d'y croire) et du mouvement juste, dans une succession d'images qui projettent vers un ailleurs indéfinissable. Cette nature instable rend la marionnette et le *camp* intéressants à allier. Il y a une qualité étrange et inquiétante dans l'art marionnettique. Et c'est cette qualité qui sera proposée comme le terrain commun entre les deux concepts, afin de demander : la marionnette est-elle un espace idéal pour l'esthétique *camp* ?

Dans un premier temps, nous proposerons une définition plus exhaustive de l'esthétique étudiée, pour ensuite poser clairement le terrain de jeu : l'inquiétant comme point commun. Dans un second temps, seront analysés les procédés selon lesquels le *camp* se déploie dans la marionnette contemporaine, avec le détournement et la double conscience ; avec une mise en

⁶ Cie. Stuffed Puppet Theater dir. TRANTER, Neville, *Vampyr* (2006), Pays-Bas, vu par la captation non diffusable de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières en octobre 2022.

⁷ BERT, Johanny (conception, mise en scène et voix), *HEN* (2019), France, vu le 22 avril 2022 au théâtre Sorano à Toulouse.

⁸ Cie. Phillippe Genty dir. GENTY, Philippe, *Round as a cube* (1968), France, vu par la captation non diffusable de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières en octobre 2022.

parallèle de la création. Finalement, le processus de recherche-création de cette année sera livr e en plus grand détail, avec une mise en perspective pour le futur.

I/ Les bases : c'est quoi le *camp* ?

A. *Camp* : définir l'indéfinissable

« *Camp* » est imprimé et défini pour la première fois en 1909 dans l'*Oxford English Dictionary*: « ostentatoire, exagéré, affecté, théâtral ; efféminé ou homosexuel ; appartenant à, caractéristique de, les homosexuels »⁹, ceci marque le lien avec les stéréotypes associés aux personnes *queers*, surtout les hommes homosexuels ou bisexuels. En effet, même aujourd'hui, il peut arriver d'entendre dans des milieux anglophones les mots « *gay* » et « *camp* » utilisés de manière interchangeable, à la seule différence que « *camp* » serait un détour, une allusion à, une prise de distance. Une utilisation qui se rapproche d'un des sens du mot : distance, détour. Le *camp* se définit aussi par l'excès, nous pouvons interpréter alors son utilisation pour décrire une personne *queer* comme une façon de dire « tu es trop toi ». Un détour pour dire « tu sors de la norme » voire « tu déranges ». Nous considérerons qu'historiquement, le *camp* est indissociable de la culture *queer*, sans quoi nous risquons d'ignorer une partie déjà fragilisée de l'histoire.

Selon le sociologue Toulousain Jean Yves Le Talec dans *Folles de France* : « Tenter de donner une définition du *camp* tient de la gageure »¹⁰, c'est risqué et peut-être prétentieux. Il faut choisir s'il relève « d'une culture, d'une subculture, d'un goût, d'une esthétique, d'une attitude performative, d'un art de vivre, d'une expression contre-oppressive, d'une stratégie politique »¹¹, une « caractéristique du milieu homosexuel avant la libération gaie »¹², ou encore, s'il est sorti du « cœur du XVIIe siècle français »¹³. Le mot en lui-même serait issu du terme français « se camper », désignant une pose prise sur scène, reliant l'origine du mot à l'époque de Molière. Et cela nous révèle quelque chose de sa substance : c'est une attitude, un type de performance, qui produit une esthétique particulière ; celle de l'excès.

⁹ *Style de camp*, Hisour Art Culture Histoire, URL : <https://www.hisour.com/fr/camp-style-35939/> consulté le 2 mai 2023. [Pas d'auteur crédité]

¹⁰ LE TALEC, Jean-Yves, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008, p. 79.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

Le *camp* serait donc une esthétique et une attitude performative. Mais si elle est appliquée à la vie réelle, au quotidien, ne devient-elle pas aussi art de vivre ? Apprécier le *camp* relève du goût et l'accumulation des œuvres témoigne d'une certaine continuité et du développement d'une culture *camp* ou à un patrimoine culturel *camp*. L'utilisation de celui-ci fait souvent écho à des oppressions comme dans le cas de la culture *queer*, alors le *camp* est aussi expression contre-oppressive, voire stratégie politique. Il serait donc le plus juste de dire qu'il est toutes ces choses à la fois et peut être analysé par chacun de ces différents angles. Dans ce mémoire, nous allons majoritairement prendre le point de vue de l'esthétique, qui ne pourra que faire écho aux autres facettes du concept.

Avec une première recherche superficielle, on découvre donc que le mot vient de la France de Molière, et que le *camp* se réfère le plus souvent à la culture homosexuelle masculine. On se demande encore une fois où sont les femmes et où sont les lesbiennes ? Pourtant, c'est l'œuvre d'une femme qui reste la plus référencée : *Notes on Camp*¹⁴ de Susan Sontag. Elle écrit cet essai composé d'une cinquantaine de notes en 1964. Mais elle sera aussi critiquée pour avoir essentiellement omis l'héritage *queer* du *camp* : « Si elle mentionne dans son essai qu'il se rattache à la culture gay, elle n'en fait pas la source et certains l'ont vécu comme une trahison »¹⁵. On pourra cependant lui accorder le mérite d'avoir adjectivé le mot, de l'avoir peut-être même démocratisé et permis une meilleure connaissance de celui-ci et de toute la richesse qui se cache derrière- plutôt qu'être limité à un usage d'euphémisme quasi homophobe.

En France, nous avons également notre référence, qui s'affirme comme héritier de Susan Sontag : le *Second Manifeste Camp* de Patrick Mauriès, dont le titre s'inspire clairement de l'essai américain. Pour Mauriès : « le *camp* est un objet de discours impossible [...] qui transite la description, qui renvoie à une certaine violence »¹⁶. Si le *camp*, en tant qu'expérience esthétique, est impossible à décrire, s'il est impossible de réellement mettre le doigt dessus, alors il faut nommer ce qui l'entoure, les éléments réunis lors de l'expérience du *camp*. Cela implique nécessairement un biais personnel, que nous pouvons argumenter et défendre, mais qui sera toujours partiel.

¹⁴ SONTAG, Susan, op. cit.

¹⁵ PEREZ, Valentin, *Le camp, c'est quoi ? : « Un style qui émerge là où la droite conservatrice domine »*, Le Monde, consulté le 15 février 2023, URL : https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2019/07/19/mode-le-style-camp-emerge-la-ou-la-droite-conservatrice-domine_5491212_4497319.html

¹⁶ MAURIES, Patrick, op. cit., p. 9.

À quoi ressemble le *camp* ? Il existe tout de même des objets de référence, un répertoire généralement accepté. En effet, le *camp* porte surtout sur le visuel, même lorsque c'est une attitude prise, c'est son extériorisation qui en fera un objet *camp*. Mais, il n'est pas pour autant ici question de la beauté, de l'élégance et de l'idéal esthétique.

Selon Susan Sontag, le *camp* n'est pas un degré de beauté, mais un degré d'artifice et de stylisation. Elle propose donc une échelle entre le sens et l'artifice (l'artifice étant l'extrême du *camp*), plutôt qu'une échelle entre le littéral et le symbolique. On ne cherche pas le sens le plus profond, mais l'artifice le plus poussé, le degré de distanciation le plus élevé, comme le dit Patrick Mauriès dans un appel téléphonique avec le magazine Vanity Fair : « c'est une question de degré, de curseur, une manière de prendre les choses non pas au deuxième, mais au trentième degré »¹⁷. Ce qui est *camp* n'est pas le sujet ou l'objet lui-même, mais la façon qu'il a d'être au monde et d'être perçu. Même dans le cas d'une personne, comme Oscar Wilde, être *camp*, c'est : « se raconter à la troisième personne, vivre dans le futur antérieur »¹⁸ selon Alice Pfeiffer dans le podcast Susan Sontag, Ru Paul, le général de Gaulle : et vous, êtes-vous *camp* ou pas *camp* ? de France Culture. On retrouve alors ici une idée de tension entre le passé et le futur, de nostalgie précoce, que nous explorerons davantage dans une étude de cas.

Voici donc une liste non exhaustive de certains visages du *camp* : les objets d'arts décoratifs tels que les lampes Tiffany ou les entrées du métro parisien en forme d'orchidées, le canapé Mae West Lips de Salvador Dali, les soirées drag, certains films qui ne sont pas tout à fait des nanars tels que *Showgirls* de Paul Verhoeven, le théâtre de variété, Lady Gaga, Cher, Grace Jones et Las Vegas.

Avec ces exemples, nous pouvons nous demander si le *camp* ne serait pas synonyme du kitsch. Et il y a certainement des points en commun. Mais il est important de ne pas faire l'amalgame.

¹⁷ GROppo, Pierre, *Mais qu'est-ce que l'esthétique « camp » ?*, Vanity Fair, consulté le 13 février 2023, URL : <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/story/mais-quest-ce-que-le-camp-/5585>

¹⁸ MONSA-SAVOYE, Géraldine, *Susan Sontag, RuPaul, le général de Gaulle : et vous, êtes-vous camp ou pas camp ?* (podcast), France Culture, 6 janvier 2023, 58 min 41 sec, consulté le 5 mai 2023, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/susan-sontag-rupaul-general-de-gaulle-et-vous-etes-vous-camp-ou-pas-camp-3757242>

Dans l'article *Le « camp » bien au-delà de la mode*, publié sur By Finsa, on nous présente une différence fondamentale : l'ironie. Le *camp* sans ironie n'est plus *camp*, sans recul, sans trentième degré. « Le *camp* apprécie la vulgarité du kitsch et s'amuse avec elle. »¹⁹, c'est un amusement ironique. Encore une fois, le *camp* ne considère pas le beau ou le moche, le bon ou le mauvais, mais considère quelque chose avec du recul. Ce qui s'exprime parfois dans le temps : avec les années, certaines choses deviennent *camp*, elles sont *campées* : « le processus de vieillesse nous a donné le recul nécessaire pour que nous soyons séduits par l'échec de la tentative et pour provoquer une sympathie *campy*. »²⁰. C'est en ceci qu'il ne faut pas non plus confondre *camp* et rétro. De plus, le *camp* peut être produit volontairement ou par accident, mais on ne peut pas, en tant qu'observateur, *camper* quelque chose par accident. Le *camp* en tant que mode de consommation est toujours conscient. Alors que le kitsch : « se réfère spécifiquement au travail lui-même »²¹ et non pas sur le regard porté dessus. Le kitsch est constaté, le *camp* est créé par le regard porté sur lui. Le kitsch peut être considéré comme un *camp* naïf ou accidentel (ces termes issus de l'essai de Susan Sontag seront précisés plus loin), mais pas tout kitsch n'est *camp*, comme le dit Patrick Mauriès dans son manifeste : « Le kitsch représente, en somme, une région, ou mieux : une région possible, du *camp* »²².

Le Met Gala est un évènement annuel qui vise à une collecte de fonds pour l'Anna Wintour Costume Center, organisé au Metropolitan Museum of art. Chaque année, un nouveau thème est annoncé et des dizaines de célébrités sont invitées pour défiler sur le tapis rouge. En 2019, le thème était « *Camp* : Notes on Fashion » et cela a remis le mot *camp* dans la bouche de millions de personnes. Depuis, il semble davantage apparaître dans la culture pop. Sans prétendre que le met gala a eu à lui seul cet effet, il témoigne d'un retour de popularité de cette esthétique, de cette idée. La question est alors : pourquoi maintenant ? Cela peut être dû aux cycles de la mode qui reviennent tous les 20 ans, en s'appuyant sur le fait que le *camp* est beaucoup associé à la mode, notamment des années 90 où l'art du défilé était particulièrement expérimental (nous pourrions citer par exemple Versace et Alexander McQueen). Mais un autre angle est intéressant à analyser : celui du contexte socio-économique et politique.

¹⁹ *Le « camp » bien au-delà de la mode*, by Finsa, consulté le 2 mars 2023, URL : <https://www.connectionsbyfinsa.com/camp-bien-au-de-la-mode/?lang=fr>, [pas d'auteur crédité]

²⁰ Ibid.

²¹ *Style de camp*, op. cit.

²² MAURIES, Patrick, op. cit., p. 60.

Dans son article *Le camp, c'est quoi ?* : « un style qui émerge là où la droite conservatrice domine. », Valentin Pérez met en parallèle la re-popularisation du *camp* et l'oppression politique. Selon lui, « ce style émerge systématiquement dans des périodes d'instabilité et de division de la société. [...] il s'agit à chaque fois de contester le conservatisme par la subversion, le pastiche. Nous vivons ces temps-ci dans une ère très *camp* »²³. Cela peut surprendre après avoir lu l'essai de Susan Sontag, où elle dit justement dans la deuxième note que le *camp* est désengagé, dépolitisé ou apolitique. Elle semble baser ces affirmations sur la nature peu sérieuse du *camp*, sur son artificialité qui éluderait tout sens potentiel. Non seulement, il serait question d'excès et de degré de stylisation, mais aussi de perte de sens. Ce serait le visuel pour le visuel. Elle dit même que la lentille du *camp* filtre le sens (« *the lens of Camp, which blocks out content* »²⁴) pour ne laisser que l'esthétique et le style. Mais si le *camp* est plus aimé et prôné dans des périodes où le peuple souffre, alors peut-il vraiment être considéré en dehors du contexte politique, ou en tout cas en dehors du contexte de sa création ? Si Susan Sontag lui reconnaît un « agenda politique » c'est celui-ci : détrôner le sérieux (« *the whole point of Camp is to dethrone the serious* »²⁵), le *camp* est un recul sur les choses, il ôte toute sérosité, toute substance qui ne peut être traduite visuellement. Nous pouvons ainsi l'imaginer comme un instrument vers lequel nous nous dirigeons quand le réel le devient trop, quand il manque de faux.

Après avoir tenté de balayer le sens général du mot, nous allons porter notre attention sur un exemple précis, une œuvre incontournable dans ce sujet : le *Rocky Horror Picture Show*²⁶.

Étude de cas d'une œuvre *camp* :

La nostalgie imprègne la pop culture occidentale actuelle. Avec des remakes incessants à Hollywood et des biopics à n'en plus finir (*Elvis*²⁷, *Blonde*²⁸, etc), des albums revisitant les

²³ PEREZ, Valentin, op. cit.

²⁴ SONTAG, Susan, op. cit., p. 12.

²⁵ Ibid., p. 26.

²⁶ SHARMAN, Jim (réalisateur), *The Rocky Horror Picture Show* [film], 1975, 20th Century Fox.

²⁷ LUHRMANN, Baz (réalisateur), *Elvis* [film], 2022, Bazmark Films.

²⁸ DOMINIK, Andrew (réalisateur), *Blonde* [film], 2022, Plan B Entertainment.

années 80 (Dua Lipa avec *Future Nostalgia*²⁹, The Weeknd avec *After Hours*³⁰, etc.), des modes TikTok inspirées des précédentes décennies et du fantasme du retour à la campagne (l'esthétique *cottagecore* par exemple est très populaire, désignant des vidéos montrant une version idéalisée de la vie hors de la ville), le désir brulant d'un retour en arrière se fait ressentir. Face à l'inflation et aux crises multipliées sous la cloche du climat en péril, le pourquoi de ces mouvements est assez clair.

Mais il y a aussi des tendances opposées, pourtant issues de la même crise existentielle : celles qui rêvent un futur sauvé par la technologie, ou alors dominé par lui. On peut citer l'engouement pour des œuvres telles que *Blade Runner 2049*³¹, le jeu vidéo *Cyberpunk 2077*³², et la popularisation d'esthétiques telles que le rétrofuturisme³³ qui consiste en revisiter la nostalgie des années 80 en y injectant de la science-fiction par exemple. Nous pourrions expliquer ces modes par la nostalgie d'un futur qui n'existe pas, un futur pas encore connu. En effet, ce sont surtout les jeunes générations qui consomment et créent ces contenus (nous choisissons de parler de contenu, car sur internet, art et produit de consommation sont plus que jamais traités d'une manière interchangeable, que cela soit par les moyens de diffusion mis en commun, ou par l'injonction à l'influence avec, par exemple, des agences ou boîtes de production qui fixent un nombre de followers minimum sur les réseaux sociaux nécessaire afin d'obtenir un contrat). Et ce sont ces jeunes personnes qui sont le plus à risque de vivre des angoisses autour de leurs vies, de leur longévité, de leurs perspectives. Pour la première fois de l'histoire, nous savons que nous ne savons pas de quoi demain sera fait. Et cette impuissance crée des réactions.

Il y a donc deux tendances (sans prétendre que cela soit exhaustif) dans la culture populaire : une forte nostalgie et une curiosité pour le futur, pour l'étrange qui nous attend. Ces deux tendances se mêlent parfois, comme dans le rétrofuturisme cité plus haut. La nostalgie, les références rétro, voire kitsch et une fascination pour l'inconnu, l'étrange, voire le dérangent sont les aspects qui nous intéresseront le plus. C'est dans cet entre-deux que nous pensons que l'on peut trouver le *camp* aujourd'hui : entre le désir du passé et le désir de

²⁹ LIPA, Dua, *Future Nostalgia* [album studio], 2020, Warner Records.

³⁰ The Weeknd, *After Hours* [album studio], 2019, XO.

³¹ VILLENEUVE, Denis (réalisateur), *Blade Runner 2049* [film], 2017, Alcon Entertainment.

³² *Cyberpunk 2077* [jeu vidéo], CD Projekt RED et CD Projekt et CDP.pl (développeurs), 2020.

³³ Larousse, *Rétrofuturisme dans Larousse en Ligne*, consulté le 30 mai 2023, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9trofuturisme/188186#:~:text=%EE%A0%AC%20r%C3%A9trofuturisme&text=Genre%20ou%20esth%C3%A9tique%20qui%20s,'architecture%20ou%20la%20mode>).

l'étrange. Cette esthétique est revenue au gout du jour dans les dernières années, mais il y a des groupes pour lesquels elle n'a jamais été oubliée ou délaissée. Notamment pour les communautés *queers*. Il serait risqué de confondre le *camp* et le *queer*, mais il est impossible de nier les liens historiques entre les deux.

Une œuvre *camp* fondamentale est un film sorti dans les années 70 et qui a été pour beaucoup une révélation qui allait influencer leurs goûts pour les années à venir, un film qu'il est presque impossible de ne voir qu'une seule fois.

Le *Rocky Horror Picture show*³⁴ est un film sorti en 1975, réalisé par Jim Sharman et adapté de la comédie-musicale de Richard O'Brian (apparaissant dans le film dans le personnage de Riff Raff). Le film connu un succès dépassant celui de la comédie musicale et devint très rapidement un cult classic, avec des fans tout autour du monde. La tradition pour les visionnages de ce film au cinéma est de venir déguisé et avec un sac de riz et d'autres choses à jeter vers l'écran, même de l'eau, et autres accessoires (comme des bâtons lumineux par exemple). Durant le visionnage, on peut chanter les chansons, dire les répliques, insulter des personnages, venir devant l'écran, jouer des scènes en même temps que le film, se lever pour faire les danses, jeter de l'eau sur tout le public, jeter du riz à la scène de mariage, etc. C'est un film non-conventionnel, avec une tradition de visionnage non-conventionnelle.

Une majorité de la « fan-base » du film est issue de la communauté LGBTQI. Ce film, *camp* par choix, exprime quelque chose qui plaît et qui peut-être soulage les spectateurs *queers*. Lors de la première projection à la cinémathèque durant le cycle *Queer ! Glam! Camp!*³⁵ au mois d'avril 2023, le collectif des archives TPBGI est intervenu afin de présenter le film plus en profondeur et lui donner un contexte précis, avec deux exemples de réception du film qui illustrent pourquoi un visionnage sans un contexte complet peut être risqué.

Le collectif pose une question fondamentale : pour qui le *camp* est-il fait ? Qui détient les clefs de lecture et que se passe-t-il si l'œuvre est mal interprétée ? Pour beaucoup de jeunes trans, comme expliqué par Camille Hebreard, Frank N Furter a été le premier personnage qu'ils aient vu affirmer fièrement sa non-conformité et parler joyeusement de travestissement et de transexualité (terme repris du film). Avec un humour noir, les jeunesses *queers* ont pu

³⁴ SHARMAN, Jim, op. cit.

³⁵ Lien vers la programmation du cycle :

<https://www.lacinemathequedetoulouse.com/programmation/cycles/2432>

s'identifier et rire de l'image qu'ils savaient que la société avait d'eux. Par exemple, dans le film, Frank N Furter apparaît comme un personnage au genre trouble (se définissant comme un travesti, portant un nom masculin et s'attribuant des pronoms masculins tout en *campant* son attitude dans une hyper-féminité), hyper sexuel avec des tendances prédatrices comme lorsqu'il se met à la course de Rocky, l'homme qu'il a créé tel le monstre de Frankenstein afin qu'il incarne l'homme idéal et l'objet sexuel de ses rêves. On peut y voir une référence au mythe de la femme trans violeuse, mais aussi un détournement de cette image, en montrant Frank dans toute sa réelle vulnérabilité, par exemple lors des dernières séquences du film où il est proche de la mort, seul dans le château, entouré des quelques personnages principaux, mais hallucinant une salle pleine de spectateurs admiratifs. Il y a des codes du film d'horreur, mais aussi le recul nécessaire pour rire et pleurer de ce que l'on voit : c'est un personnage *queer* démonisé et en détresse.

Il y a un je-ne-sais-quoi dans le *Rocky Horror Picture Show* qui lui vaut ses 47 ans d'amour ininterrompus. Peut-être qu'une partie du pourquoi se trouve dans l'horreur justement, dans l'excès de glamour, d'érotisme et de violence, dans le trouble, l'inquiétant, qui en fait un film *camp*, mais aussi un film *queer* subversif. Dans son intervention à la cinémathèque, Camille Hebreard contextualise le film dans l'héritage des artistes punk ou proto-punk et trans, majoritairement des femmes. Richard O'Brian lui-même était une personne non-binaire qui, selon Camille Hebreard, prenait des œstrogènes et se définissait comme « 70% homme et 30% femme ».

Mais cela est une lecture qui peut être faite par une personne *queer* ou simplement avertie et sensible à ces histoires et à ces esthétiques. Une autre lecture risque d'être celle d'un œil pas concerné et pas informé.

Les Archives TPBGI nous ont également parlé des risques d'un visionnage hors contexte, de comment les mêmes œuvres qui font du bien à une communauté, peuvent être détournées par ceux que le *camp* ne visait peut-être pas. Dans la mise en scène de la figure de la femme trans dangereuse, il y a forcément les caractéristiques attribuées à elle par ceux qui la haïssent. La mise en scène se trouve plongée dans le second degré, mais si on veut le prendre au premier degré, on peut et cela devient une vision très inquiétante et insultante. Si la réception positive d'une œuvre tient à l'esthétique *camp*, comment appréhender les spectateurs qui n'ont pas la sensibilité ou l'éducation pour comprendre ces codes ? Cela pourrait alors mener à des dérives comme l'instrumentalisation de l'œuvre par des TERF (Trans Exclusionary Radical

Feminist). Une œuvre qui se retourne contre elle-même, c'est particulièrement dommage. Le *camp* qui n'est plus *campé*, cesse alors d'exister ?

Donc, à qui le *camp* s'adresse-t-il ? Comment pouvons-nous assurer sa bonne compréhension par le public ? Il semble presque impossible de contrôler la réception de l'art. Mais, il est possible de travailler pour une historicisation précise. C'est en cela que la mission des Archives TPBGI est particulièrement importante : iels archivent des œuvres *queers*, organisent des visionnages, et surtout donnent accès à un contexte, à une histoire trop souvent oubliée ou effacée. Il faut savoir d'où l'on parle et d'où parle celui que l'on écoute, selon que nous sommes en production ou en réception. C'est une question qui paraît alors importante à poser au sein de ce mémoire de recherche création : d'où je parle et à qui ma tentative de *camp* s'adresse-t-elle ?

Le but de *Marie et les Madeleines* :

Le projet de création qui lie ce mémoire est *Marie et les Madeleines*. Du théâtre de marionnettes qui a pour but de s'inscrire dans l'esthétique *camp*. Nous parlerons plus précisément de l'aspect marionnettique dans une partie suivante. Cette pièce, c'est l'histoire de Marie, une vieille dame qui vit son petit quotidien à elle, accompagnée de mystérieuses mains flottantes. Mais son quotidien vient se plier à ses rêveries, à ses désirs toujours présents.

D'où ce projet parle-t-il ? Quel est son contexte ? Il est plutôt inspiré des œuvres du corpus que l'on découvrira davantage dans les chapitres suivants, donc assez peu inscrit dans un héritage *queer* et performatif, contrairement au *Rocky Horror Picture Show*. Le sujet de la vieille femme est très populaire dans le théâtre de marionnettes contemporain et présente le risque d'être presque surfait, avec une multiplication des productions qui peuvent prendre un angle d'attaque similaire. La vieille dame se retrouve souvent représentée de manière plutôt convenue, dans le sens d'un corps fragile et faible, avec une poésie et un retour à l'enfance très marqué.

Issu d'un désir de marionnette et de *camp*, les premières idées étaient l'excès, la provocation et le glamour. Ce projet veut proposer une vision de la vieillesse. Ce choix a été

fait par fascination personnelle, inspiré d'une expérience particulière et intime avec la fin de la vie d'une femme que nous avons pu observer au quotidien durant une décennie. Ce projet parle depuis un endroit d'amour pour la provocation subtile, mais quotidienne et pour les petits rituels qui suivent quelqu'un jusqu'au bout. Nous pensons que l'on ne perd jamais son désir et sa nostalgie.

Pourquoi le *camp* ? Lorsqu'on aime le *camp*, on y voit du génie, un accident qui relève du moment magique du spectacle. Le *camp* nous plaît, car il provoque une jubilation quand on le reconnaît, comme voir un équilibriste finir sa traversée sans être tombé, mais ayant quand même pris un risque. Nous avons une envie de susciter le sentiment du *camp* chez le spectateur. Un rire particulier, une empathie particulière.

À qui ça s'adresse et à qui ça ne s'adresse pas ? *Marie et les Madeleines* ne s'adresse pas principalement à la communauté *queer* comme le *Rocky Horror*, mais, peut-être à celles et ceux qui ont connu longtemps leur grand-mère ou qui admirent les femmes âgées, qui s'imaginent déjà vieux alors qu'ils n'ont pas franchi le demi-siècle. Le projet ne s'adresse pas à ceux qui voudraient que la vieillesse soit sanctifiée comme âge de sagesse absolu et de pureté. Certaines références à la chrétienté, comme une crèche dans la première scène, ou des références à Sainte Marie dans la dernière, pourraient être mal-perçues, comme une offense au premier degré. Marie pourrait être perçue comme une moquerie de la Vierge. Il devient donc important de détailler l'humanité du personnage en lui accordant des particularités, des gestuelles, des tics verbaux, des actions précises comme son rituel matinal présent dans la pièce, afin de construire une individualité dans l'archétype et ne pas exploiter une figure (la vieille femme ou la vierge) au profit de la mise en scène.

Mais il est aussi important d'assumer la volonté *camp*, dans le but de s'offrir ce recul, nécessaire au plaisir. Le *camp* étant apolitique, voire amoral selon une définition trouvée dans nos recherches, il n'a pas de désir de convaincre. Mais on a une raison de choisir le *camp*, de créer du *camp* volontairement. Comment réconcilier le désir du *camp* avec sa nature désintéressée ? Comment essayer de faire du *camp* sans le tuer, comment ne pas le manquer justement parce qu'on le cherche ? Quelles sont les différences entre le *camp* volontaire et le *camp* accidentel, gracieux ?

B. Volontaire ou accidentel ?

Nous choisissons d'utiliser ici les termes de « volontaire » et « d'accidentel », mais pour reprendre des mots qui sont plus fidèles à l'essai de Susan Sontag, nous devrions dire « délibéré » ou « naïf ». Nous parlons de l'accidentel dans le sens de ce qui échappe à l'intention. Selon *Notes on Camp*, s'il est pur il est toujours naïf : « *pure camp is always naïve* »³⁶, le créateur d'un objet accidentellement ou naïvement *camp* pensait plutôt, avec même une innocence, créer quelque chose de très sérieux, de très beau ; c'est cet échec innocent, pathétique, qui crée le *camp*. Ou alors l'immensité de l'échec invite à un *campement* de l'œuvre à postériori.

Un *camp* impur, donc pensé et volontaire, n'est pas moins *camp*. Il peut exister dans un état de double conscience, dans une fausse innocence, venir d'un accident artificiel. Cette façon d'exister, plus subversive, permet de prendre la naïveté sous un autre angle : celui du premier degré (si l'objet *camp* en lui-même est au premier degré, sa lecture reste au second degré). Le pur *camp* est naïf dans sa présentation au monde : sans sous-texte, sans symbolique, sans couches de sens poétique.

En effet, le *camp* fonctionne selon une échelle d'artificialité croissante. Il n'y a pas de sens caché, mais un curseur de stylisation immédiatement accessible. Dans le *camp*, l'ironie vient de l'intensité d'existence de la chose. Nous dirions alors que celui-ci est « au trentième degré, au premier degré » ou « honnêtement au trentième degré ». Prenons un exemple architectural : les entrées de métro parisien des arts décoratifs. Ceux-ci sont inspirés d'orchidées et l'âme *camp* de ces objets tiens du fait que l'imitation est travaillée, soignée, mais absolument pas crédible malgré l'effort sérieux et le niveau de stylisation qui dépasse largement toute fonctionnalité, c'est le style pour le style. Un objet *camp* est un objet qui essaie très sérieusement d'être ce qu'il n'est pas sans pour autant pouvoir cacher sa véritable nature, voilà l'échec : c'est l'échec du naturel rattrapé par la célébration de l'artifice. Tout est à vue, l'ambivalence et la dualité sont naïvement exposées.

Dans le *camp*, tout est comme : « entre guillemets »³⁷, une description très répandue de cette pensée. Donc le recul sur les choses vient de là, l'ironie et le millième degré sont ce recul, sont les guillemets. Nous pensons donc le naïf comme honnêteté dans l'artifice, le manque d'élégance ou l'échec de cette élégance, comme une femme séduisante qui laisse

³⁶ SONTAG, Susan, op. cit., p. 13.

³⁷ MAURIES, Patrick, op. cit., p. 30.

tomber sa bretelle de son épaule pour en fait se retrouver sein nu avec l'affectation d'une femme qui ne révèle que très peu. Comme Alice Pfeiffer l'explique dans le podcast de France Culture³⁸ : le *camp* c'est des échecs rattrapés, par le style ou par l'attitude.

Que le *camp* soit naïf et accidentel ou délibéré, volontaire, le résultat en est-il différent ? En tout cas, il n'y a pas d'entre deux : soit c'est un pur accident, soit c'est un calcul. Mais le *camp* plaçant tout entre guillemets, on se retrouve à dire que c'est un « pur accident » ou un « calcul », rien que ce signe dans le texte semble renverser le sens ; alors où est le vrai *camp* ? Et est-ce que cela y change quelque chose ? Car dès que le signe du *camp* est posé, tout se confond ? Alice Pfeiffer, au sujet du *camp* accidentel, demande : « à partir de quand se sont-ils (les créateurs de l'objet) rendus compte ? »³⁹ Avons-nous ri d'eux ou avec eux ? La question de l'accueil de l'œuvre, sa réception paraît alors prendre les devants, car l'intention réelle restera mystérieuse et seul l'œuvre *campée* sera discutée.

Afin d'étudier plus précisément cette opposition accident/volonté qui ne semble pas en être une, nous allons comparer la réception du *Rocky Horror Picture Show* au film *Showgirls*.

Le *Rocky Horror Picture Show* est une création de Richard O'Brian, originellement une comédie musicale. Elle prend rapidement de l'ampleur et devient l'une des premières œuvres de son genre (les archives TPBGI l'ont posée dans la lignée des films de série B) à être produite par une boîte de production majeure : le 20th Century Fox. Le film est alors réalisé par Jim Sharman, mais bénéficie d'un budget de seulement 1,4 millions de dollars selon Camille Hebreard, ce qui est dérisoire comparé aux budgets des autres films de l'époque qui se comptaient en dizaines de millions comme l'expliquèrent les archives TPBGI. Néanmoins, le film sort en salle en 1975 et obtient un succès immédiat.

En 1995, 20 ans après la sortie du *Rocky Horror* (appellation raccourcie souvent utilisée par les fans, comme nous nous en rendons vite compte lors de discussions et de sorties au cinéma), Paul Verhoeven sort le film *Showgirls*. C'est une ode à Las Vegas, qui suit l'histoire de Nomi, une mystérieuse jeune femme sortie de nulle part qui va gravir les échelons de la ville et arriver jusqu'à être la danseuse star d'une des plus grandes salles de spectacle. C'est un film

³⁸ MONSA-SAVOYE, Géraldine, op. cit.

³⁹ Ibid.

excessif, à la hauteur peut-être de l'artifice de Las Vegas elle-même, très sexuel et provocateur, avec un jeu d'acteur approximatif, mais surprenant, avec un scénario qui provoque plus de rires qu'il n'est émouvant.

Les réceptions :

Le *Rocky Horror* est un grand succès, selon les archives TPBGI, les fans de la comédie musicale sont conquis et ce sont rapidement des millions d'entrées qui sont faites. Les séances interactives se multiplient autour du monde occidental, avec des cinémas qui continuent encore aujourd'hui à faire perdurer la tradition. Nous avons pu apprendre lors de discussions avec des fans du film, que lors de notre première séance dans l'un de ces cinémas, nous serions demandé à l'entrée si nous sommes « virgin », donc vierge du visionnage traditionnel et qu'un V rouge serait dessiné sur notre joue, pour que nous soyons reconnus comme un novice afin d'être pris sous l'aile des autres ou d'être plus sollicités, comme un rituel d'initiation.

Comme nous l'avons vu précédemment, la réception contemporaine du film peut varier entre un amour immédiat et un rejet et une incompréhension des motivations des créateurs. Mais il y a tout de même une majorité de réactions positives et après des conversations éclairantes, les avis deviennent souvent favorables, comme nous avons pu l'observer lors de la présentation de Camille Hébreard.

Pour *Showgirls*, c'est une tout autre histoire. Il est extrêmement mal reçu et met presque fin à la carrière d'Elizabeth Berkley qui joue le rôle de Nomi. Il est décrit encore aujourd'hui comme l'un des pires films de tous les temps (source). Le jeu d'acteur est assez mauvais, surtout pour le personnage de Nomi avec des répliques dites dans des tons qui sortent du contexte de la scène ou des explosions d'émotion. Par exemple, lorsque Nomi est en train de manger avec une femme qui vient de l'aider à se trouver un logement, elle fait sauter son panier de frites de façon dramatique en réponse à la question « d'où viens-tu ? », elle répond ensuite « d'endroits ! ». Ces décalages par rapport au réel sont surprenants.

Avec un jeu de série B et une production de série A (l'image est de bonne qualité et les décors sont couteux), il y a un excès esthétique, et un excès de mélodrame ; ceci pourrait-être une concoction parfaite pour le *camp*. Mais quelque chose a été raté. Nous pourrions nous demander si cela relève de la communication autour du film qui a vendu un drame sexy et non

un presque nanar. Ou est-ce l'échec de nuances subtiles ? Par exemple, nous pouvons observer que le film est toujours filmé de manière cohérente, dans le sens que les plans ne sont pas surprenants, ils semblent filmés sérieusement avec un rythme lent de drame, même lorsque les répliques ou les situations sortent clairement de cette esthétique-là. Par exemple, Nomi couche avec un responsable de la salle de spectacle dans sa piscine et elle se retrouve à être autour de sa taille avec son buste à elle qui frappe la surface de l'eau très rapidement et avec amplitude, rappelant un poisson qui se débat dans l'eau, mais le plan reste très sensuel, sans paraître prendre en compte la rupture de ton qu'une telle image suscite. Nous ne savons pas nous même si nous rions avec le film ou contre lui.

Comme nous le verrons plus tard, dans les pièces de Neville Tranter il y a beaucoup de gravité, mais elle est toujours équilibrée par de l'humour. Nous pourrions donc nous demander si l'échec de *Showgirls* tiens à ce manque d'humour, ce manque de ruptures dans le ton. Le spectateur se retrouve à ressentir des choses dont le film lui-même (par le montage par exemple) ne semble pas être conscient. Il ne semble pas y avoir de double conscience, de recul, car il n'y a pas de ruptures de ton, il n'y a pas de légèreté. Par contraste, le *Rocky Horror Picture Show* est très drôle, construit autour de situations dont on rit. Il y a un humour noir qui manque.

Des années plus tard, la communauté *queer*⁴⁰ a *campé* le film de Paul Verhoeven. Il y a eu comme une réappropriation qui a culminé avec le statut de film-culte. L'échec a été rattrapé par la nouvelle audience. Une lecture *camp* du film, celle que nous avons pu avoir lors de notre premier visionnage en 2013, révèle une ironie profonde dans l'existence même du film : il hypersexualise la femme, instrumentalise la violence envers les femmes noires (comme nous le verrons plus loin), montre une version fantasmée de Las Vegas et de l'industrie du sexe et du spectacle sans pourtant réussir à détourner de l'horreur qui y règne. Les nouveaux spectateurs sont entre autres des femmes et des personnes *queers*, qui regardent ce film comme nous avons pu le voir, et rient à ses dépens, mais avec une bienveillance, un clin d'œil face à la violence que nous reconnaissons dedans et que nous pouvons connaître : le public qui le *campe* l'a sauvé d'être un pur nanar.

⁴⁰ MCHALE, Jeffrey, *How « Showgirls » became a queer-movie classic*, Daily Beast, consulté le 15 avril 2023, URL : <https://www.thedailybeast.com/how-showgirls-became-a-queer-movie-classic>

Paul Verhoeven, en 2021, sort le film *Benedetta*⁴¹, avec Virginie Efira dans le rôle éponyme. C'est l'histoire d'une nonne qui prétend être sainte, d'être la femme de Jésus et qui fait scandale pour son amour lesbien avec une jeune fille accueillie au couvent. Notre réception du film était assez mauvaise : il est sérieux, lent et dramatique même lors de scènes très surprenantes comme lors d'une vision de Jésus dans la chambre de Benedetta ou une scène de cunnilingus filmée de loin avec un orgasme souligné par la phrase : « ça ne veut plus s'arrêter » . Il y a aussi l'utilisation d'une sculpture de Jésus comme sex-toy. Malgré un sujet très différent, les procédés de Paul Verhoeven sont similaires : temps longs, mélodrame, scènes sexuelles étranges et une mise en scène de la femme fantasmée. Nous osons donc prédire que d'ici à 5 à 10 ans, *Benedetta*, comme *Showgirls*, sera peut-être *campé* par la communauté *queer*, notamment par les femmes lesbiennes et bisexuelles.

Nous allons maintenant nous intéresser aux influences de ces œuvres et si celles-ci répondent à une popularisation du *camp*.

Une influence culturelle :

La série *Euphoria*⁴² sortie en 2019 sur HBO, écrite et réalisée par Sam Levinson, relate les vies troubles d'adolescents californiens en fin de lycée. Clairement dans la lignée de la série britannique *Skins*⁴³, c'est une série hyper stylisée et hyper sexualisée, violente, entre représentation et exploitation des jeunes gens. Dans la première saison, le personnage de Maddy Perez porte souvent des maquillages élaborés et un des styles les plus recréés sur les réseaux sociaux est inspiré directement des maquillages de *Showgirls* (notamment des lignes de paillettes sur les cheveux). L'influence esthétique du film se retrouve ici à une échelle internationale. La série a alors permis à une toute nouvelle audience de découvrir le film, solidifiant sa popularité et relançant des débats autour de son éthique. Pour le *Rocky Horror*, il semblerait que son esthétique soit si culte, si identifiée et rattachée au film, que son héritage, soit surtout culturelle⁴⁴.

⁴¹ VERHOEVEN, Paul (réalisateur), *Benedetta* [film], 2021, SBS Productions.

⁴² LEVINSON, Sam (réalisateur), *Euphoria* [série télévisée], 2019, HBO.

⁴³ BRITAIN, Jamie et ELSLEY, Bryan (réalisateur), *Skins* [série télévisée], 2007, Company Pictures et Storm Dog Films.

⁴⁴ La Grande Horizontale, *Le Rocky Horror Picture Show, quand le cultuel écrase le culturel*, Le club de Médiapart, consulté le 1er mai 2023, URL : <https://blogs.mediapart.fr/la-grande-horizontale/blog/190423/le-rocky-horror-picture-show-quand-le-cultuel-ecrase-le-culturel>

Selon Susan Sontag : « *camp* is possible only when there is affluence »⁴⁵, ce qui se traduit par : le *camp* n'est possible que là où il y a de l'affluence. Elle le situe comme appartenant à la moyenne bourgeoisie. Mais Alice Pfeiffer⁴⁶ nous explique que le *camp* doit rester alternatif, subversif, en marge du système et que lorsqu'une œuvre entre dans le capitalisme, dans la production de masse, il perd sa nature *camp*. Elle cite par exemple des manteaux qui peuvent être produits par Zara, cela devient du *camp* prêt à porter, sans aucune possibilité de subversion, d'échec, etc. Si nous choisissons de reconnaître la nature politique du *camp* comme Alice Pfeiffer, alors le *camp* ne peut exister qu'en réponse à une domination, à une violence. La production et la consommation capitaliste d'objets *camp* devient alors autre chose.

Nous pouvons nous référer aux pensées de Deleuze⁴⁷, avec la société de contrôle où même la révolte est pré-écrite. Le *camp* prêt à consommer, qui ne vient d'aucune nécessité, est un exemple de cela. Nous pouvons alors nous demander si l'entrée dans le capitalisme du style de *Showgirls*, par exemple les maquillages qui deviennent du marketing et publicitaires, n'est pas un risque pour la nature du film. Comme Patrick Mauriès l'explique, le *camp* ne dépend pas de l'objet en soi, mais de ses : « connotations »⁴⁸, donc le contexte du spectateur influence ce qui est *campé* et les œuvres *camp* dépendent de leur contexte de création, de ce qu'ils subvertissent. Dans un autre siècle, où les inégalités et les groupes minorisés seraient tout autres, ce qui est *camp* serait différent. Ainsi, un objet n'est pas *camp*, car il a une apparence particulière, mais parce qu'il décale le regard par rapport à un discours dominant.

Après avoir vu les différences de réception de ces films, ainsi que leurs influences dans la culture et l'implication d'une massification d'une esthétique *camp*, nous allons analyser plus précisément un aspect de ces deux ceux-ci afin de préciser notre questionnement sur la réception d'une œuvre *camp* accidentelle ou volontaire.

L'irruption de la violence :

Dans ces deux films, il y a un ton général (de l'humour pour le *Rocky Horror* et du drame pour *Showgirls*), qui est interrompu par l'irruption, le surgissement d'une violence.

⁴⁵ SONTAG, Susan, op. cit., p. 28.

⁴⁶ MONSA-SAVOYE, Géraldine, op. cit.

⁴⁷ DELEUZE, Gilles, *Les sociétés de contrôle*, EcoRev', vol. 46, no. 1, 2018.

⁴⁸ MAURIES, Patrick, op. cit., p. 28.

Dans le premier cas, la violence fait partie d'un mélange d'éléments inquiétants, comiques, érotiques et tragiques. La violence est commise par le personnage principal qui oscille entre séducteur et meurtrier. Les scènes de rire glissent vers un suspens et une menace. Par exemple, lorsque Frank N Furter est irrité par l'arrivée de son ancien amant sur une Harley Davidson, il prend une hache et le tue sauvagement en poussant des cris. L'arrivée en musique de ce personnage est festive, puis par des changements de rythme entre les plans qui deviennent plus saccadés, une caméra parfois prise à l'épaule afin de donner le point de vue subjectif de la victime chassée par Frank N Furter, la violence est annoncée et se réalise rapidement. Les outils filmiques sont au service de cette irruption et la soutiennent. Nous retrouvons ici l'un des questionnements des archives TPBGI : avec quel regard devons-nous analyser cette violence ? Pourquoi est-ce qu'il est intéressant de voir ce qui peut être vu comme le cliché d'une femme trans (selon une membre du TPBGI) érigée en prédatrice meurtrière ? Comme nous l'avons vu précédemment, le *camp* subvertit un discours dominant ; alors ce surgissement de l'inquiétant est un détournement du dangereux cliché (toujours présent aujourd'hui). Cette maîtrise de l'adresse permet de classer le *Rocky Horror Picture Show* comme un *camp* volontaire, conscient.

Dans le second cas, la violence est infusée dans tout le film, avec la démonstration de la sexualisation des femmes, de la violence présente dans le travail du sexe (Nomi débute en tant que stripteaseuse et il est révélé à la fin du film qu'elle s'est prostituée très jeune). Mais il y a une irruption de violence aiguë qui sort de la continuité de la narration et a un effet de choc : la scène du viol de Gina.

Elle est la meilleure amie de Nomi, sa colocataire, qui l'a soutenue au travers de tout le film jusqu'à son succès, elle incarne le rôle de la sage amie noire que l'on peut observer dans de nombreux scénarios. Lors d'une grande fête pleine de célébrités, Nomi l'introduit auprès d'un chanteur dont elle est une grande fan. Gina discute longuement avec lui, ils se plaisent et il l'invite à monter dans sa chambre. Une fois dans la pièce, les deux gardes du corps du chanteur entrent et ferment la porte à clef. Nous comprenons immédiatement, et Gina aussi, ce qui est sur le point de se produire. S'ensuit une alternance entre des plans de la fête qui suit son cours et des plans explicites du viol brutal de Gina. Il y a comme une prise d'otage du public, la scène est si « réaliste » que nous nous retrouvons dans un état proche de celui de la sidération. Tout détour esthétique est impossible. La réception de cette scène est difficile et la suite du film laisse une impression d'une exploitation, d'une violence « gratuite » dans le scénario.

À la suite du viol, Gina apparaît au milieu de la fête, titubant, en état de choc et du sang coulant tout le long de ses jambes. Elle n'apparaît ensuite qu'à l'hôpital, muette dû au traumatisme. Le chanteur étant célèbre, il ne sera pas poursuivi grâce à des contacts haut-placés. Nomi décide donc d'aller chez lui, elle le séduit, l'isole dans sa chambre, puis le bat et le tue. Elle passe ensuite à l'hôpital annoncer à Gina qu'elle l'a vengée, puis elle quitte la ville dans une boucle narrative où elle retourne à sa « vraie nature », sur les routes de l'ouest de l'Amérique. Le viol sert alors à l'histoire de Nomi, il est un outil pour révéler quelque chose chez elle. On se demande alors quel était l'intérêt de le montrer aussi explicitement ? Pourquoi avoir imité un viol ? Il n'y a pas de recul, pas de détour, pas de subversion, mais simplement l'horreur. Cela pose la question de l'intention : à qui cela s'adresse ? L'absence de réponse claire à cette question ouvre malheureusement la possibilité à l'exploitation du viol, voire à une perversion. Nous pouvons nous demander s'il y a une clef de lecture qui nous manque. Peut-être sommes-nous face à cette scène comme les nouveaux spectateurs du *Rocky Horror* qui n'y voient que l'insulte ? Il sera difficile de répondre davantage dans l'état actuel de nos recherches.

Nous avons vu que le *Rocky Horror* est un film volontairement *camp* qui subverti des violences faites aux personnes *queers*. Nous avons également vu que *Showgirls* est un film accidentellement *camp* et *campé* à postériori. Ces deux types de *camp* ne sont différenciés qu'à la réception du public, notamment avec une différence dans les temporalités (aimé maintenant ou plus tard). Dans la différence entre les irruptions de la violence dans les œuvres, nous pouvons peut-être comprendre la nuance : le *Rocky Horror* est un acte de réappropriation en lui-même, *Showgirls* a été réapproprié par le public. Peut-être parce que ce dernier n'est pas reçu comme une réappropriation par Paul Verhoeven, mais comme une appropriation et une exploitation de la violence commise contre les femmes et les femmes noires particulièrement.

Nous allons maintenant nous questionner sur les intentions de la création *Marie et les Madeleines*, par l'analyse de la note d'intention, à la lumière de ces enjeux de subversion consciente et de réappropriation.



Marie et les Madeleines est un spectacle de théâtre de marionnettes, actuellement à l'état de maquette.

Notre personnage principal s'appelle Marie, nommée d'après la sainte, mais toute ressemblance serait fortuite. C'est une vieille femme, sans âge particulier, mais ne sachant déjà plus très bien marcher. Elle était danseuse avant, ou chanteuse, ou modèle, une icône oubliée. Mais son désir de rester dans l'adoration de tous est toujours aussi fort. Elle vous plaît ?

Mis à part ses fantasmes, elle mène une vie solitaire dans sa grotte tissée. Mais à force de ruminer sur sa gloire passée, elle va faire surgir un ancien ami.

Allons explorer le quotidien magique de Marie, regardons-la sans pudeur et écoutons les histoires qu'une femme de son âge peut avoir à nous raconter.

Perdons-nous réellement nos frustrations, nos pulsions, nos angoisses, notre honte ? Est-ce grave ?

Marie et les madeleines est une pièce sur l'échec, sur le sublime caché dedans et sur l'imagination qui permet parfois de rattraper les années.

Fig. 1 : Décoration libre de droits

L'en-tête est un choix par rapport à une idée du classique et du somptueux qui contraste avec l'écriture enfantine. Un contraste qui rappelle celui au sein de la pièce : les références classiques qui s'opposent à la forme plus bricolée et les objets quotidiens presque enfantins (boîtes peintes, tissus etc).

La recherche sur le *camp*, sa définition, ses formes, ses enjeux, a largement influencé mes intentions de création. Il y avait dès le départ un désir de *camp* haut en couleurs et d'un érotisme (nous verrons plus tard comment le corpus a eu une influence également). *Marie et les Madeleines*, c'est la tentative de *camper* une certaine vision de la femme. D'exprimer la dualité entre l'injonction à la pureté, au modèle de la sainte, et celle au désir sexuel. C'est la tentative de subvertir la figure de la starlette dépassée et de la confronter aux pulsions qui sont

refusées au corps féminin, comme la faim par exemple. La question de « l'échec » est venue au cours des recherches, c'est l'échec d'être réelle, intrinsèque à la marionnette.

Ce projet veut réapproprier la peur de l'âge et l'idée qu'une fois vieille, nous devons être sages et accomplies et rangées et asexuées, comme si nous étions dans une autre catégorie humaine et non pas dans la même continuité que les autres (les hommes). Ces questions me sont très proches, car j'ai eu la chance de vivre de nombreuses années auprès de ma grand-mère qui est partie à 100 ans. De plus, étant moi-même une femme, je suis en voie d'être confrontée très intimement avec ces mêmes questions. Nous pouvons supposer qu'il n'y aura pas d'appropriation du sujet de la pièce. Mais il subsiste un risque de rire de la vieille femme et non pas avec elle, comme en tombant dans des biais. Comme nous en avons parlé précédemment, il sera très important d'humaniser, de personnifier la vieille femme, afin de ne pas parler en généralités, mais bel et bien de Marie ; nous devons *camper* le personnage, l'individualiser.

Mais si le projet réussi à camper ces thèmes, à les subvertir, sera la décision de la réception du public. Comme avec le *Rocky Horror* et *Showgirls* : la réception est la plus révélatrice. Mais il y a néanmoins des procédés possibles afin de tenter de *camper*, qui sont déjà identifiables, en dehors de la réception. Nous verrons ceux-ci dans la deuxième partie du mémoire. Mais avant cela, revenons sur l'idée de l'étrange et de l'inquiétant. Les archives TPBGI ont parlé de l'étrangeté des personnes *queers*, de comment ils inquiètent et que c'est cette peur associée à eux qui mène à des stéréotypes violents, qui sont ensuite subvertis dans des œuvres *camp*. Le *camp* comme mode de subversion est alors lié à l'idée de l'étrangeté, de décalage, voire de l'inquiétant. Nous proposons cela comme un lieu commun entre le *camp* et la marionnette.

C. L'inquiétant comme point de rencontre

Qu'est-ce que la marionnette ?

Nous parlerons de théâtre de marionnettes dans le sens d'un art du mouvement et du simulacre. Comme Kleist l'explique dans son essai⁴⁹, le centre de gravité d'un objet est primordial dans son utilisation marionnettique, car c'est par rapport à ce point dans le corps que l'on va démarrer le mouvement et ce sera alors un mouvement juste, créant l'illusion d'un déplacement autonome, propre à la marionnette.

⁴⁹ VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Sillage, 2010.

Il y a aussi l'idée du simulacre, comme il a été évoqué cette année par Joëlle Noguès, lors du cours de dramaturgie de la marionnette du master. Dans le dictionnaire Larousse nous en trouvons la définition suivante : « ce qui n'a que l'apparence de ce qu'il prétend être »⁵⁰ (nous pourrions également associer cette définition au *camp*). La marionnette est l'art de reproduire des choses réelles ou imaginaires à l'aide d'objets divers et/ou d'ombres et de lumières. Elle est souvent anthropomorphe, étant alors simulacre de l'homme et de sa condition. Ce besoin millénaire de s'autoreprésenter, de prendre du recul sur nos vies et sur notre nature pose la marionnette comme un outil de compréhension du monde.

La marionnette au sens large est à la marge des autres arts, pouvant être reliée aux arts plastiques, au théâtre d'acteurs, à la danse, au cirque, etc. Fréquemment catégorisée comme un art mineur, c'est dans les dernières décennies qu'elle se détache des autres disciplines et obtient une meilleure reconnaissance, par la création de centres de la marionnette et par la multiplication de propositions contemporaines et expérimentales. Mais peu importe la forme qu'elle prend, c'est avant tout l'art de jouer par délégation (cette notion sera approfondie plus loin). Elle constitue sa propre catégorie qui est peut-être, comme le *camp*, quelque chose que l'on « sait quand on le voit » et qu'il est mortifère d'essayer de trop délimiter.

Les réactions que nous pouvons observer devant une marionnette sont diverses, mais rarement neutres. Cela peut varier entre l'attendrissement et la peur. Par exemple, lorsqu'une de mes marionnettes fut empruntée par une amie, elle n'avait pas prévenu sa colocataire (pourquoi le ferait-elle ?) et la vue d'une tête en papier mâché dans un sac l'a fait sursauter et crier de frayeur. La marionnette trouble, que cela soit par son apparence ou par son mouvement (l'illusion de la vie suscitant parfois une gêne). Cet art possède donc une qualité étrange et parfois inquiétante.

Nous allons maintenant établir cette étrangeté comme lien entre le *camp* et la marionnette.

L'étrange, l'inquiétant et ce que cela amène :

⁵⁰ Larousse, *Simulacre dans Larousse en Ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/simulacre/72821>

Le dictionnaire Larousse nous fournit les définitions suivantes : l'étrange est ce : « qui sort des normes habituelles. »⁵¹, l'inquiétant est ce qui : « fait naître l'inquiétude »⁵² et cette dernière est un : « état affectif pénible causé par la crainte, l'appréhension, l'incertitude »⁵³. Nous choisissons d'utiliser ces deux termes afin de nommer et la qualité de l'objet et sa réception, car à la manière du *camp*, ces deux aspects sont importants. La marionnette et le *camp* sortent des normes habituelles, l'un par la subversion des codes et des images et l'autre en proposant un simulacre de la réalité ce qui le met nécessairement en décalage par rapport au quotidien. Ce qui sort des cadres se retrouve à proposer une nouvelle façon de regarder le monde et cela invite au doute, au questionnement, à l'incertitude, ce qui peut susciter une inquiétude, voire du rejet.

La sortie de la norme nous amène à la question de la marginalité. On est marginal lorsqu'on est à la *marge*, à la limite, ni inclus ni pleinement extérieur, mais sur la ligne entre le groupe et l'étranger. Selon la définition de l'Académie française, la marginalité, c'est : « être à l'écart de la société par choix ou par nécessité »⁵⁴ ; le personnage en désaccord avec son environnement qui s'éloigne pour vivre en ermite vient vite à l'esprit. On imagine facilement le marginal par choix, mais quelle nécessité pousse à cet état trouble ?

L'importance d'être intégré et inclus dans la société est fondamentale, l'humain est un animal social qui a besoin d'exister en groupe. Les codes propres à chaque groupe pour y appartenir sont inculqués aux enfants dès le plus jeune âge, il est rare de croiser un cas où l'excentricité est une nécessité de survie. Les individus les plus isolés de la société ne sont pas les mieux traités et ayant un meilleur choix disponible, il est sensé penser que tout le monde choisirait une certaine inclusion, c'est-à-dire la possibilité d'exister pleinement dans son environnement. Le *camp* en tant que réaction à une violence est alors signe d'une marginalisation déjà opérée sur un individu ou un groupe ? Cela a du sens dans le cadre du lien historique avec les personnes *queers*. Au sein de l'esthétique elle-même, selon Susan Sontag,

⁵¹ Larousse, *Etrange dans Larousse en Ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9trange/31533>

⁵² Larousse, *Inquiétant dans Larousse en Ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inqui%C3%A9tant/43249>

⁵³ Larousse, *Inquiétude dans Larousse en Ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inqui%C3%A9tude/43252>

⁵⁴ L'Académie Française, *Marginalité sur Académie Française en ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9_0138

il y a un sentiment de marginalité, certaines choses ne sont pas assez marginales pour être *camp* (« *not marginal enough* »⁵⁵).

La nécessité serait alors peut-être non pas du côté du marginal, mais du « dedans ». Il y aurait nécessité à repousser, à exclure, à sélectionner. Le statut ambivalent du marginal est alors dû à sa nécessité d'être exclu, il est exclu, mais il est nécessaire d'être. Son existence définit le reste, le cercle existe, car il est tracé. Face à l'être marginal, il n'est pas rare de reconnaître des sentiments d'incompréhension, d'inquiétude, voire de dégoût. Cet élan qui repousse peut se décrire comme une abjection. Ainsi s'introduit l'essai de Julia Kristeva⁵⁶.

Elle écrit qu'il y a dans l'abjection : « une de ces violences et obscure révolte de l'être contre ceux qui le menacent et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant »⁵⁷. L'abjecte ne se ressent qu'envers ce qui est assez proche pour remettre notre état en question, voir assez proches pour que l'on s'y reconnaisse. Nous pouvons alors penser à la multiplication des références culturelles présentes dans le *camp* et à l'importance des signes dans la marionnette. Tout est signifiant et tout renvoie à un imaginaire collectif. Ce qui est marginal et abject dépend de qui regarde, ce qui est *camp* aussi et la marionnette sera différente également selon qui regarde et à qui c'est adressé.

Mais l'abjection ne permet pas le rejet total, l'exclusion définitive du sujet de l'abjection, car il constitue en contrepoint une différence qui confirme l'identité de ce qui est admis et il lui est propre de fasciner ; si le *camp* est une subversion, il doit y avoir matière à subvertir. Kristeva écrit que l'abjecte est bordé de : « sublime »⁵⁸ puisque c'est un sentiment insaisissable qui nous retire à nous-mêmes, ce sont des choses en nous sans objet extérieur réel, l'abjection envers quelque chose ne définit pas réellement la chose, mais définit ce que nous avons peur d'être. L'icône du *camp*, Oscar Wilde, écrivait dans son roman *Le Portrait de Dorian Gray* : « *You will always be fond of me. I represent to you all the sins you never had the courage to commit.* »⁵⁹, « vous m'aimerez toujours. Je représente pour vous tous les péchés que vous n'avez jamais eus le courage de commettre », exprimant ici une fonction du *camp* : montrer ce qui est possible en dehors des normes et des moralités. Le *camp* susciterait une fascination-répulsion ?

⁵⁵ SONTAG, Susan, op. cit., p. 7.

⁵⁶ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur - Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1980.

⁵⁷ KRISTEVA, Julia, op. cit., p. 9.

⁵⁸ Ibid., p. 19.

⁵⁹ WILDE, Oscar, *The picture of Dorian Gray*, London, Penguin Classics, 2004, p.91

Il y a une tendance collective à se projeter sur ses figures abjectes, sur les frontières externes de notre cercle d'existence, ainsi, nous pouvons supposer que par sa nature marginale, la marionnette constitue un moyen de projection de notre humanité. Le simulacre qui prend place avec la marionnette permet d'identifier et d'observer notre identité collective et la nature marginale du *camp* est une subversion nécessaire. Nous pourrions alors nous demander si cela est une subversion authentique ou alors, comme Deleuze a pu décrire, une révolte pré-écrite, une fausse révolte. Nous pourrions aussi questionner si le recul de cette esthétique, les degrés auxquels elle se place, ne serait pas un moyen en lui-même de subvertir l'impossibilité de révolte. Mais cela risque de devenir un raisonnement circulaire, ou un raisonnement qui n'aboutit pas avec une solution, mais dans une conception absurde du monde.

Dans son article⁶⁰ sur le théâtre de marionnettes de Neville Tranter, Anaëlle Impe nous explique que la marionnette est un théâtre de la délégation. C'est un jeu délégué à un objet externe au manipulateur. C'est agir en dehors de soi, c'est s'ex-centrer, aller travailler aux marges de soi, à nos limites et nos frontières physiques. Ainsi le jeu marionnettique et la position de l'artiste manipulateur sont en soi marginaux. Cela amène l'idée de transgression des frontières, la marionnette peut explorer au-delà des limites du corps humain et des mœurs. Il y a là, comme pour le *camp*, une idée d'amoralité.

Nous pouvons nous demander quel sera l'avenir de ces formes. Comme évoqué précédemment, Alice Pfeiffer parle d'un *camp* mainstream, produit en masse qui devient alors du : « kitsch à grande échelle »⁶¹ et non plus du *camp*. Il n'y a pas de subversion, mais une imitation de celle-ci. Cela envoie un double signal : la reproduction de signes reconnus par la communauté dont l'objet est tiré et une intégration dans la norme de ceux-ci. C'est comme une intégration forcée des marginaux. Cela constitue une perte de force du *camp*. Qui doit alors exister autrement. Il y a une nécessité à continuer à se *camper*, car sinon, sans marge, sans contre-point, nous pourrions faire face à une perte d'identité à grande échelle. Nous pouvons appliquer la même question à la marionnette : si elle perd sa qualité indéfinie, transgressive, si elle se fige, perdra-t-elle tout son intérêt ? Nous pouvons citer ici l'appropriation de Guignol par la classe bourgeoise lyonnaise, qui lui fit perdre tout son intérêt subversif et politique.

⁶⁰ IMPE, Anaëlle, *L'art marionnettique, un art grotesque ?*, dans *Les Scènes Philosophiques de la Marionnette*, Montpellier, Entretiens, coll. La main qui parle, 2016.

⁶¹ MONSA-SAVOYE, Géraldine, op. cit.

L'art marionnettique est un : « art caractérisé par une ambivalence intrinsèque, toujours dans la transgression des frontières »⁶² qui : « nous rend sensible par le décentrement, la déformation, proprement grotesques, du regard qu'il opère »⁶³. Nous trouvons ici quelques uns des procédés qui seront analysés. La marionnette va fournir des possibilités d'expression au *camp*, en lui offrant un terrain de jeu compatible en plusieurs points.

Les deux axes principaux seront le détournement et la double conscience afin de traiter les procédés physiques et idéologiques. Nous allons maintenant découvrir le détail de ces axes.

Les détournements :

Les détours esthétiques : une stylisation des références, des euphémismes visuels, la subversion de certaines idées ou de certains canons.

L'artifice : ce qui s'oppose à la nature, ce qui est fabriqué et faux.

L'humour noir : subversif qui rit de tout dans le but de rendre les choses plus palpables, un rire de connivence plutôt qu'un rire au détriment de quelque chose. Un humour qui sera ici permis par les détours esthétiques et les artifices.

La déformation : un éloignement de la nature dans le sens d'une distorsion des corps et des images. La distorsion le distingue du détour esthétique et de l'artifice.

Le grotesque : définit selon l'œuvre de Bakhtine.

L'excès : ce qui n'est pas nécessaire, pas fonctionnel ou pas moral.

La double conscience :

Savoir sans savoir : la fausse naïveté du *camp*, les états doubles du marionnettiste et de son public, à la fois conscience de l'artifice, mais pris dans l'illusion.

Domination et soumission : le surgissement du *camp* face à une oppression, le rapport entre marionnette et manipulateur.

⁶² IMPE, Anaëlle, op. cit. p. 49.

⁶³ Ibid., p. 49.

Allons maintenant à la rencontre du corpus.

II/ Les procédés : selon quels axes analyser le *camp* et la marionnette ?

A. Etat des lieux du corpus

Pourquoi des captations ?

Dans son Manifeste Patrick Mauriès a écrit :

« Le propre d'un texte *camp*, et d'un texte de ce texte [pour lui son manifeste, pour nous ce mémoire], est d'être allusif, et indirect [...]. D'une part, en effet, l'écriture est comme exclue d'office du domaine du *camp* : elle doit renverser violemment la fascination pour surgir[...] toute trace de *camp* dans un texte le constitue en objet unique, définitif, détenteur d'une vérité écrasante (réfléchie), qui désarme - autant qu'il l'amorce - le désir de lecture ; dans un cas comme dans l'autre, l'essentiel (le *camp*) est de ne rien agir, de rester le nez sur le miroir, sur l'objet. »⁶⁴

Un texte *camp* devient donc un objet, comme une image, quelque chose d'impossible à lire, comme de la littérature classique ou habituelle. Nous pouvons penser aux nombreuses citations de l'auteur Oscar Wilde qui est en lui-même, en tant que personne, considéré comme *camp*. Ses citations pleines d'humour et de malice sont comme un tampon qu'il a posé derrière lui. Ses citations ne sont pas seulement lues, mais elles sont reçues avec la connaissance de qui les a dites, le fait qu'elles aient été écrites par Oscar Wilde les transforment parce que c'est « Oscar Wilde ». Les mots en eux même ne semblent pas pouvoir être *camp*. Ce sont des mots devenus performance, des mots « chocs », des événements esthétiques. Nous pouvons imaginer un texte avec un esprit *camp*, avec des singularités *camp* incluses dedans, mais moins un livre entièrement *camp*. Ce sera l'idée du livre qui le sera.

Nous avons choisi un corpus de captations de spectacles afin de nous concentrer sur l'esthétique, sur le visuel et sur les procédés scéniques. Pour un objet *camp*, l'histoire en soi importe assez peu, il est question de comment elle est racontée, représentée, stylisée. Nous avons donc la nécessité de voir et d'entendre.

En ce qui concerne le projet de création, je n'ai pas écrit de texte à proprement parler, plutôt un résumé et un déroulé de la pièce qui est un outil de travail plus qu'une œuvre littéraire. Il sert au travail et est modifié après chaque répétition (nous le découvrirons dans notre troisième partie).

⁶⁴ MAURIES, Patrick, op. Cit., p. 50-51.

Il y a quelques prises de parole, mais celles-ci non pas de sens en dehors des actions scéniques et des images qui les accompagnent. Car un texte peut être *campé* ou pas *campé* selon les choix dramaturgiques.

Je n'ai pas non plus écrit un texte didascalique puisque j'ai échoué à faire cela de manière accessible à un œil extérieur. Je me suis rendu compte que je pouvais écrire les étapes des scènes, mais que je peinais à transmettre l'esprit visé.

Nous allons maintenant nous intéresser aux fables des pièces du corpus dans une présentation globale.

Présentations :

HEN



Fig. 2 : *Hen*, Christophe Raynaud

Le 22 avril 2022 au théâtre Sorano à Toulouse jouait pour la dernière fois *HEN*⁶⁵ de Johanny Bert. C'est un cabaret marionnettique *queer* centré autour de Hen, une marionnette non-binaire manipulée par deux marionnettistes à vue, mais entièrement couverts de noir et accompagnée par deux musiciens complices habillés en mousseline noire et portant des harnais en cuir. C'est une suite de numéros de chant et de danse, ponctués de « stand-up » et d'interactions avec le public pendant 1 h 15 environ. C'est un spectacle de théâtre de marionnettes, mais c'est avant tout une véritable mise en marionnette d'une soirée de cabaret.

⁶⁵ BERT, Johanny, op. cit.

Johanny Bert est un metteur en scène, comédien, plasticien et chanteur. Il crée souvent en équipe, en collaboration et ce projet n'est nullement différent avec 20 personnes créditées sur la feuille de salle⁶⁶.

Selon la note d'intention, *HEN* est née « d'une recherche sous forme de laboratoires sur les questions d'identité et de genre confrontée à une recherche sur les origines d'un théâtre de marionnettes subversif. »⁶⁷. « Hen » veut dire « eux » en néerlandais. C'est le pronom neutre, comme « they » en anglais. En français, la meilleure traduction serait « iel ». Hen est donc une marionnette non binaire, qui, pour le spectacle, assume différents points de vue et genres.

Le spectacle ouvre avec une chanson : « je suis elle, lui, iel, elle et lui ». La frontière entre marionnette non binaire qui porte du drag (drag queen ou drag king) et marionnette qui se transforme ou transitionne est floutée. Car on admet facilement qu'une personne est « fixe » et qu'elle se déguise (drag) mais, une marionnette est censée « être ce qu'elle est » ... *HEN* joue sur notre perception du genre et aussi sur notre perception de la marionnette dans sa nature même.

Round as a cube



Fig. 3 : *Round as a cube*, compagnie Philippe Genty.

⁶⁶ Informations toujours disponibles sur le site : <https://www.theatre-sorano.fr/spectacle/hen-2/2022-04->

⁶⁷ Texte repris de la feuille de salle physique dont j'ai perdu ma copie et perdu la trace internet.

En 1980 à Paris, Philippe Genty joue *Round as a cube*⁶⁸ ; ce serait son premier spectacle de théâtre de marionnettes. Nous avons pu voir ce spectacle via la captation disponible à l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières. La captation dure environ 16 min, c'est un montage de scènes et il n'est pas toujours clair si les transitions sont fidèles à la réalité scénique. Il y a de nombreux *cuts* et des effets de la caméra comme des changements d'angles et des zooms.

Les scènes ne sont pas reliées par un fil dramaturgique, elles ne semblent pas raconter d'histoire. Cela prend plutôt la forme d'une suite de numéros comme un cabaret. Nous retrouvons plusieurs codes du music-hall : des numéros scéniques pas forcément virtuoses, mais comiques, préférant la musique au texte, usant de gags.

Vampyr



Fig. 4 : L'attaque d'Inger, crédit inconnu.

En 2006 Neville Tranter crée le spectacle *Vampyr*⁶⁹. Comme *Round as a cube*, nous avons pu découvrir ce spectacle à l'Institut International de la Marionnette. Il y a deux fables qui se déroulent en parallèle durant approximativement 1 h 30, ayant des influences entre-elles, mais sans se croiser directement, hormis en un point crucial. Des vampires (un père et son fils) vivent dans un bois depuis des siècles. Celui-ci meurt petit à petit, ce qui affecte l'économie du camping local dont nous suivons aussi l'histoire.

⁶⁸ Cie. Philippe Genty, op. cit.

⁶⁹ Cie Stuffed Puppet Theater, op. cit.

Un père et sa fille malade se retrouvent à devoir passer la nuit là-bas après une panne de voiture, car le gérant du camping recherche du bénéfice économique plutôt qu'à aider rapidement. Seul le personnage de Neville Tranter, l'ange Gabriel, est omniprésent. La fille, Inger, rencontrera le fils vampire, Roméo, ils tomberont amoureux. Mais le père vampire, le comte Olaf, attaquera Inger et la transformera elle aussi. Roméo vivra ceci comme une trahison : il est faible et malade, coincé à l'âge de 16 ans depuis 300 ans, car son père ne lui laisse jamais boire le sang d'une vierge, les gardant toujours pour lui-même.

Alors, le personnage de Neville Tranter intervient, pour conspirer avec Roméo la mort du comte : ils lui font croire que Roméo se suicide de tristesse en allant au soleil. Le comte Olaf se suicide réellement de cette manière. Les deux jeunes amoureux sont réunis et deviennent les nouveaux « dirigeants » de la forêt.

La pièce est pleine de complexités, de références et d'humour, comme nous le verrons plus tard.

Marie et les Madeleines



Fig. 5 : Photo prise par moi-même lors d'une des dernières répétitions.

En 2022 commence le travail de création. Après de nombreux essais différents, une fable se dégage enfin et continue de se clarifier jusqu'en fin mai 2023. Il n'y a pas de texte à proprement parler, mais un synopsis et un déroulé qui sert au travail et qui n'est pas destiné à être lu. Voici le résumé :

La petite histoire...

Pour Marie, c'est un jour comme un autre.

Elle se réveille dans une maison déjà en mouvement. Les petites fées veillent à ce que la table soit mise et la cheminée bien chaude.

Le lit de Marie est luxueux; avec des draps brodés. Les petites mains magiques l'aident à se lever.

Tous les matins la même chose : les dents, le teint, les lèvres.

Pour commencer la journée elle danse, son corps ne peut plus faire tout seul comme avant.

Tous les matins: son journal.

Elle tombe souvent sur des histoires qui lui rappellent des moments de sa vie. Aujourd'hui elle tombe sur la recette d'une religieuse. Elle se rappelle de son enfance, de sa mère, du goût, et de sa coupable pulsion de dévorer la crème.

Le souvenir la transporte dans un autre état, son ventre se souvient et gonfle, gonfle.

Les petites mains tentent de l'aider, mais quelque chose se passe: un nouvel habitant de la maison arrive par son ventre trop plein: Marie accouche.

Le midi Marie se change: aujourd'hui une robe.

Tous les après-midis: Tous les après-midis quoi? Quoi maintenant?

Quelles marionnettes et quels enjeux ?

HEN

C'est une seule marionnette, anthropomorphe, inspirée des corps augmentés par la chirurgie esthétique, avec des pommettes bombées, mais les joues creuses, des lèvres pulpeuses et sur-dessinées, etc. Son maquillage est inspiré de ceux des drag-queens.

Mais le corps de Hen est multiple et propose une représentation du corps *queer* et du corps monstrueux. C'est une marionnette qui change entre les scènes. Iel a des corps humains : féminin, masculin, intersexe, non-binaire, transgenre (scène de mammectomie) et des corps monstrueux : un pénis géant, un « poulpe » avec une multitude de jambes et plein de seins, à trois jambes, segmenté dans l'espace...

La pièce développe un seul personnage et décline toutes sortes de façons de le percevoir. Nous découvrons différentes facettes du corps humain et de ses transformations possibles, jusqu'à l'impossible, voire l'absurde. Nous reconnaissons la continuité du personnage seulement par le travail de la voix, toujours la même, omniprésente, garantissant le lien avec le public.

Entre fantasme et réalisme, *HEN* permet de se questionner sur l'importance donnée au corps normé tout en proposant une véritable esthétique *queer* (inspiration des performances visibles sur les scènes *queers* contemporaines comme les cabarets).

Round as a cube

Philippe Genty propose de multiples marionnettes de formes différentes, certaines faisant des apparitions dans plusieurs scènes.

Il y a d'abord une marionnette à fils, représentant un clown blanc. Ensuite, il y a une marionnette spectrale constituée d'un visage blanc, presque en forme de cerveau, avec un grand nez et des yeux ronds ; elle est drapée de noir, lui donnant un corps sans limites clairement visible. Peut-être la plus connue de ses marionnettes : il y a un corps nu, en tissu, assez fin, avec un visage surpris (yeux ronds et une bouche serrée en un petit « o »). Cette même tête est retrouvée dans une autre marionnette avec cette fois-ci un grand corps constitué d'un tissu

orange étirable, ce qui permettra de créer des corps géométriques, géants et en constante métamorphose. Elle aura même trois têtes identiques. Enfin, il y a des marionnettes poules, avec des becs et des jambes en feutrine et des corps en plumes rouges.

Nous pouvons donc découvrir un florilège de type de manipulation et voir diverses manières d'appréhender un corps sur scène.

Vampyr

Les muppets de Neville Tranter sont connues : avec leurs grandes bouches articulées et leurs yeux perçants (souvent fabriqués avec des matières brillantes), elles ne laissent pas indifférent. Elles sont toutes manipulées par lui. Pour faciliter la continuité de la vie des poupées au plateau, il développe des techniques afin qu'elles restent en jeu même sans lui.

Dans *Vampyr*, Roméo est assis sur un socle à roulettes et peut être accroché à des tiges qui le maintiennent droit, Inger est confinée à un lit lui aussi à roulettes, le comte Olaf est tenu debout pas un système caché sous ses robes et le gérant du camping ainsi que son employé sont sans jambes et leurs torsos sont rigides, pouvant être posés sur une surface sans s'effondrer.

Il n'y a alors pas d'illusion de vie puis de mort à l'arrêt de la manipulation, mais comme une mise en pause, en suspens.

Marie et les Madeleines

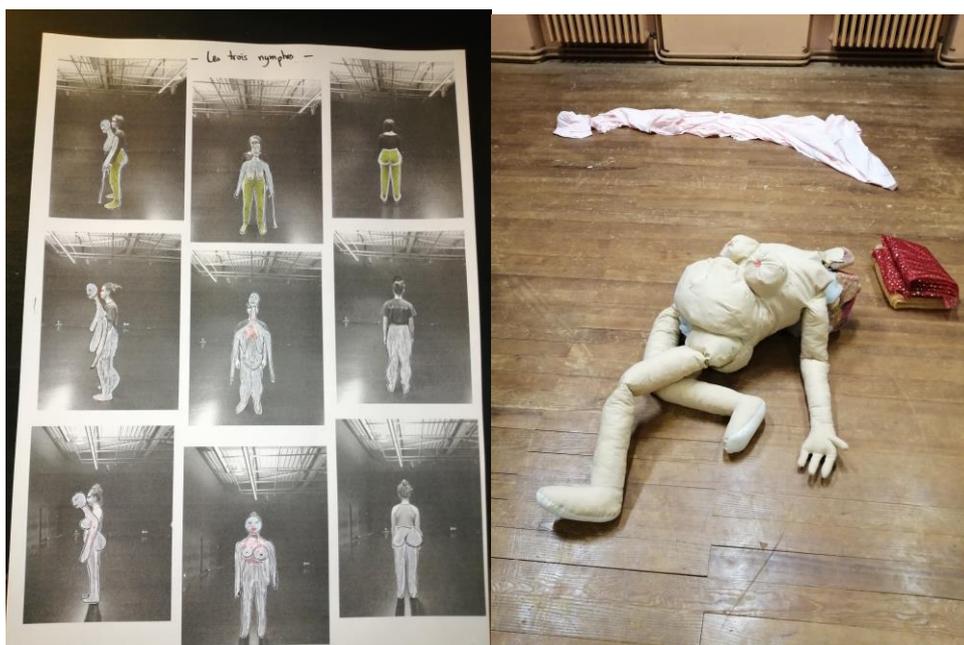


Fig. 6 : Dessins réalisés sur des photos prises des manipulatrices afin de créer des marionnettes portées, mêlées à leurs corps.

Fig. 7 : Photo prise de la marionnette actuelle lors de la mise en place d'une répétition au conservatoire.

La création des marionnettes a connu différentes étapes, d'abord il était question de créer trois personnages, et de mêler le corps des manipulatrices avec celui des vieilles. J'ai également voulu expérimenter la marionnettisation des corps des comédiennes par la chorégraphie, en s'inspirant des défilés des années 90 et de diverses photos de mode, ainsi qu'en créant des costumes marionnettiques inspirés des travaux de Schlemmer⁷⁰, qui transformerait le mouvement.

Mais finalement, en simplifiant la trame, en nous concentrant sur le personnage de Marie, nous sommes arrivés à une marionnette anthropomorphe. Une muppet (type de marionnette avec une grande bouche articulée) inspirée d'une peluche. Elle est encore au niveau du prototype. J'aimerais par la suite refaire une tête en papier mâché, qui est une texture qui me paraît plus accordée au corps en tissu, par rapport au latex actuel. Le papier mâché permettrait aussi de dessiner davantage des traits fins, des rides, etc., grâce à la finesse possible dans la fabrication de moulage en plâtre.

L'absence de squelette dans le corps permet des torsions et des étirements extrêmes, mais présente aussi un risque de faux mouvement ou d'impression d'accident avec un bras cassé par exemple.

En quoi c'est *camp* ?

Il semblerait que *HEN* soit volontairement *camp*, ainsi que *Round as a cube* par son humour et son héritage du music-hall (les formes marionnettiques avaient d'ailleurs eu du succès dans les cabarets de la rive gauche, confirmant un lien historique entre cette forme et ces esthétiques-ci⁷¹). Mais nous ne pouvons pas affirmer cela pour *Vampyr*. La question que nous nous posons maintenant est pourquoi avons-nous choisi de *camper* ces pièces, de les considérer sous cet angle-là ?

⁷⁰ Travaux découverts lors du séminaire de Flore Garcin-Marou sur le Bauhaus.

⁷¹ FLEURY, Raphaële et SERMON, Julie, *Marionnettes et pouvoir – Censures, propagandes, résistances*, Montpellier, Deuxième Editions, coll. Domaine Marionnette, 2019, p. 182.

HEN

Comme il est évoqué dans la note d'intention du spectacle, la marionnette a une histoire riche, dont une histoire politique, revendicative et subversive. La marionnette a été un médium privilégié pour exprimer des opinions et des positions tout en se protégeant derrière le castelet. Cette ambiance se retrouve quelque peu dans le cabaret. Les cabarets sont souvent un « entre-soi », par exemple au Kalinka à Toulouse où l'on retrouve « les mêmes têtes » et une majorité de la population *queer* toulousaine et de ses artistes. Il y a évidemment d'autres lieux, mais ce cabaret reste emblématique.

Allier la marionnette au cabaret semble presque évident quand on regarde leurs histoires parallèles de subversion. Le cabaret est un lieu de consommation d'alcool et de spectacles. Mais c'est aussi un lieu d'expression d'identités non conformes. Lors de scènes ouvertes, on peut découvrir des performances mettant en question des représentations du genre et de la sexualité, mais aussi des performances plus classiques (danse, chant, etc.).

Il y a dans ce spectacle un rapport interactif avec le public, des participations verbales du public, des improvisations dans les séquences de « stand-up », la possibilité d'assouvir ses pulsions d'actions sur la scène (limitée, car ce n'est que verbal, mais déjà en transgression des normes des salles institutionnelles actuelles). Nous pourrions dire que proposer cette forme dans les théâtres conventionnels est en soi un acte *camp* parce qu'il détourne les normes du lieu, même si cela reste assez léger. Il y a une remise en question de la position du spectateur passif et silencieux, normé.

Le soir où j'ai pu assister au spectacle, le public était divisé en deux, il y avait des personnes plus jeunes et plus participatives et des personnes plus troublées par ce mode de fonctionnement. Je me suis retrouvée entourée de ces dernières, ce qui était intéressant à observer de près : il y avait des visages joyeux, surpris, et d'autres très confus. Le *camp* ici se trouve mêlé au *queer*, comme nous avons vu avec Alice Pfeiffer, il y a des signes dans le *camp* qui peuvent être reconnues par une communauté. C'est peut-être en cela que *HEN* ne rit pas au détriment des personnes *queers*, mais avec elles, car il y a des signes venus « de l'intérieur ».

Par sa forme de cabaret et ses thèmes *queers*, cette pièce est presque automatiquement pensée comme *camp*. Elle assume l'excès des paillettes et du cuir, elle refuse l'élégance (ce qui serait caractérisé par la beauté conventionnelle et le minimalisme, le naturel et le « sans-efforts »). Hen est trop femme, trop homme, trop entre les deux. Il y a un esprit de provocation proprement *camp* : la provocation d'être et d'exister intensément, sans retenue ou sans prise en compte visible des morales établies. Par exemple dans ses chansons iel parle de sexualité, de

règles, ou bien iel apparaît avec un pénis géant. Il y a une recherche visuelle poussée, celle d'une nouvelle façon d'apparaître.

Il y a aussi une dimension politique assumée avec l'inclusion de statistiques sur les violences subies par les personnes *queers* et les femmes, il y a l'utilisation de termes assez peu entendus jusqu'à récemment dans des espaces publics tels que « lesbophobie », il y a une représentation de la sexualité des femmes âgées (dans une chanson qui raconte deux femmes qui s'aiment de l'adolescence jusqu'à la fin de leurs vies, sans euphémismes sur les corps), il y a une reconnaissance de la bisexualité, etc. Mais ces moments sont présentés comme des moments de répit, qui sortent de l'excès et de l'ambiance générale. C'est différent du geste *camp* qui est politique en soi comme en parle Alice Pfeiffer.

Similairement au *Rocky Horror*, il y a des surgissements d'autre chose au milieu du *camp*, dans le film, c'est la violence. Dans *HEN*, il semblerait que c'est aussi un surgissement de la violence, mais par un autre angle : en nommant de manière assez simple et sans fioritures les violences qui sont subites. Ces temps plus calmes, mais aussi plus politique dans le spectacle, seraient alors la révélation des violences qui sont à l'origine de la réponse *camp* que nous sommes en train de regarder ?

Round as a cube

Les multiples marionnettes permettent beaucoup d'expérimentations autour du corps et les images qu'il donne à voir. Nous verrons plus tard comment cela rentre dans les procédés marionnettiques du *camp*. Ce n'est que la dernière scène qui est le plus classiquement ou évidemment *camp*, en assumant un numéro de performeurs de cabarets réalisé par les poules.

Le temps de la pièce est non linéaire et non progressif, c'est un collage. Une suite d'images que nous pouvons *camper*. Le huitième et dernier numéro est celui du « final de cabaret » avec une apparition collective, mais sans rassembler toutes les marionnettes découvertes dans la pièce. Une multitude de marionnettes poules (le même type que dans l'avant-dernière scène où elles ne sont que trois) entrent en scène sur une musique rock : Shout de Lulu & The Luvvers sorti en 1965. Les poules secouent la tête et forment une grande file rappelant le french cancan. Elles forment ensuite une pyramide avec une poule jaune au sommet. La tour de poules s'effondre doucement et c'est la fin de la captation.

Cette scène s'inscrit dans les codes du cabaret et comme pour *HEN* c'est notre première porte d'entrée dans l'appartenance à l'esthétique *camp*. Mais nous proposons de creuser ailleurs.

Vampyr

C'est la pièce du corpus la moins évidemment *camp*. Patrick Mariès explique que : « pas vraiment »⁷² est une expression typiquement *camp*. Ici, grâce à la marionnette, ce ne sont pas vraiment des vampires, ils ne sont pas vraiment morts ni vraiment vivants et grâce aux complexités de la fable (que nous pourrons aussi découvrir plus en détail plus loin) Inger n'est pas vraiment morte, le chien n'est pas vraiment mort. Ce trouble entre le vivant et le mort est propre à la forme marionnettique, mais Neville Tranter le double dans ses trames. Ainsi, nous verrons pourquoi il est souvent associé au grotesque, et comment cela peut être un élément proche du *camp*.

Dans le *Second manifeste camp*, nous trouvons cet exemple : « avait parfaitement saisi l'esprit *camp* de la beauté la personne qui disait qu'Elvis Presley avait le regard d'une vache regardant passer un train. »⁷³. Les yeux des muppets du spectacle ont des yeux brillants et hagards ; en vie, mais dès qu'elles ne sont plus animées par les manipulations de Neville Tranter, elles sont comme à moitié habitées, comme condamnées à une hébétude ou à un demi-esprit.

Les marionnettes de Neville Tranter sont parfois décrites comme grotesques à cause de leurs attributs déformés et leur « laideur » . Elles sont difformes, voire des caricatures, très colorées et marquées, que cela soit dans les visages ou dans les corps. Nous explorerons le grotesque plus loin dans une partie dédiée à cela. Mais nous pouvons aussi poser un regard *camp* sur ces poupées, par le biais du mauvais gout. Comme nous l'avons vu avec Susan Sontag, le *camp* ne juge pas par la beauté, mais par le degré d'artifice. Les marionnettes de *Vampyr* sont travaillées et visuellement fortes, voire extrêmes, ce qui permet une appréciation *camp*. Elles sortent des codes de la beauté et de l'élégance, elles sont dans ce sens-là de mauvais gout. Elles proposent une autre esthétique, une autre vision de l'humanité, elle prend du recul sur nos attributs physiques, elles sont : « belles hideusement »⁷⁴. Comme Sontag le disaient

⁷² MAURIES, Patrick, op. cit., p. 19.

⁷³ Ibid., p. 25.

⁷⁴ IMPE, Anaëlle, op. cit., p. 42.

du *camp*, nous le disons des marionnettes de Neville Tranter : « it's good because it's awful »⁷⁵, c'est bon parce que c'est terrible.

Voyons maintenant les procédés précis qui permettent au *camp* de se déployer dans ces œuvres.

B. Les détournements

En paraphrasant le *Second Manifeste Camp* : c'est tout voir entre guillemets, voir une « lampe » et non pas une lampe, une « femme » et non pas une femme⁷⁶. Cette distance entre le regard *camp* et le réel permet le mauvais goût, le hors norme, une autre empathie face aux choses, d'apprécier le « bien-raté », de célébrer l'échec. Voici donc quelques façons de décaler le regard.

Les détours esthétiques :

Nous parlerons d'abord du détournement des canons et des mythes.

Dans *Round as a cube*, lors de la quatrième scène, ou du quatrième numéro, nous découvrons une marionnette toute nue : elle entre, jambe première, tournant sur elle-même dans l'espace et dans la fumée qui se dissipe. Elle se tourne vers nous, révélant son visage étrange : grands yeux naïfs et une bouche en O, semblant constamment en train de crier ou surprise. Elle prend alors une posture dans les airs comme si elle tombait les membres écartés. Elle regarde autour d'elle, regarde sous elle et se met à descendre. Son visage se crispe (la main dedans se referme), déformant son visage et on entend dans le silence des bruits de bulles. Elle coule dans le sol (illusion d'une surface d'eau avec un reflet).

La marionnette ressort de l'eau comme une nageuse synchronisée, élevée en piquet. Une fois posée à la surface, elle regarde le public à nouveau. Elle coule encore, mais la main en premier. Une musique classique démarre puis elle ressort à nouveau, flotte dans l'air en position fœtale puis regarde le public en faisant le grand écart. La marionnette révèle un petit

⁷⁵ SONTAG, Susan, op. cit., p. 33.

⁷⁶ MAURIES, Patrick, op. cit., p. 30.

sexe masculin. Elle coule encore avec bruit de bulles, ressort aussitôt avec des jeux de pieds de danse classique et une arabesque avant. Elle prend des poses de contorsion.

Il y a un *cut* dans la captation et elle entre avec un drap orangé : elle prend des poses avec (une référence à la danse de Salomé ?). Soudain les visages des 4 manipulateurs sont éclairés, la marionnette est surprise, elle se rend compte alors qu'elle est nue et se cache le sexe. (Une référence à Adam et Eve ?). Elle coule une dernière fois.

Nous découvrons ici un détournement des figures de la danseuse classique, de Salomé, d'Adam et Eve avec la découverte de la nudité et du regard de l'autre ; nous pouvons également y voir une référence à l'origine aquatique de l'humain : nous sommes sortis de l'eau pour danser, mais notre pudeur est apparue ?

Dans *Marie et les Madeleines*, nous retrouvons la figure de la mère et de la madone (ultime mythe de la mère parfaite, car vierge et dévouée) qui est détournée, en la posant dans un âge mature, dans un corps imparfait et impur parce que dévoilé. Elle commet le péché de la gourmandise dans son monologue, qui parle de son amour des religieuses et de leur crème au beurre. Elle est reconnaissable dans une scène de naissance violente et soudaine, sans fécondation apparente, et dans l'après, où elle porte le même voile et prend des poses de sainte. Nous *campons* la vierge Marie en détournant les codes qui nous permettent de la reconnaître.

Dans la première scène de la création, il y a une référence à la crèche chrétienne, représenté avec des boîtes colorées disposées par les marionnettistes. C'est une proposition de détour esthétique avec du cubisme. Mais les personnages des rois mages sont figurés par les trois mains des marionnettistes, peintes en blanc qui veillent sur la scène.

Dans *Vampyr*, il y a de multiples références, par exemple l'histoire d'amour qui reflète celle de Roméo et de Juliette dans la pièce de Shakespeare. Le mythe des amants maudits est déjoué par une véritable malédiction (celle du vampirisme), qui sera la solution à leur bonheur (ils peuvent se retrouver pour l'éternité après que Inger soit déchue).

Nous observons que la multiplication des références et des allusions à la culture ou à des mythes sont nécessaires pour pouvoir détourner des images. Dans le corpus, les références sont subverties. Elles sont détournées en étant recrées : les choix esthétiques forts alliés à l'échec de réellement être ce que l'on imite créent l'effet *camp*. Le détour esthétique de la

marionnette est un moyen de « faire *camp* » par l'imitation « ratée », en étant ce qu'on n'est pas. Ceci se rapproche de notre deuxième procédé, l'artifice.

L'artifice :

Selon la définition de l'académie française, est artificiel : « ce qui est produit par l'homme et sa technologie et non pas par la nature »⁷⁷, mais aussi ce qui : « n'est justifié ni par la nature ni par la raison. »⁷⁸. Ainsi la marionnette est par définition artificielle, que cela soit au niveau du travail de construction, ou bien dans la manipulation qui modifie la perception de l'objet. L'esthétique *camp* est aussi artificielle, car elle repose sur un degré de stylisation élevé, mais aussi puisque son sens, son échelle de valeur est en dehors de nos conceptions habituelles du bien par rapport au mal par exemple. Nous pourrions dire que la nature ne produit pas de tel raisonnement non plus (bien/mal), mais en tout cas, par rapport à la raison comme elle est généralement comprise dans nos sociétés, le *camp* en est un contre-point artificiel.

Nous pouvons donc poser l'artificialité comme qualité et de la marionnette et du *camp*.

Dans *HEN* le traitement du corps marionnettique est parfaitement artificiel, par les changements opérés dessus, l'absence de logique chronologique (les progressions physiques sont presque aléatoires et pas selon une logique de progression dans l'âge par exemple), etc. Dans cette artificialité, Johanny Bert propose le corps cisgenre et le corps trans comme équivalents, ils sont aussi des corps monstrueux. Ainsi l'artificialité porte un message : celui de l'égalité entre les divers corps.

Dans le spectacle de Philippe Genty, le temps aussi est non-linéaire, voire non-existant. Il n'y a pas d'histoire continue, pas de progression narrative. Il y a simplement une proposition de suite de tableaux, d'images fortes, quasiment comme des rêves (les évènements ne sont pas liés entre eux et font surgir des émotions fortes comme devant le suicide de la marionnette de la première scène). Les corps sont artificiels et la suite des scènes aussi. Il n'y a pas de raisonnement auquel s'accrocher.

Dans *Vampyr* l'artifice est présent dans les marionnettes et dans les thèmes sur-naturels de la pièce, mais non verrons ceux-ci davantage dans d'autres procédés.

⁷⁷ L'Académie Française, *Artificiel dans l'Académie Française en ligne*, consulté le 22 mai 2023, URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2706>

⁷⁸ Ibid.

Ma création se veut d'être une entrée dans l'imaginaire et les fantasmes d'une vieille femme. Il n'y a pas de respect, voir un refus, des lois de la nature, par exemple la naissance spontanée d'un bébé qui marche déjà. Plutôt que proposer un évènement magique, nous proposons d'ignorer le naturel, puisque la marionnette le peut. De plus, Marie possède un sexe (en cours de construction au moment de l'écriture). C'est l'attribut féminin mythique par définition : il fascine et il dégoûte même aujourd'hui. Le faire apparaître détourne un mythe et relève la force de l'artificialité de la marionnette : nous pourrions montrer une nudité qui est rarement pensée (la vieille femme est largement déssexualisée). Comme ce sera artificiel, ce ne sera jamais un vrai sexe, il restera une imitation ; ainsi, nous *campons* le sexe féminin.

L'humour noir :

Une rapide recherche internet nous fait arriver à une définition de cet humour comme étant une dénonciation cruelle de l'absurdité du monde⁷⁹. Nous retenons surtout la cruauté impliquée. Nous pouvons comprendre la cruauté comme une nécessité. Ce serait un humour qui surgit en réponse à une violence ou à une injustice. Dans l'usage, il est décrit comme une façon de supporter les choses. Dans sa forme véritable, il n'est alors jamais une moquerie cruelle, mais un rire nécessaire qui détourne la violence subie. Ainsi, nous dessinons des traits communs avec le *camp*.

Peut-on rire de tout ? Il est difficile d'imaginer une mise en scène explicite d'un viol détourné avec de l'humour noir. Comme dans le viol de Gina, tout rire est tué. Cependant, dans le *Rocky Horror*, il y a une scène où Frank N Furter insiste un peu trop auprès des personnages de Brad et Janet. Tout est joué en théâtre d'ombres, accentuant le trouble de la scène où nous ne pouvons pas voir les visages. Un malaise se crée et il y a une suggestion de l'agression sexuelle qui est finalement déjouée par un consentement enthousiaste des personnages. Le soulagement permet le rire.

Pour pouvoir supporter quelque chose, on peut en rire et l'humour noir permet de déjouer la souffrance. C'est de cette façon que Neville Tranter l'utilise dans *Vampyr* : un soulagement dans la cruauté. *Vampyr* est une pièce entre le tragique, l'horreur et le comique ; elle est ambivalente.

⁷⁹ L'internaute, *Humour noir sur l'internaute*, consulté le 22 mai 2023, URL : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/humour-noir/>

Dans ses pièces, il traite souvent de la mort et se met en scène comme subissant la violence de ses marionnettes. Mais afin d'échapper à la tragédie pure, il y a toujours un relâchement comique, comme pour rappeler que « c'est pour de faux », où le personnage au bord du gouffre tient le : « rôle d'un bouffon dont on se moque »⁸⁰, comme les exemples suivants.

Lorsque Gabriel essaie d'empêcher Roméo de voir le corps mort de Inger après l'attaque d'Olaf, le jeune vampire chante une chanson d'amour. Soudainement, le comte est aperçu par Roméo, quittant le lit de la jeune fille. La tension de la scène est forte, il y a eu un cœur brisé, la confirmation qu'Inger n'a pas survécu à l'attaque et un fils trahi par son père. La scène change rapidement avec l'entrée du gérant du camping chantant *The Sound of Music*. La transition se fait par le chant des deux personnages et par une coupure dans le rythme, provoquant le rire. Le contraste des états émotionnels permet au public de continuer à s'investir, comme une pause dans une course.

Après le faux suicide de Roméo, lorsque nous ne savons pas encore avec certitude qu'il a fait semblant, le père de Inger, qu'on avait oublié à ce stade, entre en scène. Il cherche Odin, son chien, en criant son nom très fort avec une voix aiguë et tremblante. Son arrivée brusque casse encore une fois le rythme et l'intensité émotionnelle. Mais nous rions aussi de son décalage par rapport à nous : il cherche Odin maintenant, alors que cela fait plusieurs scènes que nous savons qu'il est mort, tué par Olaf (même si nous le verrons en vie avec Gabriel à la fin, soit ressuscité, soit chien-vampire). Il y a également un rire cruel face au père incapable de sauver sa fille, un aspect de la pièce qui se doit d'être traité par l'humour pour ne pas être d'une grande atrocité.

Inger réapparaît après l'attaque du vampire, devenue, elle aussi, créature de la nuit. Elle est désormais debout et mobile. Sa première prise de parole surprend, car elle a une voix extrêmement grave et ne se rappelle pas son nom pendant plusieurs répliques ; cette amnésie ne sera jamais expliquée. Mais qu'est-ce que ce changement de voix désamorce ? l'apparition d'une survivante, d'une victime.

Le comte Olaf ne laisse jamais le sang des jeunes vierges à son fils, le condamnant à rester adolescent et qu'avec une seule dent. Nous avons ici l'idée d'un passage à l'âge adulte lié à un acte physique avec une vierge, le parallèle avec la sexualité est clair ; d'autant plus avec le sous-entendu que se nourrir du sang d'une vierge ferait pousser la deuxième dent. Que le père attaque Inger crée un sous-texte de pédocriminalité. Ceci renforce le besoin de rire du

⁸⁰ IMPE, Anaëlle, op. cit., p. 47.

père, de prendre du recul sur son impuissance. Car l'idée que les parents ne peuvent plus protéger leurs enfants est particulièrement horrible. Neville Tranter propose des détours esthétiques autour de la sexualité et de la pédocriminalité, mais les désamorce avec l'humour noir : il ne cache pas les sujets et ne les minimise pas, mais il permet une distance pour le spectateur afin que l'œuvre ne soit pas rejetée (comme a pu l'être par exemple *Showgirls* à cause, entre autres, du traitement du viol de Gina).

La déformation :

La déformation se distingue du détour esthétique et de l'artifice en se concentrant sur la distorsion. Nous la traiterons d'un point de vue visuel et non pas du point de vue d'une distorsion des idées par exemple. Dans *Round as a cube*, nous pouvons retrouver de nombreuses distorsions des corps et des possibilités de perception de ceux-ci, notamment dans le cinquième numéro qui propose un corps imaginaire (dans le sens qui n'imité rien du réel).

Un grand tissu orange et étirable entre en scène, les marionnettistes ont le visage apparent. Sur une musique de piano douce et éparse, la tête de la marionnette nue apparaît, attachée au tissu : c'est son corps et son environnement : son propre corps-castelet ? Elle nage dans l'air et semble d'abord explorer l'espace comme un poisson. Il y a un jeu avec les espaces : elle nage sous un pan du tissu tendu, au-dessus duquel les visages des marionnettistes font écho au sien, puis elle réussit à passer de l'autre côté, le tissu ainsi est tendu autour de sa tête, montrant l'appartenance de la tête au reste du corps-tissu. Elle explore ensuite les possibilités de ce corps géant : elle l'étire, le remplit d'air, fait trembler le tissu. Ce corps orange est même rempli avec les corps des marionnettistes afin de créer une sorte de dinosaure. Les corps des marionnettistes deviennent ainsi les entrailles de la marionnette, cachant leur nature humaine. Tantôt bipède, tantôt ailée, la marionnette explore des corps imaginaires et géométriques.

Le choix de cette matière souple et très extensible permet l'expérimentation de corps impossibles, imaginaires et géométriques. Cela permet des mutations et des transfigurations qui sont la distorsion d'une forme jusqu'à arriver à une autre. Nous pouvons souligner l'importance de maintenir des lignes de forces dans le corps afin d'y maintenir une illusion de vie et de mouvement marionnettique. Il n'y a pas d'imitation naturaliste, mais pouvoir percevoir une direction au corps, une continuité de la connexion avec la tête est nécessaire à la perception du corps. Comme pour une tête de marionnette qui doit avoir au moins un petit nez pour lui donner une direction, le corps a besoin de point repères pour être compris.

Cette même marionnette réapparaît avec trois têtes identiques, avec un traitement du corps qui est similaire à la scène précédente. Mais nous pouvons supposer une référence à Cerbère, le gardien des enfers.

La distorsion des corps est une possibilité unique à la marionnette qui peut atteindre tous les extrêmes et tous les imaginaires ; mais comme nous l'avons vu, il reste quelques règles à suivre afin de créer un corps, *Round as a cube* joue et s'amuse de ces limites. Cela permet une arrivée de l'esthétique *camp* dans la force des images proposées et dans la subversion pleine d'humour de ce qu'est un corps. Par exemple, cette marionnette extensible se retrouve à ressembler à un dinosaure et nous pouvons penser aux entrées du métro parisien qui imitent des orchidées : l'objet ne peut -être autre chose que lui-même et échoue, mais est rattrapé par le style proposé et par un je-ne-sais-quoi, ici, nous proposons que ce soit l'illusion marionnettique, le mouvement juste qui permet de *camper* ces images, plutôt que de les mépriser.

La déformation est donc un outil subversif dans les arts de la marionnette. C'est une qualité que nous retrouverons également dans le grotesque.

Le grotesque :

L'œuvre sur laquelle nous nous appuyons est celle de Bakhtine, un historien et théoricien russe du 20^e siècle. Dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*⁸¹, il propose une analyse profonde de l'œuvre de Rabelais ainsi qu'une définition extensive du grotesque. C'est de ce travail que nous allons tirer nos idées.

Nous retrouvons le précédent procédé étudié dans le cœur de cette esthétique : « l'aspect essentiel du grotesque est le difforme »⁸². Ce qui est grotesque est déformé, dans le cas de représentation des corps, nous pouvons parler d'une stylisation. Plus tard dans l'ouvrage, Bakhtine nous explique que : « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque* »⁸³ et qu'il y a

⁸¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970.

⁸² Ibid., p. 52.

⁸³ Ibid., p. 302.

une : « ambivalence profonde et essentielle du grotesque »⁸⁴. Au vu des définitions du *camp* que nous trouvons au début de ce mémoire, il y a des points communs entre le grotesque et le *camp*. Notamment la notion d'excès.

L'auteur décrit également la réaction que suscite une image grotesque, et elle semble similaire à celle suscitée par le *camp* :

« le sentiment d'insatisfaction vient de ce que l'image est impossible et invraisemblable : on ne peut imaginer qu'une femme soit engrossée par l'ombre d'un clocher d'abbaye, etc. Et c'est cette impossibilité, cette inconcevabilité, qui crée un vif sentiment d'insatisfaction. »⁸⁵

Les détours que prennent ces styles, les choix visuels provocateurs et les réactions ambivalentes qu'elles suscitent sont des similarités non négligeables. Mais pourtant Neville Tranter se retrouve à être décrit comme grotesque, très peu comme *camp*.

Au-delà de l'absence de signes *queers*, y a-t-il d'autres écarts dans la réalisation de ces deux esthétiques ?

Confronter des notions ambiguës est risqué, car il est facile de faire des amalgames avec l'absence de frontières nettes. Le grotesque, le *camp* et la marionnette se : « caractérisent par une certaine indétermination principielle »⁸⁶, trop les définir serait les détruire ou les manquer.

Le grotesque s'exprimait aussi dans le cadre du carnaval, où nous pouvons reconnaître un certain esprit *camp* : « pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence. »⁸⁷. Le carnaval devenait alors une façon d'être au monde. Nous retrouvons des idées du carnaval dans *Second manifeste camp* : la « perte de valeurs, effondrement des cours, vision effrontée des affaires : le mineur contre le majeur, le marginal contre le principal, etc. »⁸⁸. Ainsi, il y a un esprit comparable et des critères en commun.

Nous pouvons aussi faire un parallèle entre les contextes d'existence des deux concepts :

« Les festivités, dans toutes leurs phases historiques, se sont rattachées à des périodes *de crise*, de bouleversement, dans la vie de la nature, de la société et de l'homme. La mort et la résurrection, l'alternance et le renouveau ont toujours constitué les aspects marquants de la fête. Et ce sont précisément ces moments [...] qui ont créé le climat de fête spécifique. »⁸⁹

⁸⁴ Ibid., p. 302.

⁸⁵ Ibid. p. 304.

⁸⁶ IMPE, Anaëlle, op. cit., p. 37.

⁸⁷ BAKHTINE, Mikhaïl, op. cit., p. 16.

⁸⁸ MAURIES, Patrick, op. cit., p. 38.

⁸⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, op. cit., p. 17.

Bakhtine parle du lien entre la fête, le carnaval, le jeu et la souffrance ou la mort. Si le grotesque est un style qui répond à la crise ou à la peur de la mort, qui inverse les mœurs et la raison avec humour, alors, nous pouvons dire que dans l'idée, il se confond avec le *camp* dans sa nécessité d'exister. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, le *camp* surgit face à la violence, l'oppression et dans les temps de crises sociales et économiques.

De plus, tous les deux sont un moyen de décaler le regard, le grotesque (comme le *camp*) permet : « de jeter un nouveau regard sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible »⁹⁰. Nous pourrions demander si la marionnette est aussi un lieu idéal pour l'esthétique grotesque.

Néanmoins, nous allons observer les éléments grotesques potentiellement présents dans le corpus. Nous admettons qu'il est possible que classer le grotesque comme un procédé du *camp*, dans la mise en page de ce mémoire, risque d'être réducteur. Il est tout à fait possible que le corpus possède des aspects du grotesque sans l'être complètement. Il est aussi possible que l'œuvre de Neville Tranter soit grotesque et non *camp*, mais nous avons voulu le *camper* à cause de la sensation qu'il nous a donné. Et selon nos connaissances au moment du visionnage de la captation, le mot le plus juste à mettre dessus était *camp*. Peut-être que grotesque est son faux-jumeau ? Avec des ressemblances fondamentales, mais pas tout à faire pareilles ?

La première chose qui frappe le spectateur devant le travail de Neville Tranter ce sont ses marionnettes. Selon Bakhtine les corps grotesques se centrent autour des parties poreuses au monde extérieur : « c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. »⁹¹. Ce sont sur ces éléments que la déformation propre au grotesque se concentre. Dans *Vampyr*, comme dans toutes ses pièces, les bouches sont grandes et s'agitent frénétiquement pour parler. On ne retrouve pas d'organes génitaux, mais des grandes dents de vampire. Elles sont à la place des incisives du haut, devant. Portée fièrement par le comte Olaf, et avec honte par Roméo puisqu'il n'en a qu'une ; comme un monde où être puceau serait écrit sur le visage. Il y a également une exagération des os, des pommettes, du menton, du nez, qui se décline selon le personnage.

Mais : « parmi tous les traits du visage humain, seuls la bouche et le *nez* (ce dernier comme substitut du phallus) jouent un rôle important dans l'image grotesque du corps » les

⁹⁰ Ibid., p. 18.

⁹¹ Ibid. p. 35.

autres attributs : « ne prennent de caractère grotesque que lorsqu'elles se transforment en formes d'*animaux* ou de *choses*. »⁹². Ainsi, les visages des marionnettes ne sont que partiellement grotesques. Dans *Vampyr*, Olaf et Roméo ressemblent à une forme anthropomorphe de chauve-souris vampires, avec leur nez retroussé, fripé et pointu (très différent du nez du cochon par exemple). Le grotesque chez Neville Tranter n'est donc pas uniforme.

Les yeux des marionnettes sont un élément essentiel dans leur style, brillants et vivants malgré l'immobilité, ils sont la clef de la complexité des manipulations au plateau. Pourtant, dans le grotesque : « les yeux n'y jouent aucun rôle. Ils expriment la vie purement *individuelle*, et en quelque sorte interne, ayant son existence propre, de l'homme, laquelle ne compte guère pour le grotesque. »⁹³. *Vampyr* varie donc entre grotesque et poésie.

La mort est omniprésente et sa juxtaposition avec la vie est au cœur de nombreuses images grotesques. Chez Neville Tranter, il y a toujours la présence de la mort, dans ce spectacle-ci, elle est incarnée par les vampires et présente avec le faux-suicide de Roméo, la mort de l'humanité de Inger, la mort réelle du comte Olaf et dans un monologue de l'employé du camping qui avoue avoir tué sa petite amie il y a longtemps (il aura également un discours où il dit que la vie et la mort sont la même chose). La figure du vampire mêle le plus profondément la vie et la mort, car ils sont dans un entre-deux perpétuel, avec leur apparence particulière, ce sont les personnages les plus grotesques de la pièce.

La forêt est le terrain commun aux vampires et aux humains, qui se situent, eux, du côté de la vie. La juxtaposition de ces deux mondes dans cet espace, où ils se côtoient sans se voir, fait de la forêt, de l'espace de la pièce, un lieu grotesque. Mais nous ne le voyons jamais, il est simplement suggéré, son apparence grotesque dépend alors de l'imagination du spectateur.

Dans *Marie et les Madeleines*, le monologue de la marionnette parle de nourriture et de la pulsion de trop manger. Ceci relève du bas corporel et des besoins externes du corps (se nettoyer, manger, etc), qui sont très présents dans l'esthétique grotesque. Ce texte peut éventuellement être interprété avec le double sens de l'appétit sexuelle, particulièrement avec les phrases improvisées par la manipulatrice qui parle des orifices du corps (autre élément relevant du grotesque).

Avec la scène d'accouchement, la création s'inscrit aussi dans cette esthétique, car Marie est très vieille, bien plus proche de la mort que de la naissance (de plus la marionnette est elle-

⁹² Ibid. p. 315.

⁹³ Ibid. p. 315.

même entre matière morte et matière vivante, car animée par une force extérieure à elle). Nous avons donc une juxtaposition de la vie et de la mort. Bakhtine parle de : « croissance du corps »⁹⁴ et de : « désagrégation »⁹⁵ du corps. Le corps de la marionnette représente la vieillesse, donc cette désagrégation, mais elle est figée dans le temps. La marionnette du bébé réapparaît après l'accouchement, debout, son tissu rose tiré autour des jambes de la manipulatrice. En très peu de temps, il a vécu une croissance qui lui donne un corps difforme et disproportionné, sans bras.

Malgré ses nombreuses similitudes avec le *camp*, le grotesque semble se différencier par ces points-ci : la déformation de parties précises du corps, l'aspect central du bas corporel et la simultanéité de la vie avec la mort.

Explorons maintenant la notion de l'excès.

L'excès :

La notion de l'excès résume presque tout ce que nous avons vu précédemment. Cela peut être exprimé par un mot essentiel à la compréhension du *camp* : le trop. C'est trop artificiel, trop loin du réel, trop détourné pour être pris au sérieux, trop repoussant, trop sombre et violent, ... Dans un sens, le *camp* se place à la marge par l'excès, en dépassant les limites.

Comme le dit Patrick Mauriès :

« Tout ceci explique l'importance primordiale d'un tic verbal caractéristique du *camp*, qui est l'emploi attributif du « trop » adverbial : « tu es trop », « cette image est trop » : on remarque avec emphase ce dont pourtant l'on ne dit rien ; on signifie un supplément de décor, le côté impensable d'une chose- mais de la façon la plus économique qui soit, sans « démonstration » (« trop », *too much* en anglais, ne va pas forcément dans le sens du plaisant : quelque chose d'ennuyeux, ou même de franchement dégoûtant peut-être « trop » : tout ce qui dépasse les bornes et laisse sans voix). »⁹⁶

Le trop n'est pas plus nette ni définissable que le *camp* en lui-même, mais c'est un dépassement sensible. C'est un excès, car ce n'est pas nécessaire dans le sens de fonctionnel, ce n'est pas un choix moral. C'est un dépassement gratuit. La gratuité est également une idée importante dans le *camp* : le style pour le style.

⁹⁴ Ibid. p. 34.

⁹⁵ Ibid. p. 34.

⁹⁶ MAURIES, Patrick, op. cit., p. 52.

Alice Pfeiffer, raconte le *camp* en tant qu'attitude face à la vie comme un petit « trop »⁹⁷ à soi. Un dépassement personnel et quotidien, comme une rébellion silencieuse. Le *camp* alors prendrait une forme démocratique et non somptueuse, car elle serait définie par une réponse personnelle à la vie, pour soi.

Au moment de la rédaction de ces passages, nous essayons d'aller dans le trop dans la création. Par exemple, nous voulons, après une proposition de Joëlle Noguès, créer un journal beaucoup trop grand pour la marionnette, afin de remplacer le petit journal « naturaliste » qu'elle utilisait jusqu'à présent. Nous essayons aussi de penser le « trop » dans les attitudes, l'énergie, la manipulation. Car il est important de chercher les limites des marionnettes choisies dans le but de créer un jeu plus juste. Nous essayons également de ne pas laisser nos biais et nos freins retenir le jeu au plateau ; nous travaillons à ne pas brider la marionnette par rapport à nos mouvements et nos postures apprises. La marionnette doit-être dans l'excès de ce que nous nous permettons, autrement, elle reste quotidienne.

Le *camp* au théâtre serait le choix dramaturgique et scénographique du trop, de l'excès et de la gratuité. Dans la marionnette, cela passe par les procédés décrit plus haut, par l'exploitation des possibilités matérielles des objets.

Mais il y a une réalité du *camp*, qui ne peut se définir par un dépassement, mais plutôt par des états et des relations complexes, définies par une double conscience, dans le sens de dualités et d'états doubles qui mènent à des relations ambivalentes.

C. La double conscience

Le *camp* est ambivalent, difficile à délimiter, sur un fil entre différents états. Voici quelques propositions de dualités ou d'oppositions interne à cette esthétique que nous avons pu explorer à travers des définitions et des procédés :

nature/artifice

célébration/violence

naïveté/conscience

sens/absurde

politisation/amoralité

⁹⁷ MONSA-SAVOYE, Géraldine, op. cit.

Nous proposons de nous attarder maintenant sur l'opposition entre la naïveté et la conscience, mais d'une manière différente de ce qui a été dit jusqu'à maintenant. Nous penserons la naïveté comme la simplicité d'esprit, comme un manque de savoir joyeux ; et la conscience comme une connaissance immédiate, un savoir.

Savoir sans savoir :

Patrick Mauriès cite Freud pour nous dire que : « s'il fallait situer psychologiquement le *camp*, on devrait sans nul doute le rattacher à « cet état singulier où le sujet sait tout sans le savoir » »⁹⁸. Cela fait écho à la fausse naïveté du *camp* volontaire.

Neville Tranter n'est pas seulement manipulateur, il est acteur. Il se crée un personnage à part entière dans la pièce. Il est dans un état double de savoir tout ce qui va se produire et de ne rien savoir, car il est en jeu. S'il se rend compte qu'il sait tout, c'est qu'il n'est plus engagé au plateau.

Cet état se situe aussi du côté du public : nous savons que tout ceci est faux, mais nous sommes pris par l'illusion. On peut choisir cet état, il y a un plaisir à jouer à ne pas savoir. Être *camp*, c'est jouer à la candeur, c'est un rapport intimement théâtral aux choses. C'est se raconter à la troisième personne, c'est un calcul que l'on ignore en même temps qu'on le fait afin de permettre sa réalisation. Dans ce sens, le « savoir sans savoir », le *camp* sont une sorte d'improvisation théâtrale.

Dans *Vampyr*, nous pouvons observer cet état au premier degré au sein d'un personnage. L'employé du camping est plutôt âgé et est totalement soumis à son patron. Il est présenté comme le personnage bête, ne sachant qu'acquiescer ce que le gérant dit, le suivant partout. Il a un moment de clarté où il nous dit : « *if life and death are both infinite, then they are the same, in other words, it doesn't make any difference if something lives or dies* »⁹⁹ (si la vie et la mort sont tous les deux infinis alors, ils sont les mêmes, en d'autres termes, cela ne fait aucune différence si quelque chose vit ou meurt). Il n'est pas important de décider si ce qu'il dit est une vérité, ou est philosophiquement juste. Il révèle ici un savoir sur son monde qu'il ne nomme pourtant pas directement. Il sait sans savoir qu'il parle de la présence des vampires, la mort infusée dans la forêt et qui les guettent. Ici la vie et la mort sont la même chose, car ce qui meurt ici deviendra vampire : une vie dans la mort. Il annonce peut-être le destin de la jeune fille.

⁹⁸ MAURIES, Patrick, op. cit., p. 83.

⁹⁹ Cie Stuffed Puppet Theater, op. cit.

Il est ensuite confus et ne semble pas se rappeler avoir parlé ou de comprendre ce qu'il a lui-même dit.

Une intrigue secondaire dans la pièce est l'identité de cet employé. Avec des indices placés dans l'histoire de l'enfance sans père et sans mère du gérant et celle du meurtre commis par l'employé sur une ex-petite amie, nous comprenons que père et fils ne sont en fait pas si éloignés l'un de l'autre. Et dans un dialogue où l'employé dit clairement les clés de l'énigme, il n'y a pas pour autant d'aveux. Nous sommes laissés avec le doute de s'il sait ou non, ou s'il sait sans le savoir.

Pourquoi allons-nous parler maintenant de la domination et de la soumission ? Pour le *camp*, nous pouvons considérer que c'est la condition de son surgissement. Et pour la marionnette, nous pouvons considérer que c'est la condition de sa pratique.

Neville Tranter en fait une esthétique en elle-même, par le rapport complexe avec ses marionnettes. Que pouvons-nous déceler dans ces rapports ?

Domination et soumission :

Neville Tranter se donne souvent le rôle du serviteur maltraité. Dans *Vampyr*, il est un ange déchu et condamné à servir une créature maléfique pendant des millénaires. Il est également handicapé à cause d'un trouble de la parole qui rend ses phrases plus segmentées et simple.

Dans son article sur les rapports de domination dans le théâtre de Neville Tranter, Elise Van Haesebroeck décrit le personnage de celui-ci comme : « traître dans la fiction »¹⁰⁰, mais dans le sens du bien, en effet, il se place moralement du même côté du public, avec des regards lancés vers lui après des répliques d'Olaf par exemple, comme pour dire : il est mauvais n'est-ce pas ? Mais la réalité est qu'il a les pleins pouvoirs, ce qui le place comme un élément d'espoir dans la pièce : si quelqu'un peut agir pour le bien, c'est son personnage, car c'est le seul personnage avec une possibilité d'action indépendante.

Dans *Vampyr*, il aide Roméo, ce qui aide Inger, la forêt et le camping, mais cela le libère lui de son maître : son personnage reste ambivalent, que cela soit dans son pouvoir

¹⁰⁰ VAN HAESBROECK, Elise, *Entre dominant et dominé, la marionnette et l'acteur-manipulateur en confrontation permanente*, dans *Marionnette, Corps-Frontière*, Artois, Artois presse université, Etudes littéraires Corps et Voix, 2016, p. 38.

physique immédiat sur les marionnettes étant leur manipulateur, ou dans la motivation de son influence dans la fiction. Il avait besoin que Roméo l'aide à tuer son père afin de partir libre comme il le fait à la fin de pièce. Cela met en question la nature altruiste de son personnage et si son geste de bonté est gratuit ou purement intéressé. On ne saura jamais d'ailleurs pourquoi cette version de l'ange Gabriel est bannie du paradis et assigné à un vampire.

Le pouvoir du personnage de Neville Tranter sur les événements est comme cathartique : il agit comme le public veut le faire : il pousse Roméo vers Inger, il les débarrasse du père malveillant et réunit les amoureux. Le public peut alors se demander qui est dominant ? Les marionnettes, l'ange Gabriel, le manipulateur ? Si le personnage de Neville Tranter sait ce que va penser le public, c'est qu'il l'a écrit ainsi, alors le public aussi se retrouve dominé par la fable de la pièce ? Dans laquelle son auteur même est piégé ? Cela crée des niveaux de lecture complexes, qui sont d'autant plus intéressants que tous les acteurs ne sont pas égaux : nous ne sommes pas dans un théâtre d'acteur où tout le monde a un pouvoir d'action. Si ces acteurs bougent, c'est parce qu'on le veut. Pourquoi le voulons-nous ?

Dans son ouvrage, Bakhtine commente une définition de Kayser du grotesque moderniste : « le grotesque, c'est la forme d'expression de « cela » [...] pour Kayser « cela » est moins freudien qu'existentialiste ; « cela », c'est la force étrangère qui régit le monde, les hommes, leurs vies et leurs actes. »¹⁰¹. Nous pouvons immédiatement comparer cela aux marionnettes, où une force étrangère régit et agit sur un univers donné. La marionnette est alors grotesque par ses mouvements qui sont l'expression de la force du manipulateur, une force que la marionnette n'est pas en mesure de comprendre ?

Les muppets de Neville Tranter sont-elles en position de domination par rapport à lui, ou alors non seulement contrôlées par lui, mais un moyen d'expression du « cela » invisible de la pièce, du « cela » qui agirait sur ce dernier aussi ? Pourquoi Gabriel peut-il être soumis à Olaf, puis ruser pour dominer la trame et agir pour le bien ? Est-ce simplement une position ambivalente du manipulateur-acteur, ou est-ce que cela peut nous inviter à penser un ailleurs, un autre champ de force ? La marionnette permet alors de regarder la condition humaine, la marionnette est alors, comme le grotesque, une forme d'expression du mystère ? Ainsi Neville

¹⁰¹ BAKHTINE, Mikhaïl, op. cit., p. 58.

se place-t-il comme soumis à ces marionnettes afin d'exprimer par elles et sur elles une domination qui dépasse leur entendement ?

Dans l'expérience de la manipulation elle-même, il y a une relation double avec l'objet, en tant que manipulateur, nous devons l'écouter, sentir le poids et les déséquilibres qui créent le mouvement. Ainsi notre force, nos impulsions dominent, mais l'objet, par son existence simple, possède un droit et un pouvoir de réponse.

Peut-être que nous pouvons joindre ici l'esthétique *camp* par une stylisation de ces formes et par un humour noir face à l'expression de l'absurdité de notre existence ?

La première scène de la captation de *Round as a cube* est un plan fixe et rapproché sur le corps d'une marionnette à fils. C'est un petit clown blanc au visage triste. Il constate qu'il est attaché (nous ne voyons pas le bout des fils ni les mains du marionnettiste). Il tire sur les fils qui attachent une de ses mains puis une jambe et regarde le public. Il est visiblement attristé (sa tête retombe un peu, ce qui accentue son visage morose). Il tire, il essaie de détacher son pied et la musique fait sonner quelques notes étranges en écho. Le marionnettiste (première apparition d'une main) attrape le fil du pied et montre qu'il a été détaché. La marionnette secoue la tête mollement, puis lève son bras et attrape le fil qui lui tient la tête et l'arrache, causant une illusion de mort accompagnée à nouveau par ces échos dans la musique.

Nous pouvons interpréter cette scène comme un jeu autour de la question du libre arbitre. Le suicide d'une marionnette permet une grande violence tout en gardant à bout de bras le sujet. Nous nous posons la question de la liberté de la poupée, de si nous choisissons de croire à l'illusion de sa volonté propre. La tête de la marionnette devient alors très importante. En manipulation, la tête guide le corps. Comme nous l'avons appris durant les cours d'histoire du théâtre de marionnettes dispensés par Joëlle Noguès dans la formation de la Boite à Outils, en Bunraku par exemple (une des célèbres traditions de théâtre de marionnette japonaises), seul le maître manipule la tête. Il est possible que la volonté de la marionnette, l'illusion de son désir, dépende des mouvements de sa tête (ce qui est aussi dépendant du manipulateur, mais passons). Alors si sa tête regardait vers le manipulateur, se secouait en protestation, nous aurions l'impression d'un meurtre.

L'ange Gabriel regarde le public, secoue la tête, exprime un désaccord. Dans tous ces actes, il est dominé par Olaf, par exemple, il essaie de le retenir physiquement loin de la jeune

fille, mais ne parviens pas à empêcher l'attaque (comment est-ce que la marionnette pourrait attaquer sans sa présence) ? Mais sa tête et son regard nous indiquent une volonté propre et contredisent sa soumission. Neville Tranter trahi son maître et trahi les marionnettes en usant de son libre arbitre. Les marionnettes peuvent se soumettre et dominer grâce à la force du marionnettiste, mais Gabriel aussi peut se soumettre et dominer grâce à cette même force. La forme humaine et non marionnettique de ce personnage met alors en parallèle la chair et la matière d'une nouvelle façon.

Dans *Marie et les Madeleines*, la vieille dame semble dominer les manipulatrices : elle leur donne des ordres, fait preuve d'impatience. Lorsque Emma lui met son peignoir, elle lui pose la main sur l'épaule. Durant nos répétitions, à plusieurs reprises, Emma nous a confessé être perturbée par ce geste, qu'il crée pour elle une présence vivante et lui donne le sentiment d'une redevance, d'une obéissance à avoir. Le trouble dans le rapport entre la marionnette et l'actrice crée à lui tout seul une domination. Emma proposait souvent un jeu nerveux et soumis à Marie, à partir de ce contact-là.

Nous pouvons nous demander si ces choix dramaturgiques, ces rapports complexes dans les pièces du corpus ne sont pas nécessaires afin d'équilibrer les forces, afin d'éviter une pure violence d'un tyran sur un corps entièrement soumis ? L'art marionnettique doit se penser alors comme une véritable relation et non pas comme une démonstration de pouvoir.

Une qualité commune à toutes les pièces de corpus est la multiplication des références. Ce sont souvent ces références qui sont détournées, stylisées, etc. C'est un élément essentiel au *camp*. Découvrons en profondeur les références présentes dans ces pièces.

D. Les références :

Cet aspect du *camp* renforce sa prédominance visuelle et sensorielle. Les références sont des imitations ou des reprises de signes, de codes, qui renvoient à un imaginaire. Ainsi, nous tissons à nouveau le lien avec la marionnette et soulignons l'intérêt de leur association : la marionnette est l'art de jouer avec des images. Tout fait sens au plateau, rien ne peut être

ignoré, car tout objet raconte quelque chose, ne serait-ce que dans la sensation produite à sa vue chez le spectateur. Lors de la masterclass de scénographie cette année avec Christophe Bergon, il nous parlait aussi de l'importance du détail : sans que nous sachions le nommer, nous n'aurons pas la même sensation face à une chaise rouge ou une chaise bleue, ou un tabouret brun. Les objets renvoient à un imaginaire sensible et intime. C'est ici que se situe l'une des grandes forces de la marionnette, qui est donc intéressante à confronter au *camp* dans son pouvoir référentiel.

HEN

Il y a des références à la culture *queer* et au cabaret, mais une scène en particulier retient notre attention : celle du corps nu de *HEN* qui flotte dans l'air derrière un film plastique. Nous pensons que Johanny Bert fait référence à la marionnette nue de *Round as a cube*.

Hen flotte nu.e derrière un film plastique qui donne une qualité floue et verdâtre à l'image. Iel ressemble à un embryon dans un utérus. Iel fait des figures d'acrobatie et les mouvements de danseuse classique. En ayant vu les deux œuvres, l'hommage semble évident. Peut-être que cela pose *HEN* comme héritière de ce théâtre de marionnette-cabaret-music-hall ?

Round as a cube

Cette pièce contient de nombreuses références et a été elle-même référencée à plusieurs reprises.

Nous retrouvons une esthétique du cartoon dans la fabrication des marionnettes avec leurs grands yeux et l'humour « gag » qui habite la pièce.

Le clown de la première scène nous fait penser à la *commedia del arte*.

Dans les deux scènes figurant la marionnette à tête de cerveau avec un grand corps de tissu noir, elle est accompagnée par un homme en costume avec un chapeau melon. Il rappelle les films noirs américains et aussi Charlie Chaplin avec ses gestes exagérés et les blagues le tournant lui-même en dérision (la marionnette l'empêchera de manger sa pomme par exemple, créant un jeu de regard et le forçant à manger sa pomme très vite).

La scène de la marionnette nue peut rappeler la figure de vénus, nue sur l'eau, malgré l'absence de pose ou d'imitation. On peut aussi y voir une référence à l'origine aquatique de l'homme.

Dans la scène précédemment évoquée et dans celles des poules, il y a une référence à la danse classique et à la figure de la digne et élégante ballerine.

La marionnette à trois têtes rappelle l'image de Cerbère, le gardien des enfers dans la mythologie grecque.

Mis à part dans *HEN* et dans *Marie et les Madeleines* (comme nous le verrons plus loin), voici une autre potentielle référence au travail de Philippe Genty :

Récemment au Théâtre du Pavé s'est joué : *La liberté totale*¹⁰², une pièce de la compagnie Arènes théâtre, avec plusieurs anciennes élèves du master EDCS et des anciens élèves du conservatoire. Il y figure une scène collective où les corps sont confrontés à un grand tissu noir extensible. Les images me rappellent fortement la scène des corps orange dans *Round as a Cube*. Les comédiens forment ainsi un grand corps et explorent des formes géométriques, créant des lignes de forces dans le tissu et entre leurs corps.

¹⁰² Cie Arènes théâtre, *La liberté totale*, 2022, théâtre du Pavé à Toulouse, images vues sur le site URL : <https://theatredupave.org/wordpress/event/la-liberte-totale/>

Vampyr

Patrick Mauriès site Hamlet¹⁰³ comme un personnage *camp* par excellence, c'est un héros tragique shakespearien qui performe sa folie.

Dans *Vampyr* aussi, nous retrouvons des héros tragiques anglais : *Roméo et Juliette*¹⁰⁴ devenus Roméo et Inger. Comme dans le mythe originel, il y a un faux suicide et une « vraie » mort avec la déformation de cette dernière. La mort ici ne met pas fin à ce jeune amour, mais lui donne la victoire.

Dans la structure de la pièce, il y a une similitude au *Songe d'une nuit d'été*¹⁰⁵, de Shakespeare également. Il y a deux histoires parallèles qui partagent un même lieu et s'entremêlent sans le savoir ; avec une trame humaine et une trame surnaturelle.

Dans la fabrication des vampires, il y a une référence à Nosferatu¹⁰⁶ : les dents sont sur le devant de la mâchoire et non au niveau des canines. De plus, l'image d'Olaf se penchant sur le lit de Inger recrée un plan du film.

L'ange Gabriel est évidemment tiré de la Bible.

Le gérant du camping me fait personnellement penser à un personnage de la série anglaise *Keeping up appearances*¹⁰⁷ : c'est l'archétype de l'anglais de 40 ans issu de la classe ouvrière, habitant les zones mal favorisées.

Lorsque le comte raconte sa vie d'avant, son origine, il raconte qu'il a tué six grands généraux après avoir eu l'idée d'attaquer au cou avec ses dents. Cela rappelle la légende du « vrai » comte Dracula dit l'empaleur¹⁰⁸.

Nous retrouvons aussi une référence à la figure du messager des tragédies grecques : Gabriel vient en avant-scène raconter au Comte comment son fils Roméo est mort au soleil. Nous pouvons penser au messager décrivant la mort d'Hippolyte dans *Phèdre*¹⁰⁹ de Racine.

¹⁰³ MAURIES, Patrick, op. cit., p. 16.

¹⁰⁴ SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, traduit par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2016.

¹⁰⁵ SHAKESPEARE, William, *Songe d'une nuit d'été*, traduit par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2003.

¹⁰⁶ MURNAU, Friedrich Wilhelm (réalisateur), *Nosferatu le vampire* [film], 1922, Prana Film.

¹⁰⁷ CLARKE, Roy et SNOAD, Harold (réalisateurs), *Keeping up appearances* [série télévisée], 1990, BBC1.

¹⁰⁸ Nota Bene (créateur), *La véritable histoire de Vlad Dracula, dit l'empaleur* [vidéo de vulgarisation], consultée le 25 mai 2023, URL : <https://youtu.be/bOJnmk5yIK0>

¹⁰⁹ RACINE, Jean, *Phèdre*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2015.

La mort du comte est comme la chute d'un ancien ordre, comme il le dit lui-même : il ne meurt pas sur les champs de ses conquêtes, mais dans des bois malades et mourants. Il part sur une musique classique et salut le public dans un style militaire. Nous pouvons tirer un lien avec *La Cerisaie*¹¹⁰ de Tchekov, où l'ancienne génération perd tout afin de laisser place à la nouvelle, le conflit se déroulant dans un endroit boisé et tombant en lambeaux.

Il y a un plaisir de reconnaître des références, des codes. Cela donne la satisfaction de comprendre ce que l'on regarde. Cela donne un sentiment d'appartenance. Les signes, les références, sont placées dans les œuvres avec un public en tête, les références sont une forme d'adresse au public. Comme dans le *camp* qui peut d'adresser à un public *queer*, ces œuvres s'adressent à un public plutôt européen avec une culture théâtrale.

Ces références sont ensuite subverties comme nous avons pu le découvrir dans la partie sur les procédés. Créant un potentiel *camp*, très intéressant dans la marionnette, car elle n'est faite que de signes.

Qu'en est-il de la création qui accompagne ce mémoire ? Découvrons les références de *Marie et les Madeleines*, via le dossier dramaturgique.

Le dossier dramaturgique :

Références à la féminité :

HEN et Round as a cube

La marionnette nue présente dans ces deux spectacles se retrouve dans le mien dans une scène de vol où Marie flotte dans les airs comme si elle nageait. Elle effectue des torsions « impossibles » comme un grand écart arrondi et ralenti. Ceci s'est fait inconsciemment et l'inspiration de ces pièces s'est révélée lors de la relecture de mon analyse de la première et d'un re-visionnage de la captation de l'autre.

Ceci crée un emboîtement des références au sein du corpus, ce qui est plutôt *camp* en soi.

¹¹⁰ TCHEKOV, Anton, *La Cerisaie*, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Babel, 2002.

Sainte Marie



Fig. 8 : Icône byzantine de la vierge Marie.

Fig. 9 : Photo de Marie durant des essais avec les tissus.

Elle est présente par le thème de la maternité lors de l'accouchement. Il y a aussi le thème de la virginité avec l'absence de fécondation classique ou de symbole de cela (contrairement à l'ombre d'église dans l'image grotesque analysée par Bakhtine). Nous voyons une référence directe à la vierge Marie lorsque notre Marie est habillée avec les tissus de la scène de dévoilement : elle porte une robe aux couleurs de la vierge et surtout un voile du même bleu. Le rouge fait écho au cœur qui est souvent représenté sur le torse de la sainte.

La naissance de Vénus



Fig. 10 : La naissance de Vénus de Botticelli.

Après son envol, Marie se pose au sol, debout sur le tissu bleu. Elle soutient le regard du public, fièrement. Puis, elle se rend compte de sa nudité et se cache le sexe et les seins, recréant le tableau de Botticelli. Les manipulatrices se hâtent à lui chercher son peignoir, à la manière des anges volant vers Vénus afin de la couvrir de voiles.

La danse des sept voiles

Une référence éternelle du strip-tease et de la sensualité, le dévoilement de Marie par les trois marionnettistes reprend le mythe et se veut d'être dans une douceur, voire un érotisme. La multiplication des voiles virevoltants dans l'air ainsi que leurs couleurs chaudes puisent dans l'imaginaire de cette antiquité fantasmée. Nous nous sommes inspirées de l'idée que nous avions de ce mythe et moins d'une image précise.

L'origine du monde



Fig. 11 : L'origine du monde de Gustave Courbet.

Le choix de construire un sexe réaliste (en cours de construction au moment de l'écriture) à la marionnette suit le parti-pris de représenter un corps féminin et âgé sans lui nier sa nature sexuelle. L'origine du monde est connue pour son audace, pour sa représentation simple et directe du sexe féminin, sans honte et sans jugements, comme un simple constat. C'est ce que nous voulons faire avec le corps de Marie, proposer simplement une version marionnettique d'un certain type de corps.

Marianne



Fig. 12 : La liberté guidant le peuple d'Eugène Delacroix.

Fig. 13 : Photo prise durant notre répétition avec Joëlle Noguès

Lorsque Marie prend des poses, inspirées initialement par la vierge Marie, elle nous est apparue également comme Marianne. Son sein découvert et le tissu jaunâtre font écho avec le tableau, d'autant plus lorsqu'elle lève un bras au ciel. Dans ce même enchaînement de poses, elle nous a fait penser à la statue de la liberté.

Nous avons créé des détours esthétiques des grandes icônes de la féminité, qui passent par une artificialité et une stylisation (par la fabrication des marionnettes et des objets). C'est comme une version ratée de ces mythes qui n'apparaissent pas dans une somptuosité, mais dans des fulgurances de tableaux qui émergent des moyens plus pauvres de la scénographie. L'incarnation de ces icônes féminines par la marionnette de Marie se confronte au tabou autour du corps vieillissant et les déjoue par le simple acte d'être.

Références bibliques :

La crèche et les rois mages



Fig. 14 : Photo d'une crèche chrétienne.

Cette métaphore filée des figures chrétienne démarre dès la première scène, avec les mains qui disposent les boîtes selon l'organisation d'une crèche, avec des présences sur le côté et au centre, deux corps tournés vers un petit corps qui est centré. Les mains regardent le tableau fini par en haut, comme trois rois mages :



Fig. 15 : Photo de la première expérimentation de la crèche cubiste.

La Cène



Fig. 16 : La Cène de Léonard de Vinci.

Cette première scène était initialement inspirée du dernier repas du christ, dont nous avons finalement gardé les couleurs dans la peinture des boîtes.

Ces détours esthétiques-ci font appel à la culture chrétienne et déforment les tableaux, par la simplification des formes jusqu'au cube.

Références de la mort :

L'infanticide



Fig. 17 : Saturne dévorant un de ses fils de Goya.

La violence d'un parent sur ses enfants réveille pour moi quelque chose de profond, comme une peur primordiale, une horreur avec laquelle nous ne pouvons nous réconcilier. Juste après l'accouchement, Marie attaque son enfant, l'étrangle et le jette sur le côté. Le bébé apparaît comme un corps petit et flasque, comme dans le tableau de Goya.

Ici il y a un procédé d'humour noir qui est permis par la distance fournie par la marionnette. Comme dans les irruptions de violence et d'inquiétude dans le *Rocky Horror*, il y a un besoin de rire à cause du contraste entre le fond et la forme (violence dans un visuel *campy*).

La parole d'un mort

La fin du projet intègre un extrait d'un texte d'un autre auteur : *La mastication des morts*¹¹¹ de Patrick Kermann. C'est un texte que j'aime beaucoup et qui me suit depuis quelques années. La scène choisie est celle d'un mort-né qui essaie de parler avec sa mère qui l'ignore, elle aussi morte durant l'accouchement. C'était le texte de mon solo de fin d'études à Odradek pour lequel j'ai construit la marionnette du bébé. J'ai voulu incorporer cette forme dans *Marie et les Madeleines* afin de proposer une transformation de la figure de la mère.

¹¹¹ KERMANN, Patrick, *La Mastication des Morts*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, coll. Les classiques de demain, 2015.

Ce passage, comme beaucoup de l'écriture de Kermann est terrible et plein d'un humour sombre. L'artificialité permet de le mettre en scène plus librement et permet, à mon avis, de révéler d'autant plus le potentiel comique de ce texte. Nous rions jaune, mais nous ne pouvons nier l'absurdité de la situation.

Les références comme une adresse :

À qui est-ce que je m'adresse avec ces images, de quoi sont-ils les signes ? Des personnes ayant reçu une éducation occidentale, chrétienne, peut-être qui ont suivi des études de lettres ou d'histoire de l'art. Ceux qui sont réceptifs à la subversion des idéaux féminins, donc peut-être à un type de discours féministe ; et qui ont une appréciation de l'humour noir.

Cela reste cohérent avec ce que nous avons analysé dans la note d'intention.

Cependant, nous pouvons remettre en question certaines choses, notamment l'élitisme potentiel de ces références artistiques. Malgré le point de départ d'une femme qui rêve d'être une starlette, nous sommes arrivés à une création sans références populaires (mises à part la vierge Marie peut-être, mais cela relève de la culture religieuse et non populaire comme il est habituellement entendu). Ainsi le spectacle risque de ne s'adresser qu'à un public constitué de nos pairs. Ce qui n'est pas une faute en soi.

Il est impossible pour moi de ne pas créer et voir les liens entre mes intentions et le travail que j'ai choisi de présenter ; il sera alors important de récolter les réceptions du public afin d'évaluer la réussite ou l'échec du « *campement* » de ces images.

Ces procédés sont donc des outils pour décaler le regard et peuvent arriver à créer une proposition *camp*. Ils peuvent par exemple s'appliquer à des références iconographiques afin de *camper* des mythes et des archétypes de notre culture.

Maintenant, nous allons observer plus précisément le processus de création, son évolution, son chemin vers le *camp* et comment cette année de recherches se retrouve tissée dedans.

III/ Le voyage de la création

L'équipe et leurs retours sur l'expérience :

Flora Brunie - comédienne et camarade de master



Fig. 22 : Photo prise par Yutong Liu.

Fig. 23 : Photo prise durant une répétition avec les cagoules.

« C'est déstabilisant de penser son corps d'une nouvelle manière. Comme on disait pour pascal (la marionnette bébé) tout à l'heure : mes jambes ne m'appartiennent plus et c'est paradoxal des fois parce qu'il faut être super connectée à son corps (parce que c'est un jeu hyper physique) mais en même temps, on doit se projeter dans un objet et dès que l'acting de base reprend le dessus, où on incarne nous-même et où on se ressent nous-même, on sent que ça foire et que c'est vraiment un art de jeu différent. »

« Et pour le *camp* : ça émancipe de la peur d'en faire trop ou de faire mal ou des formations traditionnelles qu'on a eu où il y a plein d'interdits (cabotiner, bouger, être too much parce que c'est considéré comme jouer faux...). Et à la fois, comme on a la dimension marionnettique à gérer, c'est parfois compliqué de plonger dans ce lâcher prise et cet excès parce qu'on a une technique à maîtriser en même temps. Donc avec tout ce début de travail qu'on a eu cette année, moi dans l'idéal, j'aimerais tendre à ça, d'avoir des vrais moments où je lâche les chiens et où je peux m'amuser dans cet excès/décalage qu'est le *camp* en mettant tout ça dans le jeu avec une marionnette et pas en tant que comédienne solo dans mon corps »

Emma Rizzo - comédienne

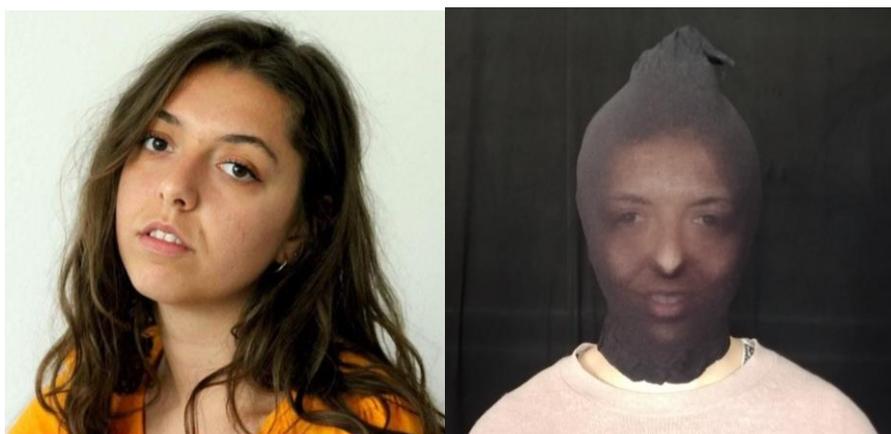


Fig. 18 : Photo prise par Sarah Piccoli.

Fig. 19 : Photo prise durant une répétition avec les cagoules.

« Alors, je rejoins Flora sur la difficulté de comprendre comment se mettre au service du jeu pour la marionnette et pas jouer pour qu'on me voit moi. Mais j'adore cette transposition.

C'est une recherche constante de mettre son corps au service de ce jeu-là sans s'oublier totalement en tant que comédienne et être vivant ahah, j'ai tendance à m'oublier donc me faire mal, avoir des tensions à certains endroits.

C'est parfois difficile d'être plusieurs à manipuler un seul être, il faut être méga à l'écoute pour que la marionnette reste cohérente. »

« Sur le camp je ne sais pas trop quoi dire parce que j'ai pas trop l'impression de faire du *camp* dans mon jeu, ou si peu.

Je comprends ce que c'est avec toutes les références que tu nous a transmises, mais je suis pas sûre d'avoir réussi à intégrer ça dans mon approche du jeu, ou alors je le vois pas.

La marionnette, je trouve, est un art qui demande encore plus que la technique soit AU POIL pour qu'on y croit, qu'il y ait l'illusion, là où le jeu d'acteur humain demande aussi de la technique, mais s'il y en a pas, ça peut plus passer. »

Iris Rakotonandrasana - comédienne et camarade de master



Fig. 20 : Photo prise par Katty Castella.

Fig. 21 : Photo prise durant une répétition avec les cagoules.

« Sur la marionnette : c'est tellement dur physiquement mon dieu j'ai mal ! Mais c'est tellement agréable comme manière de jouer, de devoir déléguer constamment et de ne prendre vraiment son importance que quand la marionnette vit vraiment ! Et puis ne nous mentons pas, ça nous va bien les cagoules noires comme ça. »

« Sur le *camp* : c'est presque aussi libérateur que de faire du Drag et ça c'est une force. Ça nous permet de rappeler au monde que nous sommes toustes des queens. »

Nina Holtom – porteuse du projet

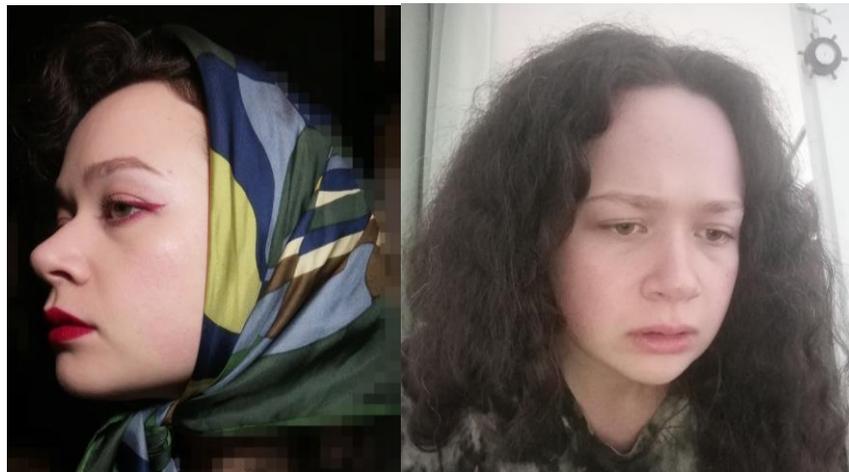


Fig. 24 : Photo prise en février 2023.

Fig. 25 : Photo prise en mai 2023.

« C'était un véritable plaisir de partager la marionnette avec des camarades et amies. Je ne me sentais pas pleinement légitime au départ, de prendre presque une place de formatrice, mais le plaisir d'échanger et de jouer ensemble a pris le dessus. Chercher le *camp* dans la mise en scène a été difficile et je ne suis toujours pas sûre d'avoir réussi. J'espère avoir produit quelque chose qui peut être *campé* en tout cas.

J'ai eu la chance de rencontrer une classe de collègue le vendredi 2 juin, avec leur professeure Claire Gerard. Nous avons échangé autour du texte rapidement puis nous sommes passés à des exercices pratiques, les mêmes que j'ai pu faire avec mes comédiennes au début de l'année (utiliser sa main comme marionnette, le jeu de regards clownesque appliquée à la marionnette, la découverte de la marionnette sur table). C'était un vrai plaisir de voir des personnes s'amuser avec ce que je pouvais leur proposer. J'espère renouveler ce type d'expériences dans le futur.

»

L'affiche de la création :

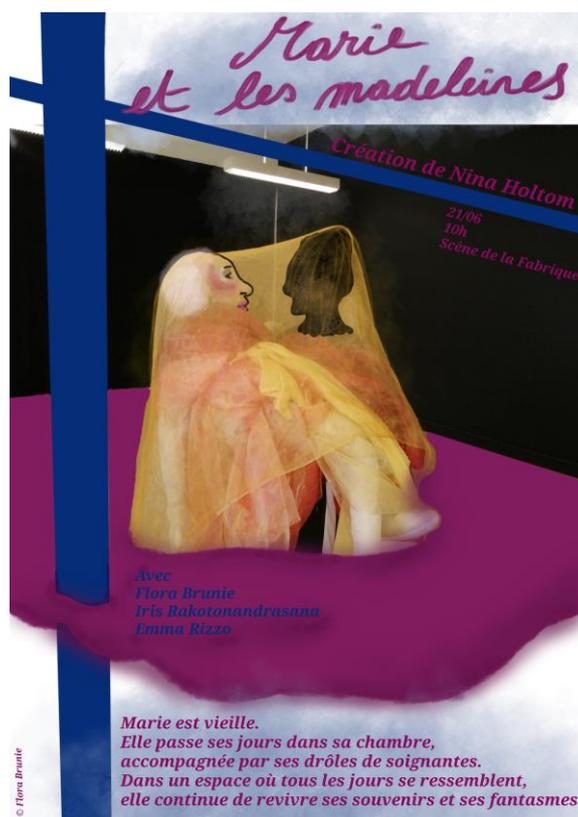


Fig. 26 : Visuel crée par Flora Brunie.

Pour le flyer, j'ai choisi une photo que j'aimais bien. Je voulais que l'on y voit la marionnette, mais pas trop, qu'il reste un peu de mystère - ce qui rappelle la façon dont elle entre en scène, sous les tissus.

Je voulais également souligner la relation entre marionnette et marionnettiste : elles sont yeux dans les yeux, à hauteurs égales, mais parce que Marie est portée par la manipulatrice.

Voici la photo que j'ai soumise à Flora pour l'idée de ce que je voulais :

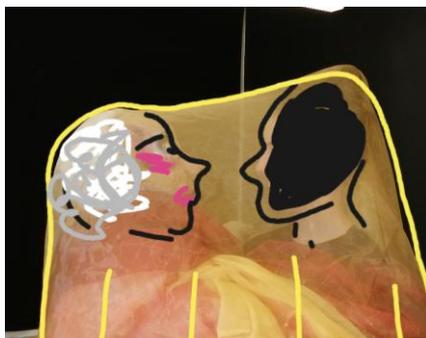


Fig. 27 : Photo d'une répétition, retouchée sur mon téléphone.

Les couleurs ont été choisies afin de créer une charte graphique commune à tous les visuels.

Si je pouvais choisir une nouvelle image ce serait peut-être la table mise avec la crèche, ou bien une autre image de Marie, plus visible.

La charte graphique du festival n'est pas forcément *camp* et je n'ai pas voulu demander quelque chose qui détonne. Il aurait fallu penser avec ces couleurs et travailler plus l'image choisie. Mais je voulais d'abord montrer la marionnette et un morceau de ce qui est important : la relation avec les marionnettistes.

Sur le visuel, ces dernières sont décrites comme des soignantes. C'est une image que nous avons maintenant écartée car cela renfermait trop Marie dans un rôle de vieille personne dépendante.

Evolution des processus de répétition :

Lundi 7 novembre

Échauffement :

-Étirer yeux fermés, respirer bien, puis se retrouver debout, on masse les côtes bien, on respire, visualisation de l'eau qui nous remplit

-Marche normale, puis différentes vitesses, puis lente (le plus lent possible)

D'abord dans sa tête mais détendu

Puis on regarde les autres

Puis ça devient une bataille de chevalier Seigneur des anneaux grosse épées etc. Exagération et aller au bout de chaque geste à 1000% (clownesque)

-> j'ai mis de la musique lofi hip hop relax. La sensualité de la musique avec des étirements grenouille était très drôle.

Exo de créa :

-étudier des photos de mode, adopter les poses. Chacune en choisi 1 ou 2 si elle le sent

-marche normale, je tape et ça prend la pose

Puis:

-marche ralentie dans l'espace (+décomposé et lent que le ralenti le plus long du monde. Genre pas vitesse 1 mais 2)

-musique Jojo en boucle

-je tape dans les mains= prend la pose choisie et repart en marche lente

-une qui aura Pascal (pantalons mis et tête cachée dans le pull comme un ventre) se met à accoucher, mais prend la pose à chaque signal aussi

- exercice de Charlie 'danse contact'-> déjà 2-3 pour 1, voir si le temps de faire toutes (probablement pas)
- manipulent
- plus tonique
- manips accompagnent les impulses
- explorer debout, par terre etc
- aller vers le free ride
- peut être yeux ouverts

Cette séance était centrée autour du travail du corps des marionnettistes et du détournement de la figure du mannequin. Nous avons commencé tôt les improvisations avec les marionnettes, afin d'explorer plusieurs manipulations ; ici c'était avec la marionnette du bébé.

L'exercice de Charlie fait référence au stage suivi à Odradek avec Charlie Denat, qui consiste en une marionnettisation d'un corps humain par un rapport de danse contact. Je voulais que les artistes sentent dans leur corps ce qu'elles allaient appliquer à un objet.

C'est lors de cette séance que le titre *Marie et les Madeleines* est survenu. La pose finale de Flora dans l'improvisation nous rappelait la figure de Marie et l'attitude plus sensuelle des filles derrière nous a fait penser à l'opposition entre la madone et la putain ; nous avons donc fait un simple jeu de mots. Ainsi, le titre a débuté avec une blague, qui a ensuite pris du sens, et nous nous y sommes attachées.

Voici l'image en question :



Fig. 28 : Photo du moment qui créa le titre.

6 janvier

- Petit **échauffement 10 min.**
- Lecture** du texte ensemble (je veux les entendre)
- Mise en place** de l'espace : table, drap, objets, tissus.
- Essaie directe de la première scène : les mains et le passage vers le réveil.
- 20 min** : exo de charlie avec marie
- Le réveil : tas de tissus, rapport à la matière, en faire un lit. PUIS refaire en ajoutant Marie dedans : étape deux de l'exercice. PUIS aller vers habillage, toilettes et poudre (*lumière en douche sera bien, pour le moment, fenêtre de salle regie) en latéral ? ou trouver lumière en contre ? ...*)
- travailler arrivée de la parole et **transition** vers table.
- enchaîner** au maximum et **filmer**.

-on fera Esther et Isa le 19 janvier

Dans cette séance, nous pouvons voir que la trame commençait à arriver : nous avons les débuts de la scène d'ouverture avec les mains, les boites et la table. Nous avons également la manipulation des tissus et le réveil de Marie avec sa toilette (un élément que nous avons par la suite délaissé avant de le réintégrer en mai).

Le réveil se travaillait en deux parties : une qui se concentre sur le rapport au voile à la matière non anthropomorphe et une qui se concentre sur l'apparition du corps de Marie et sa mise en mouvement. Nous avons également continué à régulièrement traverser l'exercice de manipulation/danse contact en progressant vers le rapport direct à l'objet.

1er juin

- échauffement des articulations du corps
- trouver les poses de Marie qui imitent la Vierge, essais de références visuelles
- travailler les mouvements du bébé, plutôt une sorte de crapaud en fait.
- superposer la chorégraphie de marie avec le jeu du bébé.
- tester différentes apparitions du bébé : de derrière, d'un coin de la pièce, de derrière ou apparaître par transparence dans les tissus ?

Cette dernière séance, au moment de l'écriture finale de ce mémoire, était assez particulière.

Nous devions répéter en salle Régy dans les locaux de la rue du Taur, mais nous nous sommes retrouvées sans agent de sécurité présent (un remplaçant devait être là mais il n'était jamais arrivé selon l'accueil de l'Université du Temps Libre). Nous avons donc commencé le travail dans le couloir, en attendant un agent, qui a fini par arriver.

Le projet se précisait davantage et nous cherchions à des endroits particuliers la justesse du mouvement et de l'image, notamment dans la manipulation du bébé et dans la chorégraphie finale de Marie.

En voici quelques images :



Fig. 29 et 30 : Photos prises dans le couloir des locaux de la rue du Taur.



Fig. 31 : Photo prise dans les couloirs des locaux de la rue du Taur.

Fig. 32 : Photo prise dans la salle Régy.

Dans son article sur Neville Tranter, Elise Van Haesebroeck le cite comme ayant dit : « le secret d'une bonne marionnette c'est sa façon de bouger »¹¹². Il expliquerait au public d'une de ses représentations que le rythme des marionnettes : « est premier dans son travail »¹¹³, avant tout rapport au texte. Ainsi, il confirme que la marionnette est d'abord une question de mouvement avant le verbe, de corps avant l'esprit peut-être. Le physique, le visuel prime sur les mots, le sens. Cette échelle de valeur est similaire à celle du *camp* : sens/artifice, sens/visuel.

Le mouvement était premier dans les répétitions de la création, que ce soit par le corps des comédiennes que par des exercices de manipulation.

Nous avons cherché le mouvement de la marionnette puis exagéré cela afin de *camper* les images et les scènes.

¹¹² VAN HAESBROECK, Elise, op. Cit., p. 40.

¹¹³ Idem. p. 40.

Extrait du déroulé :

1/ Le réveil des mains

- ne pas trop écarter les doigts, garder un bec, sinon c'est un visage qui se disloque
- Laisser le papier "personne ne pourra arrêter.." plus longtemps statique, qu'on puisse tout lire.
- avoir un but dans vous construisez avec les boîtes. peut-être galérer à mettre en place une crèche dès le début?
- attention à ne pas faire tomber les boîtes trop loin ou par devant la table.

-la scène ouvre sur une table recouverte d'une nappe blanchâtre. La lumière n'éclaire qu'elle.

-sur la suite N.1 de Peer Gynt, trois mains s'élèvent de derrière la table, elles sont comme des cygnes.

-elles s'étirent, puis s'échauffent, puis se font la bise, enfin bise à trois.

-après une respiration, elles plongent ensemble derrière la table et remontent pour poser dessus multiples objets rectangulaires de couleurs variées, comme des gros lego. S'il y a un faux départ, le jouer, comme lorsqu'une regarde les autres après une erreur.

-après avoir tout sorti, les mains se regardent, puis s'affairent à disposer les objets précisément.

-la main 1 tâtonne comme La Chose dans La Famille Adams, la main 2 est minutieuse et la main trois est maladroite.

-musique et le bruit des boîtes cartonnées qui sont empilées, qui tombent etc. Des petits conflits se créent et s'apaisent etc.

-la musique s'estompe : tableau. Les mains regardent leur travail fini par au-dessus. Temps. La disposition recrée une crèche, les mains sont à la place des trois rois mages.

-1 veut aller toucher "jésus". 2 la tape, regards, 1 retourne à sa place.

-2 essaie d'aller toucher "jésus" aussi. 1 la tape, regards, 2 retourne à sa place.

-3 essaie à son tour d'aller toucher "jésus". 1 et 2 la tape, regards, 3 retourne à sa place.

- 1 et 2 se regardent. 2 saisit "jésus" et le soulève. 1 retire un bout de papier plié du dedans de

l'objet "jésus". 1 et 2 le déplie ensemble.

-il est écrit : "bonjour". 3 acquiesce ce qui est écrit. 3 sera un monsieur loyal faisant lien avec le public pour le reste de la scène, elle peut acquiescer, commenter gestuellement etc.

-le premier papier est vite amené sous la table par 1 et 2, qui remontent vite avec un nouveau. Se suivent différents papiers avec des transitions variables

- "Merci d'être là", "d'assister", "jusqu'à la fin", "personne ne pourra empêcher ce qui doit fatalement arriver" (celui-là sera déchiré ou jeté par 3 qui désapprouve).

-1 et 3 lancent des confettis sortis de sous la table, et 2 tiens un dernier papier : "show time".

-arrivée d'une musique (plutôt classique mais à définir laquelle).

-les mains poussent la table sur le côté de la scène, la lumière bascule sur un tas de tissus situé au centre du plateau, précédemment caché par la table.

Voici un extrait du matériel à partir duquel nous travaillions. Chaque scène a cette même mise en page : le titre de la scène, des retours récents en rouge (ici il y a les miens, ceux de Florent Barret- un camarade de la formation de la Boite à Outils et ceux de Joëlle Noguès) et enfin le déroulé de la scène action par action ou presque.

Ce n'est pas un texte qui est destiné à être lu. Il est difficile d'imaginer ce que ces indications peuvent donner au plateau. Il y a trop d'imprécisions. Ceci sert comme support après un travail d'écriture de plateau. Les marionnettistes peuvent le lire et l'utiliser comme base pour leur mémoire corporelle.

Je ne pense pas que ce document puisse être utilisé pour recréer le projet avec un groupe complètement neuf. Il reprend aussi beaucoup de termes que nous nous disions à l'oral lors de nos séances, donc avec un autre groupe ce texte serait complètement différent. Par exemple, la référence à la Famille Adams est un repère pour Emma, qui a proposé un mouvement similaire à celui du personnage de La Chose, qui est une main sans corps.

De plus, cette scène est intéressante car ce ne sont pas des marionnettes-objets, mais les mains des manipulatrices directement. Il y a un travail de délégation au sein même du corps. Ceci est parti d'un exercice que j'ai pu découvrir à Odradek auprès de Polina Borisova, l'une des formatrices. Le principe est le transférer notre démarche dans notre main, comme si elle était un petit être au bout de notre bras. Ainsi nous avons pu découvrir que personne ne bougera sa main de la même manière car chacun possède comme une empreinte corporelle unique.

Ce qui s'est développé dans la création est donc unique, car il est parti du corps des manipulatrices et non pas d'un texte extérieur ou d'intentions préexistantes. Cet extrait est alors en quelque sorte la trace d'une écriture de corps.

Le modèle dramaturgique :

Cette question était assez floue pour moi : quel est mon modèle dramaturgique ?

Tout d'abord nous pouvons dire que la première scène est comme un préambule ou une préface au reste de la pièce. Elle est reliée par des références bibliques et par une certaine esthétique (le tissu et les couleurs vives), mais elle ne démarre pas la narration. Ainsi, nous pouvons dire qu'il y a une part de dramaturgie du collage.

Ou alors, si nous choisissons de considérer la pièce selon son approche de la marionnette, la première scène est le début d'une introduction progressive à la marionnette, qui va de la main humaine marionnettisée, au tissu, puis à la poupée anthropomorphe. Ceci est une remarque qu'a pu faire Cyrielle Dodet lors des retours après les mi-parcours du 10 février 2023. Alors, la dramaturgie serait celle du sensible. En amenant le spectateur vers des couches plus artificielles ou plus étranges de l'objet, traversant différentes textures.

Après cette première scène se déroule un fil narratif qui suit la journée de Marie du réveil jusqu'à l'événement perturbateur qui est l'accouchement.

Le bébé fait glisser l'univers vers autre chose. Mais cela ne crée pas de rupture dramaturgique, il me semble. C'est une fable étrange, certes, mais elle suit son cours. Pour moi, Marie accouche après avoir eu le ventre plein de crème au beurre comme elle le raconte pendant son texte. Comme si se réalisait sur scène les sensations de la marionnette, ou comme si par ce lien du ventre entre les deux scènes, des souvenirs divers apparaissaient littéralement.

Si la suite du projet tire ce fil de réalisation de souvenirs, alors nous pourrions explorer davantage le thème de la mémoire, du rêve, et développer une dramaturgie en mosaïque, segmentée mais faisant partie d'un grand ensemble.

Des questionnements sur la position de l'artiste professionnel :

FICHE TECHNIQUE PROJET MASTER 2 EDCS

2022-2023

Titre du spectacle: *Marie et les Madeleines*

Type: Théâtre de marionnettes

Durée: 30 min

Synopsis: Une vieille femme, Marie, vit devant nous des moments de sa journée avec les marionnettistes, ses rituels quotidiens. Dans un univers *camp*, la marionnette matérialise ses fantasmes et ses cauchemars.

Porteuse du projet: Nina Holtom

Contacts: nina.holtom@gmail.com / 06.81.83.58.21

Sur scène: Iris Rakotonandrasana, Flora brunie, Emma Rizzo

Espace scénique:

- Hauteur: 4 mètres (minimum 3 mètres)
- Ouverture du fond de scène : 7 à 8 mètres entre les pendrillons
- Ouverture cadre de scène : 7 à 8 mètres entre les pendrillons
- Profondeur : 9 à 10 mètres du bord de scène au fond de scène
- Le spectacle se joue en frontal

Temps d'installation:

- L'installation et la mise des accessoires sont faites par la porteuse de projet et par les comédiennes
- Temps d'installation et de prise de marques: 20 minutes avant l'entrée public
- La conduite lumière et son aura été faite préalablement. Compter 5 minutes de vérification à la table de régie ?
- Temps d'échauffement des artistes avant le spectacle: 15 minutes
- Démontage et nettoyage: 10 minutes

Matériel:

A fournir par le lieu:

- deux tables type tables de salle de classe.

-une chaise à roulettes, préférablement noire ou sans motif.

Sonorisation:

Conduite son pré-enregistrée à lancer durant le spectacle depuis la régie

→ il s'agit d'une bande son en quasi continu, et de trois courtes pistes à lancer à différents moments. Besoin de pouvoir varier le volume en direct afin de faire des fins fondues.

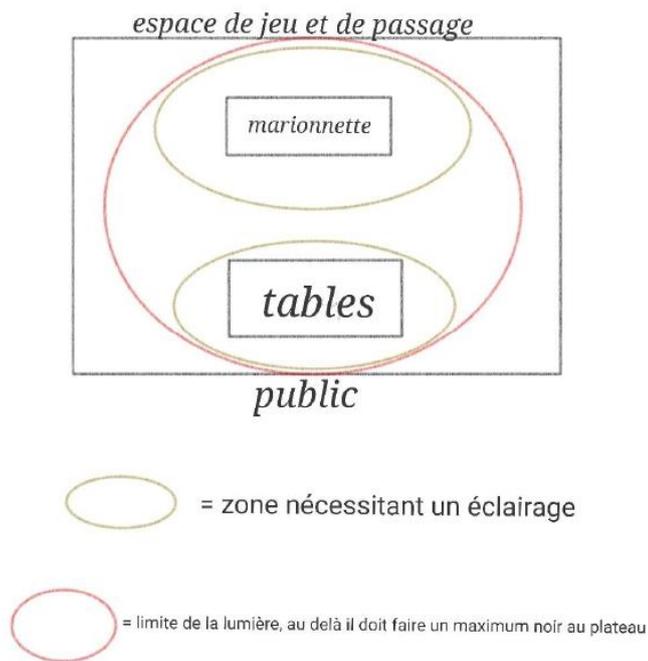
Éclairages:

Régie en salle

Eclairage idéal: lumière centrée sur l'espace de jeu laissant le reste de la scène dans une pénombre pouvant dissimuler un peu les comédiennes hors-lumière. Les deux espaces ne sont pas obligatoirement séparés.

Lumière en plongée + lumière en douche ?

Couleurs: blanche, plutôt chaude.



C'est un projet avec des besoins assez pauvres : tous les objets tiennent dans une valise. Il ne faut demander qu'une table et qu'une chaise sur le lieu de représentation.

Pour vivre de son art, ou simplement pour pouvoir jouer une création, il faut la vendre. En observant cette fiche technique concise et assez épurée par rapport à d'autres projets existants, j'ai ressenti un certain soulagement. Ce que je vois sur cette feuille me semble

réalisable, accessible et ne m'inquiète pas trop par rapport aux questions économiques et du gaspillage voire de la pollution (la marionnette n'est pas recyclable, mais je parle plutôt des questions de transport et de renouvellement des accessoires). La majorité des objets sont issus de récupération de déchets et d'achats en friperie.

Mais en pensant aux réflexions d'Alice Pfeiffer sur le *camp* qui disparaît dans le capitalisme, je me suis mise à me questionner sur l'avenir de spectacles qui dépendent d'une monétisation pour survivre car ils doivent vendre et sur le risque que cela présente pour les choix artistiques libres.

Si la production en masse tue les objets anciennement *camp*, alors une uniformisation des spectacles sera leur mort aussi.

Je relis ceci au voyage de cette année, d'avoir recherché la (parfois subtile) provocation *camp* dans l'œuvre marionnettique et le processus au plateau qui partait inlassablement du corps en scène et de l'objet. Partir du vivant et de la matière, plutôt que plaire, semble indispensable. Cette radicalité est difficile à trouver, je ne pense pas en être là, mais cette attitude face à la création est peut-être pour l'artiste un chemin vers le *camp* : un dépassement et une proposition de vision en dehors du cadre (ici capitaliste).

Conclusion

La marionnette est-elle un lieu idéal pour le *camp* ?

Dans ce mémoire de recherche-crédation de master 2, nous nous sommes engouffrés dans la question du *camp* dans les arts de la marionnette.

Après notre définition du *camp* selon plusieurs théoriciens et théoriciennes, nous avons proposé l'étrange comme point commun entre ces deux thèmes. Les formes marionnettiques contemporaines explorent davantage de matières et s'étendent. La récente popularisation du *camp* en fait un enjeu intéressant sur nos scènes de théâtre.

Le *camp* est donc un concept ambigu et multiple que nous avons choisi de considérer comme une esthétique. C'est une esthétique de l'excès, qui peut surgir face à une oppression pour la détourner, elle suscite peut-être de l'abjection, correspond à une certaine marginalité, elle inquiète et peut être quelques fois adjacente au grotesque.

Avec un corpus principal constitué de pièces vues en salle ou en captation, ainsi qu'un corpus secondaire constitué de films, nous avons identifié plusieurs endroits où cette esthétique et la marionnette peuvent interagir et peut-être même se co-crédier.

Ces procédés étaient donc le détour esthétique, l'artificialité, la déformation, l'humour noir, le grotesque et l'excès, ainsi que les états doubles de savoir sans savoir et de domination-soumission. Ceux-ci, confrontés au corpus et à la création qui accompagne le mémoire, ont pu révéler certains points dans lesquels le *camp* et la marionnette deviennent compatibles.

Ainsi, nous nous proposons de dire que, oui, la marionnette est un lieu idéal pour l'expression d'une esthétique *camp*. Par sa nature trouble qui fait écho à celle de ce dernier, par son potentiel visuel et artificiel notamment. Cependant, nous ne prétendons pas que la marionnette soit le seul espace idéal pour le *camp*. Comme nous avons pu le voir avec sa définition assez large, le *camp* peut être partout, mais pas tout est nécessairement *camp* ! Dans son potentiel esthétique, la marionnette lui permet beaucoup de choses.

Le processus de création a été très agréable. Cette année fut un plaisir à traverser avec cette équipe. Nous ne savions pas toujours si nous faisons bel et bien des choses *camp*, surtout de l'intérieur pour les marionnettistes, mais nous avons cherché l'amusement, le plaisir, l'audace et l'humour. Les recherches et les analyses du corpus en parallèle à cela ont permis une

réflexion plus précise sur ce que nous faisons et m'ont permis d'avoir des idées plus claires sur ce que je cherche auprès du public et sur comment je fais travailler mon équipe.

En arrivant à la fin de cette année, je me rends compte que mon travail pourrait *commencer d'ici*.

Du point de vue de la recherche, j'aurais aimé approfondir certains détails, mais surtout déployer une plus grande réflexion sur la théâtralité du *camp* et sur ses liens potentiels avec le trash.

Selon les membres des archives TPBGI, le *camp* du *Rocky Horror Picture Show* s'inspire d'œuvres plus radicales, notamment celles réalisées par des performeuses et artistes *queers* et punk ou proto-punk. Camille Hebreard nous parlait de performances trashes qui ont pavé un chemin radical dont un produit plus sage est le *Rocky Horror*. Il serait alors intéressant de chercher ces premières œuvres apparemment mal et/ou peu conservées, et découvrir en quel point de *camp* et le trash peuvent dialoguer ou se mêler. Cela pourrait prendre la forme d'une correspondance régulière voire d'une collaboration avec les archives TPBGI.

Nous avons vu par ailleurs, au sein de ce mémoire, qu'il y a souvent des irrptions de violence dans les œuvres. Nous pouvons nous demander si le *camp* n'a pas une certaine nécessité à dialoguer avec la violence et ensuite explorer comment cela peut s'exprimer, peut-être par le trash ?

Finalement, j'ai le sentiment de n'avoir que gratté la surface dans la création : plus nous avons avancé, plus nous sommes devenues curieuses. Voici quelques envies qui sont venues à partir de ce travail : nous avons, en tant qu'équipe, le désir de continuer ce projet et d'en faire une pièce complète, j'ai aussi découvert un très fort désir de mettre en marionnettes la *Mastication des Morts* de Patrick Kermann (dont la dernière scène du projet de création est une première expérimentation), j'ai également le désir d'allier l'exploration marionnettique avec des potentiels questionnements et recherches sur le trash, avec la création éventuelle d'un théâtre de marionnette thriller voir d'horreur. Cela serait intéressant grâce à l'étendue des possibilités visuelles de la marionnette, notamment avec des jeux d'ombres. Mais ce serait aussi une réflexion par la pratique autour de la marionnette avec le trash, et peut-être même du trash avec le *camp*.

Annexes



Fig. 33 : Photo d'une répétition où Marie tentait de manger les boîtes durant son monologue sur les religieuses.



Fig. 34 : Séance autour de la synchronisation entre la parole et la bouche de muppet.



Fig. 35 : Expérimentation avec le tissu et le corps de la manipulatrice.



Fig. 36 et 37 : Expérimentation autour de l'accouchement.

Texte-déroulé complet en son état actuel :

Marie et les Madeleines

30 min

Manipulatrices:

Tenues noires, sans bijoux, cagoulées et manches $\frac{3}{4}$ ou pas plus hautes que le coude.
Mains peintes de blancs avec des bouts bleus

Son:

ouverture avec pier gynt

Dès le levé des manipulatrices: en fond I1?? J1??? M1???O1?? P1???Q1??? de
everywhere at the end of time

superposition du carnaval des animaux REMIX TECHNO- le cygne sur les tissus après
le draps bleu

fin du carnaval pour dévoilement final de marie

re carnaval REMIX pour le vol

fin de M1 pour peignoir

retour du M1 pendant accouchement

Retours généraux de Joëlle:

→ développer des choses et en raccourcir d'autres.

→ juxtaposer deux tables: longueur ou largeur à voir. S'ouvriront comme un rideau sur
le tas de tissus.

→ ne rien faire dans le petit, tout exagérer et grandir.

1/ Le réveil des mains

→ ne pas trop écartier les doigts, garder un bec, sinon c'est un visage qui se disloque

→ Laisser le papier "personne ne pourra arrêter.." plus longtemps statique, qu'on
puisse tout lire.

→ avoir un but dans vous construisez avec les boîtes. peut-être galérer à mettre en
place une crèche dès le début?

→ attention à ne pas faire tomber les boîtes trop loin ou par devant la table.

-la scène ouvre sur une table recouverte d'une nappe blanchâtre. La lumière n'éclaire
qu'elle.

-sur la suite N.1 de Peer Gynt, trois mains s'élèvent de derrière la table, elles sont
comme des cygnes.

-elles s'étirent, puis s'échauffent, puis se font la bise, enfin bise à trois.

-après une respiration, elles plongent ensemble derrière la table et remontent pour
poser dessus multiples objets rectangulaires de couleurs variées, comme des gros lego. S'il
y a un faux départ, le jouer, comme lorsqu'une regarde les autres après une erreur.

-après avoir tout sorti, les mains se regardent, puis s'affairent à disposer les objets
précisément.

-la main 1 tâtonne comme La Chose dans La Famille Adams, la main 2 est minutieuse
et la main trois est maladroite.

-musique et le bruit des boîtes cartonnées qui sont empilées, qui tombent etc. Des petits conflits se créent et s'apaisent etc.

-la musique s'estompe : tableau. Les mains regardent leur travail fini par au-dessus. Temps. La disposition recrée une crèche, les mains sont à la place des trois rois mages.

-1 veut aller toucher « jésus» . 2 la tape, regards, 1 retourne à sa place.

-2 essaie d'aller toucher « jésus» aussi. 1 la tape, regards, 2 retourne à sa place.

-3 essai à son tour d'aller toucher « jésus» . 1 et 2 la tape, regards, 3 retourne à sa place.

- 1 et 2 se regardent. 2 saisit « jésus» et le soulève. 1 retire un bout de papier plié du dedans de

l'objet « jésus» . 1 et 2 le déplie ensemble.

-il est écrit : « bonjour» . 3 acquiesce ce qui est écrit. 3 sera un monsieur loyal faisant lien avec le public pour le reste de la scène, elle peut acquiescer, commenter gestuellement etc.

-le premier papier est vite amené sous la table par 1 et 2, qui remontent vite avec un nouveau. Se suivent différents papiers avec des transitions variables

-« Merci d'être là» , « d'assister» , « jusqu'à la fin» , « personne ne pourra empêcher ce qui doit fatalement arriver» (celui-là sera déchiré ou jeté par 3 qui désapprouve).

-1 et 3 lancent des confettis sortis de sous la table, et 2 tiens un dernier papier : « show time» .

-arrivée d'une musique (plutôt classique mais à définir laquelle).

-les mains poussent la table sur le côté de la scène, la lumière bascule sur un tas de tissus situé au centre du plateau, précédemment caché par la table.

2/ La danse des 7 voiles (ref lia rodriguez?)

→ Ne pas trop tasser le tissu pour les madones, laisser drapé autour de vous

→ attention à ce que Marie soit allongée tête face au ciel ou face au fond, face à nous c'est étrange

→ ref aux cariatides. chercher des images dans ses iconographies. Caler un rythme commun. → inspi vogue

-moment de suspension autour du tas

-ensemble, les mains tombent sur le tas de tissus comme des plumes

-dévoilement progressif, sentir le poids du tissu et presque le « mettre en valeur»

-chaque tissu est déposé autour de Marie, le bleu étant toujours devant, côté public

-les manipulatrices dansent aussi avec des voiles, révélant parfois leurs silhouettes en passant sous les tissus qu'elles tiennent

3/ Le réveil de Marie

→ que deux essais à se mettre debout seule

-Marie est allongée. Les tissus disposés autour d'elle font penser à un cercueil coloré ou bien à une Ophélie entourée de fleurs.

-petit à petit les mains vont aider Marie à se lever. D'abord sa tête, puis elle est assise, on lui tient la tête afin que Flora y glisse sa main sans à-coups, Marie regarde alors le public.

-moment de quotidien : on fait la toilette à marie: brosser les dents, cracher dans une main, poudre, rouge à lèvres

-marie bouge, s'éveille, s'étire, elle essaie de se lever mais échoue, deux fois (marquer l'élan dans l'essai et assez plier les genoux et la pencher en avant). Puis les mains l'aident à se mettre debout.

4/ Le vol de vénus

→ dans le vol essayer plus de torsions

→ ne pas rester dans la lenteur, accélérer, utiliser le sol comme un rebond comme un ancien écran de veille. Chercher les appuis, les mouvements depuis le sol, le tirer jusqu'au bout puis retour au sol pour repartir.

→ musique qui impulse plus de rythme????

-le regard de marie guide son mouvement vers quelque chose d'irréel : elle se met à flotter, elle nage dans les airs, vole autour des tissus, puis elle se dépose au centre de son ancien lit, debout. S'entraîner à être assez bas dans les airs aussi car la salle regy sera très basse.

-le silence revient.

-elle regarde le public, puis baisse les yeux et se rend compte qu'elle est nue, elle se couvre les seins et le pubis. C'est la naissance de Vénus. Temps.

-marie regarde vivement les mains, qui vont venir chercher son peignoir et le lui mettent.

-une fois habillée, Marie regarde à nouveau le public et se caresse le visage de façon coquette.

5/ Les tabloïdes: les choux à la crème

→ ne pas ramener de table, mais une chaise à roulettes.

→ elle ne bouffe plus les boîtes, journal à explorer et ses mains/ son corps.

→ quand marie agit sur un objet don regard soit suivre, sinon c'est mort et c'est vous qui agissez= geste faux

→ ne pas galérer trop longtemps avec le magazine

→ attention à bien fermer la bouche de Marie, pas juste l'ouvrir moins. Sinon on ne voit pas la fin des phrases et l'illusion se perd. → si la synchronisation manque on voit emma jouer et pas marie.

→ soit enlever de la partie impro « tous les trous, le orifices» , soit y aller plus voire être vulgaire?

→ contacte ventre bien mais pendant les contractions ne pas écraser le ventre c'est étrange

→ un magazine qui se déplie au fur et à mesure, au point de cacher même les manipulatrices= faire des fenêtres dedans?

→ la voix de Marie c'est super, ne pas caricaturer dans le timbre mais garder le rythme, la cadence et l'ouverture à la fin des phrases qui est super.

-Marie fait un geste: elle demande son tabloïde quotidien

-elle renifle avec force, l'ouvre, et plonge dans la lecture (cachée derrière le magazine, emma prend la tête)

-elle tombe sur une partie qu'elle aime

- « la recette classique de la religieuse, inratable, parfaite pour les fêtes de fin d'année! pâte à choux, crème pâtissière au chocolat au lait, crème au beurre, glaçage ! wouah! ah ça j'aime ! C'est mon dessert préféré! Versez l'eau, le sel et le beurre dans une casserole. portez

à ébullition. ça ma mère le faisait, c'était trop dangereux. hehe ! Elle lit vite. Faire bouillir le lait et le chocolat dans une casserole. la meilleure partie ! olalala ça sent si bon. mettre la crème au beurre dans une poche à douille et décorer les religieuses à votre goût. ça c'était mon rôle ! décorer ! je me faisais fâcher parfois parce que j'en mettais trop. hehe. je ne comprenais pas ! j'en mettais beaucoup parce que j'aimais ça ! Pourquoi ne pas mettre plein de ce qu'on aime? ... Mon secret c'était le soir. la poche à douille pleine de crème au beurre restait au frigo, pour décorer joliment on ne pouvait pas tout mettre sur les religieuses, alors la crème restait dans le froid. et j'y pensais si fort. si fort, que la nuit je me levais et j'allais la voir, la crème. ma mère m'aurait fâchée si elle m'entendait. Alors j'allais au frigo dans le noir, les joues rouges, et je sortais la poche à douille. Je tenais chaque bouchée en horreur, craignant son pouvoir sur la chair et sur le volume. j'avais peur de lire dans ma chair que j'étais une mauvaise personne. mais, pourtant, je ne pouvais pas m'arrêter de manger; comme tétanisée devant un film d'horreur: absolument dégoûtée mais ne voulant surtout pas rater la suite... »

6/ L'accouchement

→ attention à cacher le rose de pascal, quitte à le foutre dans le teeshirt le flora, il ne faut pas révéler le rose

→ mettre le tissu rouge le plus foncé entre les jambes de marie, quand pascal arrive dedans ça marche bien

→ si pascal à la tête coincée dans un tissu, iris tu peux l'aider mais joue que tu l'aide de « répare » pas.

→ quand elle jette pascal soit elle le regarde en le faisant soit elle regarde volontairement ailleurs sinon on dirait un faux geste

→ accoucher allongée, torse qui se soulève et tête remonte avec contractions

-marie se met à accoucher.

-tableau: la tête du bébé est sortie, Marie est mère, trois manipulatrices et leurs mains, sont comme les rois mages.

-maman, papa, → éclate

-elle attrape bébé, l'étrangle, le jette sur le côté

-flora emportent le bébé dans les tissus et sortent subitement.

7/ Un nouvel ami

→ quand marie se fait habiller, le pas lui laisser la bouche trop ouverte tout le temps on dirait pas qu'elle parle. Si la bouche est ouverte elle doit « parler » à iris ou emma.

→ ne pas plier le bleu, le laisser drapé.

→ pascal: joue sur les niveaux de hauteur, le rythme, joue avec les jambes (la marionnette a des jambes pas que une tête), les étirements du tissu...

→ que marie flotte au dessus du sol avec les tissus qui tombent plus bas ça marche.

→ quand Marie est assise, ne pas trop l'écraser, le pas complètement laisser tomber son buste.

→ mettre marie nue avant le l'habiller de tissus

→ un sein visible marche bien

→ pascal arrive du fond et pas du côté? arrive de face et du noir. (ref à halloween mdr)

poses de Marie, en boucle :

-marie, seule, se fait rhabiller dans les tissus, elle prend des poses de madone

-bébé entre, il est debout, porté en pantalon par une manipulatrice

-pascal essay d'attirer l'attention de sa mère
-fin du monologue de bébé: marie se lève et ça le cogne, il se retrouve sur le côté
-regards
-marie: « petit con»
-noir.

Texte de pascal: extrait de la mastication des morts de Kermann

-man manman
-...
-oh man
-...
-fait pas semblant
-...
-allez man on joue plus
-...
-hé man je te parle
-...
-tu pourrais répondre
-...
-t'arrêtes tes conneries man ça suffit
-...
-ho t'entends la vieille ton fils te cause
-...
-t'es bouchée merde ou quoi
-...
-man allez un petit effort
-...
-on en a pour un moment ici autant qu'on en discute c'est plus sain tu crois pas
-...
-faut que ça sorte une bonne fois t'es pas d'accord man
-...
-mère et fils ça crée des liens
-...
-on peut pas continuer à s'ignorer
-...
-man oh oh man
-...
-p'tite man hou hou
-...
-dis man tu m'en veux toujours
-...
-c'est quand même pas ma faute si ton utérus était pas assez dilaté hein man
-...
-j'avais rien demandé moi c'était une histoire entre toi et papa t'es pas d'accord
-...
-qu'est ce que j'y peux qu'la césarienne elle ait raté
-...
-bordel arrête de me regarder comme si

-...

-remarque je comprend man je compatis même tu vois

-....

-mais pense un peu à moi moi qui n'aurait pas connu les gras pâturages de notre campagne les jeux enfantins et les amitiés viriles les raclées paternelles les dimanches familiaux les gorgeons au café de la Mairie le dépucelage maladroit les ragots malveillants du bourg les rudes joies du labeur quotidien les amours assouvies ou malheureuses l'ivresse de la paternité le chant matinal de la terre les après-midi télévisuels à la maison de repos la lente agonie à l'hôpital tu vois man tu n'es pas la plus à plaindre et puis on est réunis tous les deux pour l'éternité hein man sans papa sur le dos

-p'ti con

Extraits de texte retirés de la maquette/création :

-L'empreinte de sa main est restée sur mon corps. Mes nerfs ont précieusement conservé son appui et la forme de son toucher. Mon petit-cœur bat à chaque fois que la chaleur revient dans mon ventre, une chaleur qui descend dans mes jambes comme une douche ou un seau d'eau bouillante qu'on me jette. Un plaisir douloureux et fantomatique qui ne fait rien d'autre que me rappeler que je suis toujours là-bas, mon corps toujours pressé contre le sien, sous la lumière d'un lampadaire, et que lui est déjà parti depuis longtemps/ des années, et que peut-être qu'il n'a jamais été au même endroit que moi.

-Je n'aime pas manger devant des gens. Je ne veux pas, je n'aime pas ça. Ouvrir grande ma bouche devant des corps sans tête ? Et puis quoi encore faut-il que je soulève ma jupe aussi ? C'est intime ça, manger ensemble. On est une communauté, on fait société en mangeant blablaba. Moi ce que j'aimais bien c'était cuisiner pour les autres. Si je t'aime bien je te fais un plat. Amis, famille, amants... Tout ce qu'on fait ça nous ressemble un peu. Donc quand je te cuisine un truc c'est un petit reflet de moi, c'est un petit bout de moi que je te donne. Si tu manges pas tu survit pas alors je veux que tu manges un petit bout de moi. Si je te dis « je t'ai fait une tarte aux pommes » je te dis « mange-moi, survit avec moi. Je t'aime et je veux que tu m'absorbe et être dans toi ». On est ce qu'on mange et j'aimerai drôlement bien que tu sois un petit peu de moi. Que tu me portes comme un souvenir du dedans. Quand elle me disait qu'elle avait plus faim je lui disais « mange ! je veux te nourrir tant que je deviendrai la moitié de ta chair et de ton âme. » . Elle a pas compris.

Je connais la délicatesse ou la force de ton poignet quand je goûte le sel qu'il a versé ; je connais tes peurs quand je discerne les épices que tu as mélangées, je devine si tu as pleuré ou si tu as ri quand je gratte les morceaux brûlés avec autant de plaisir que lorsque j'arrache une croute sèche, révélant la cicatrice au-dessous laissée par la plaie ; tout autant de spécificités que de blessures qui te rendent encore plus précieuse et succulente. Je veux te connaître depuis l'intérieur, digérer un fragment de toi et me construire avec, cellule par cellule, repas par repas. Manger de ta main c'est me verser de l'or au dedans. Même quand c'est raté car c'est une âpreté que j'aime.

Même si tu ne sais pas cuisiner, achète-moi tes choses préférées ! Tu les as mangés, c'était toi, un reflet, une facette temporaire, une photo plutôt qu'un copeau de peau mais peu

importe; donne-moi, donne-moi ce que tu préfères acheter, tes gouter d'enfance, ton petit déjeuner, ton midi, ton dîner, tes casse-croustes, tes regrets de minuit, tes favoris quand tu es ivre, tes plaisirs coupables, tout, absolument tout, couvre moi de toutes tes nourritures qui ne viennent pas de tes mains- et je chercherais dans les fentes et les trous, je m'accrocherai à la lumière qui glisse et s'écoule entre les bords des paquets et des sachets et des sacs, et dans cette lumière je te trouverai; sculptée en négatif par la masse de produits venus d'une machine; dans le tas le plus impersonnel de bouffe vitale et gloutonne, je te trouve toujours. Je peux vois ce qu'il on fait en toi. Et pour cette raison ça me semble être un trésor remplissant une grotte.

J'ai envie de manger autour de toi, à ton contour, arriver jusqu'à la limite même de ta chair. Je mangerai le monde entier, avalerai chaque dernière goutte et dernière poussière, afin de creuser l'espace autour de toi. Je macherai chaque gramme de la terre, et puis recracherai chaque bouchée que je ne reconnais pas en toi, jusqu'à ce que l'on soit faites de tous les mêmes morceaux. Alors on pourra pleinement se reconnaître, différentes du reste du monde.

Je veux te connaître depuis l'intérieur ; digéré chaque douceur et chaque aigreur que tu aies connue jusqu'à ce que je puisse absorber ton histoire dans mon sang. Mon sang irriguer tout mon corps jusqu'à mes yeux, et peut être qu'alors je pourrai regarder le monde et voir ce que tu vois.

-Isabelle Adjani en plein scandale ! L'actrice parisienne accusée de conspiration et d'usurpation d'identité ! ha ! Bien sûr ! ha ! ça ne m'étonne pas ! je la connais bien elle, j'irai même jusqu'à dire que je m'en doutais. Je l'ai vue en vrai une fois, c'était dans une gare. Oui. Oui ! j'ai vu ses yeux, ses grands yeux bleus. Je l'ai vue et elle a vu que je l'ai reconnue parce qu'elle s'est mise à me fixer ! Alors j'ai regardé ailleurs mais elle continuait. Alors je l'ai regardée encore et j'ai souri mais ses yeux sont devenus encore plus grands, j'ai cru que sa peau allait se déchirer tellement elle était tirée. Et elle me regardait, encore et encore. Je me suis dit « peut-être que c'est moi qu'elle reconnaît ? » . Et puis elle a disparu dans la foule. « Elle a dû être intimidée » je me suis dit... Mais là je me suis aperçue que ma carte d'identité avait disparue ! C'était la panique ! je vais voir le contrôleur et je lui dis qu'il faut absolument qu'il m'aide car j'ai mon train à prendre mais qu'Isabelle Adjani venait de voler ma carte d'identité !... Il me dit que c'est impossible, qu'elle n'est pas dans cette gare. Mais j'ai vu ses yeux ! Alors comment expliquer ça ? « menteuse » on m'a dit.

Biblio-Médiagraphie

Œuvres de corpus principal :

- Cie. Phillipe Genty dir. GENTY, Philippe, *Round as a cube* (1968), France, vu par la captation non diffusable de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières en octobre 2022.
- Cie. Stuffed Puppet Theater dir. TRANTER, Neville, *Vampyr* (2006), Pays-Bas, vu par la captation non diffusable de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières en octobre 2022.
- BERT, Johanny (conception, mise en scène et voix), *HEN* (2019), France, vu le 22 avril 2022 au théâtre Sorano à Toulouse.

Œuvres de corpus secondaire :

- SHARMAN, Jim (réalisateur), *The Rocky Horror Picture Show* [film], 1975, 20th Century Fox.
- VERHOEVEN, Paul (réalisateur), *Showgirls* [film], 1995, Carolco Pictures.

Ouvrages/articles/médias principaux :

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- IMPE, Anaëlle, *L'art marionnettique, un art grotesque ?*, dans *Les Scènes Philosophiques de la Marionnette*, Montpellier, Entretemps, coll. La main qui parle, 2016.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur - Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1980.
- MAURIES, Patrick, *Second Manifeste Camp*, Paris, Seuil, coll. Fiction & cie, 1979.
- MONSA-SAVOYE, Géraldine, *Susan Sontag, RuPaul, le général de Gaulle : et vous, êtes-vous camp ou pas camp ?* (podcast), France Culture, 6 janvier 2023, 58 min 41 sec, consulté le 5 mai 2023, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-osser-le-demander/susan-sontag-rupaul-general-de-gaulle-et-vous-etes-vous-camp-ou-pas-camp-3757242>
- PEREZ, Valentin, *Le camp, c'est quoi ?* : « Un style qui émerge là où la droite conservatrice domine » , Le Monde, consulté le 15 février 2023, URL :

https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2019/07/19/mode-le-style-camp-emerge-la-ou-la-droite-conservatrice-domine_5491212_4497319.html

- SONTAG, Susan, *Notes on Camp*, London, Penguin Classics, 2018.

Ouvrages/articles secondaires :

- DELEUZE, Gilles, *Les sociétés de contrôle*, EcoRev', vol. 46, no. 1, 2018.
- FLEURY, Raphaële et SERMON, Julie, *Marionnettes et pouvoir – Censures, propagandes, résistances*, Montpellier, Deuxième Editions, coll. Domaine Marionnette, 2019.
- GROppo, Pierre, Mais qu'est-ce que l'esthétique « camp » ? Vanity Fair, consulté le 13 février 2023, URL : <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/story/mais-quest-ce-que-le-camp-5585>
- La Grande Horizontale, *Le Rocky Horror Picture Show, quand le cultuel écrase le culturel*, Le club de Médiapart, consulté le 1er mai 2023, URL : <https://blogs.mediapart.fr/la-grande-horizontale/blog/190423/le-rocky-horror-picture-show-quand-le-cultuel-ecrase-le-culturel>
- LE TALEC, Jean-Yves, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008, p. 79.
- *Le « camp » bien au-delà de la mode*, by Finsa, consulté le 2 mars 2023, URL : <https://www.connectionsbyfinsa.com/camp-bien-au-de-la-mode/?lang=fr> , [pas d'auteur crédité]
- MCHALE, Jeffrey, *How « Showgirls » became a queer-movie classic*, Daily Beast, consulté le 15 avril 2023, URL : <https://www.thedailybeast.com/how-showgirls-became-a-queer-movie-classic>
- *Style de camp*, Hisour Art Culture Histoire, URL : <https://www.hisour.com/fr/camp-style-35939/> consulté le 2 mai 2023. [Pas d'auteur crédité]
- VAN HAESBROECK, Elise, *Entre dominant et dominé, la marionnette et l'acteur-manipulateur en confrontation permanente*, dans *Marionnette, Corps-Frontière*, Artois, Artois presse université, Etudes littéraires Corps et Voix, 2016, p. 38.
- VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Sillage, 2010.

Articles de dictionnaires :

- L'Académie Française, *Artificiel dans l'Académie Française en ligne*, consulté le 22 mai 2023, URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2706>
- L'Académie Française, *Marginalité sur Académie Française en ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9_0138
- Larousse, *Etrange dans Larousse en Ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9trange/31533>

- Larousse, *Inquiétant dans Larousse en Ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inqui%C3%A9tant/43249>
- Larousse, *Inquiétude dans Larousse en Ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inqui%C3%A9tude/43252>
- L'internaute, *Humour noir sur l'internaute*, consulté le 22 mai 2023, URL : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/humour-noir/>
- Larousse, *Rétrofuturisme dans Larousse en Ligne*, consulté le 30 mai 2023, URL : [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9trofuturisme/188186#:~:text=%EE%A0%AC%20r%C3%A9trofuturisme&text=Genre%20ou%20esth%C3%A9tique%20qui%20s,'architecture%20ou%20la%20mode\).](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9trofuturisme/188186#:~:text=%EE%A0%AC%20r%C3%A9trofuturisme&text=Genre%20ou%20esth%C3%A9tique%20qui%20s,'architecture%20ou%20la%20mode).)
- Larousse, *Simulacre dans Larousse en Ligne*, consulté le 21 mai 2023, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/simulacre/72821>

Œuvres Littéraires et théâtrales :

- Cie Arènes théâtre, *La liberté totale*, 2022, théâtre du Pavé à Toulouse, images vues sur le site URL : <https://theatredupave.org/wordpress/event/la-liberte-totale/>
- KERMANN, Patrick, *La Mastication des Morts*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, coll. Les classiques de demain, 2015.
- RACINE, Jean, *Phèdre*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2015.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, traduit par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2016.
- SHAKESPEARE, William, *Songe d'une nuit d'été*, traduit par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2003.
- TCHEKOV, Anton, *La Cerisaie*, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Babel, 2002.
- WILDE, Oscar, *The picture of Dorian Gray*, London, Penguin Classics, 2004.

Filmographie :

- BRITTAIN, Jamie et ELSLEY, Bryan (réalisateurs), *Skins* [série télévisée], 2007, Company Pictures et Storm Dog Films.
- CLARKE, Roy et SNOAD, Harold (réalisateurs), *Keeping up appearances* [série télévisée], 1990, BBC1.
- DOMINIK, Andrew (réalisateur), *Blonde* [film], 2022, Plan B Entertainment.
- LEVINSON, Sam (réalisateur), *Euphoria* [série télévisée], 2019, HBO.
- LUHRMANN, Baz (réalisateur), *Elvis* [film], 2022, Bazmark Films.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm (réalisateur), *Nosferatu le vampire* [film], 1922, Prana Film.
- VERHOEVEN, Paul (réalisateur), *Benedetta* [film], 2021, SBS Productions.

- VILLENEUVE, Denis (réalisateur), *Blade Runner 2049* [film], 2017, Alcon Entertainment.

Médias divers :

- *Cyberpunk 2077* [jeu vidéo], CD Projekt RED et CD Projekt et CDP.pl (développeurs), 2020.
- LIPA, Dua, *Futur Nostalgia* [album studio], 2020, Warner Records.
- The Weeknd, *After Hours* [album studio], 2019, XO.

Sources en ligne :

- Nota Bene (créateur), *La véritable histoire de Vlad Dracula, dit l'empaleur* [vidéo de vulgarisation], consultée le 25 mai 2023, URL : <https://youtu.be/bOJnmk5yIK0>
- Lien vers la programmation du cycle *Queer ! Glam ! Camp !* : <https://www.lacinemathequedetoulouse.com/programmation/cycles/2432>

Tables des figures

Fig. 1 : Décoration libre de droits

Issue du site © Pixabay : <https://pixabay.com/>

Fig. 2 : Photo du spectacle sur le site internet du théâtre Sorano

Prise par Christophe Raynaud de Lage : <https://www.theatre-sorano.fr/spectacle/hen-2/2022-04-20/>

Fig. 3 : Image issue du deuxième numéro de la pièce.

Issu de la page facebook officielle de la compagnie : Compagnie Philippe Genty (page officielle) :

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=601142395354657&set=pb.100063767041750.-2207520000>.

Fig. 4 : Image de la scène de l'attaque d'Inger.

Capture d'écran d'un extrait trouvé sur Youtube : https://youtu.be/bU59TWc_Bj0

Fig. 5 : Photo prise par moi-même lors d'une des dernières répétitions.

Fig. 6 : Dessins réalisés sur des photos prises des manipulatrices afin de créer des marionnettes portées, mêlées à leurs corps.

Fig. 7 : Photo prise de la marionnette actuelle lors de la mise en place d'une répétition au conservatoire.

Fig. 8 : Icône byzantine de la vierge Marie.

Image prise d'une page Wikipedia : *Titles of Mary*, consulté le 31 mai 2023, [CC BY-SA 4.0](https://en.wikipedia.org/wiki/Titles_of_Mary) : https://en.wikipedia.org/wiki/Titles_of_Mary

Fig. 9 : Photo de Marie durant des essais avec les tissus.

Fig. 10 : La naissance de Vénus de Botticelli.

Sandro Botticelli, *La naissance de Vénus*, 1485, tempera sur toile, 172 x 278 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie, domaine public :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_\(Botticelli\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_(Botticelli))

Fig. 11 : L'origine du monde de Gustave Courbet.

Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris, France, © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt,

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lorigine-du-monde-69330>

Fig. 12 : La liberté guidant le peuple d'Eugène Delacroix.

Eugène Delacroix, La liberté guidant le peuple, 1830, huile sur toile, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris, France, domaine public :

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple#/media/Fichier:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

Fig. 13 : Photo prise durant notre répétition avec Joëlle Noguès.

Fig. 14 : Photo d'une crèche chrétienne.

Image libre de droits issue du site © Pixabay : <https://www.geo.fr/histoire/dou-vient-la-tradition-des-santons-dans-la-creche-de-noel-207371>

Fig. 15 : Photo de la première expérimentation de la crèche cubiste.

Fig. 16 : La Cène de Léonard de Vinci.

Léonard de Vinci, La Cène, 1495-1498, fresque, 460 x 880 cm, Eglise Santa Maria delle Grazie, Milan, Italie, domaine public :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_C%C3%A8ne_\(L%C3%A9onard_de_Vinci\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_C%C3%A8ne_(L%C3%A9onard_de_Vinci))

Fig. 17 : Saturne dévorant un de ses fils de Goya.

Francisco de Goya, Saturne dévorant un de ses fils, 1818-1823, peinture murale transférée sur toile, 146 x 83 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne, domaine public :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Saturne_d%C3%A9vorant_un_de_ses_fils

Fig. 18 : Photo prise par Sarah Piccoli.

Fournie par l'artiste.

Fig. 19 : Photo prise durant une répétition avec les cagoules.

Fig. 20 : Photo prise par Katty Castella.

Photo publiée sur son compte facebook.

Fig. 21 : Photo prise durant une répétition avec les cagoules.

Fig. 22 : Photo prise par Yutong Liu.

Fournie par l'artiste.

Fig. 23 : Photo prise durant une répétition avec les cagoules.

Fig. 24 : Photo prise en février 2023.

Fig. 25 : Photo prise en mai 2023.

Fig. 26 : Visuel créé par Flora Brunie.

Fig. 27 : Photo d'une répétition, retouchée sur mon téléphone.

Fig. 28 : Photo du moment qui créa le titre.

Fig. 29 et 30 : Photos prises dans le couloir des locaux de la rue du Taur.

Fig. 31 : Photo prise dans les couloirs des locaux de la rue du Taur.

Fig. 32 : Photo prise dans la salle Régy.

Fig. 33 : Photo d'une répétition où Marie tentait de manger les boîtes durant son monologue sur les religieuses.

Fig. 34 : Séance autour de la synchronisation entre la parole et la bouche de muppet.

Fig. 35 : Expérimentation avec le tissu et le corps de la manipulatrice.

Fig. 36 et 37 : Expérimentation autour de l'accouchement.

Tables des matières

Remerciements	3
Sommaire	4
Introduction	5
I/ Les bases : c'est quoi le <i>camp</i> ?	8
A. <i>Camp</i> : définir l'indéfinissable	8
- Etude de cas d'une œuvre <i>camp</i>	12
- Le but de <i>Marie et des Madeleines</i>	16
B. Volontaire ou accidentel ?	18
- Les réceptions	20
- Une influence culturelle	22
- L'irruption de la violence	23
- La note d'intention	26
C. L'inquiétant comme point de rencontre	27
- Qu'est-ce que la marionnette ?	27
- L'étrange, l'inquiétant et ce que cela amène	28
- Les détournements	32
- La double conscience	32
II/ Les procédés : selon quels axes analyser le <i>camp</i> et la marionnette ?	34
A. Etat des lieux du corpus	34
- Pourquoi des captations ?	34
- Présentations	35
- Quelles marionnettes et quels enjeux	41
- En quoi c'est <i>camp</i> ?	43
B. Les Détournements	47
- Les détours esthétiques	47
- L'artifice	50
- L'humour noir	51
- La déformation	53
- Le grotesque	54

- L'excès	58
C. La double conscience	59
- Savoir sans savoir	60
- Domination et soumission	61
D. Les références	64
- Le dossier dramaturgique	68
III/ Le voyage de la création	75
- L'équipe et leurs retours sur l'expérience	75
- L'affiche de la création	79
- Evolution des processus de répétitions	80
- Extrait du déroulé	85
- Le modèle dramaturgique	86
- Des questionnements sur la position de l'artiste professionnel	88
Conclusion	91
Annexes	93
- Images	93
- Texte-déroulé complet en son état actuel	95
- Extraits de texte retirés de la maquette/création	100
Biblio-Médiagraphie	102
Table des figures	106
Table des matières	109

Dans ce mémoire intitulé : « Au commencement, il y avait le *camp* : La fascination pour l'étrange sur la scène marionnettique contemporaine », nous allons nous demander si la marionnette est un espace idéal du *camp*. Nous allons définir ces termes et leurs enjeux, puis analyser un corpus de spectacle selon des points de croisement entre nos deux sujets. Nous prendrons, tout au long du mémoire, le temps d'observer le travail de création et le travail de « chercher le *camp* ».